



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Dottorato di ricerca internazionale in Studi filologico-letterari e storico-culturali / Philological and Literary, Historical and Cultural Studies

(Curriculum 1: Antichità e Medioevo)

Ciclo XXXIV

TITOLO TESI

Le occorrenze omometriche

nella poesia strofica greca arcaica e classica. Uno studio

Settore/i scientifico-disciplinari di afferenza

L-FIL-LET/02

Presentata da: Alessio Faedda

Tutor Proff. Tristano Gargiulo, Michele Napolitano

Esame finale anno accademico 2020/2021
Tesi discussa nella sessione d'esame febbraio 2022

SOMMARIO

Introduzione	5
1 Utilità poetica della ripetizione	5
2 Forme non strutturate di ripetizione. Ricorsività concettuale e fonica	15
3 Le iterazioni verbali incontrano la metrica: le occorrenze omometriche	27
4 <i>Corpus</i> dei testi, metodi e piano della ricerca	37
5 Appendice. Melodia e accenti di parola: un supporto musicale al riconoscimento delle occorrenze omometriche?	39
I – Raccolta dei dati	64
1 Alceo: i frammenti Voigt	64
2 I lacerti di Alcmane	74
3 I frustuli di Stesicoro	77
4 Dati da Ibico	84
5 Evidenze simonidee	86
6 Pindaro: gli epinici	88
7 Bacchilide: gli epinici, i ditirambi e i frammenti meglio conservati	121
8 Le sette tragedie conservate di Eschilo	133
9 Le sette tragedie conservate di Sofocle	155
10 Un campione euripideo: <i>Alceste</i> , <i>Medea</i> , <i>Andromaca</i>	185
II – Esegesi delle occorrenze omometriche nella lirica arcaica	197
II 1 Alceo	197
II 1.1 Fr. 5 V.	197
II 1.2 Fr. 6 V.	197
II 1.3 Fr. 10 V.	200
II 1.4 Fr. 33 V.	201
II 1.5 Fr. 34 V.	202
II 1.6 Fr. 38 (a) V.	203
II 1.7 Fr. 42 V.	205

II 1.8	Fr. 45 V.	206
II 1.9	Fr. 48 V.	207
II 1.10	Fr. 50 V.	207
II 1.11	Fr. 58 V.	208
II 1.12	Fr. 66 V.	208
II 1.13	Fr. 68 V.	208
II 1.14	Fr. 69 V.	209
II 1.15	Fr. 70 V.	211
II 1.16	Fr. 72 V.	212
II 1.17	Fr. 73 V.	216
II 1.18	Fr. 76 V.	216
II 1.19	Fr. 112 V.	217
II 1.20	Fr. 114 V.	218
II 1.21	Fr. 117 V.	219
II 1.22	Fr. 119 V.	220
II 1.23	Fr. 122 V.	224
II 1.24	Fr. 129 V.	225
II 1.25	Fr. 130 (b) V.	228
II 1.26	Fr. 132 V.	230
II 1.27	Fr. 140 V.	230
II 1.28	Fr. 143 V.	232
II 1.29	Fr. 167 V.	232
II 1.30	Fr. 185 V.	234
II 1.31	Fr. 206 V.	234
II 1.32	Fr. 208 (a) V.	235
II 1.33	Fr. 283 V.	236
II 1.34	Fr. 298 V.	238
II 1.35	Fr. 299 V.	240
II 1.36	Fr. 302 (c) V.	240
II 1.37	Fr. 338 V.	241
II 1.38	Fr. 344 V.	241

II 1.39	Fr. 345 V.	242
II 1.40	Fr. 350 V.	242
II 1.41	Fr. 358 V.	242
II 1.42	Fr. 359 V.	243
II 1.43	Fr. 368 V.	244
II 1.44	Fr. 369 V.	244
II 1.45	Fr. 374 V.	245
II 2	Alcmane	245
II 2.1	Fr. 1 PMG = 3 Cal.	245
II 2.2	Fr. 3 PMG = 26 Cal.	255
II 2.3	Fr. 14a PMG = 4 Cal.	258
II 2.4	Fr. 16 PMG = 8 Cal.	258
II 2.5	Fr. 19 PMG = 11 Cal.	258
II 2.6	Fr. 20 PMG = 20 Cal.	259
II 2.7	Fr. 26 PMG = 90 Cal.	259
II 2.8	Fr. 56 PMG = 125 Cal.	261
II 2.9	Fr. 89 PMG = 159 Cal.	262
II 2.10	Fr. 123 PMG = 109 Cal.	263
II 2.11	Fr. 173 PMG = °264 Cal.	263
II 3	Stesicoro	264
II 3.1	Fr. 178 PMG = 8a D.-F. (°Αθλα ἐπὶ Πελῖαι)	264
II 3.2	Frr. 184 (S7), 185, S10, S11, S14, S15 = 9, 8a, 13, 15, 18, 19 D.-F. (Γαρυοναίς)	265
II 3.3	Frr. 223, 192 PMG = 85, 91a D.-F. (Ἐλένη, Παλινωιδία)	273
II 3.4	Fr. 222 (b) PMGF = 97 D.-F. (Θηβαίς)	275
II 3.5	Frr. S88, S104, S105 (b) = 103, 113, 114 D.-F. (Ἰλίου πέρσις)	285
II 3.6	Fr. 209 PMG = 170 D.-F. (Νόστοι)	287
II 3.7	Frr. 210, 211, 219 PMG = 172, 174, 180 D.-F. (Ὅρεστεί- α)	288
II 3.8	Frr. 221, 222 PMG = 184, 183 D.-F. (Cυοθήραι)	291

II 3.9	Fr. 232, 244, 245 PMG = 271, 301, 302 D.-F. (<i>incerti loci</i>)	293
II 3.10	Fr. 278 PMG = 327 D.-F. (Ῥαδίνη)	294
II 4	Ibico	295
II 4.1	Fr. 282 PMG = S151 (encomio a Policrate)	295
II 4.2	Fr. 310 PMG	307
II 4.3	Fr. 315 PMG	307
II 4.4	Fr. 317 PMG	308
II 4.5	Fr. S176	308
III – Le occorrenze omometriche nella lirica corale tardo-arcaica		311
III 1	Le occorrenze omometriche nei frammenti di Simonide	311
III 2	Gli epinici di Pindaro	324
III 2.1	<i>Le Olimpiche</i>	324
III 2.1.1	Pind. <i>Ol.</i> 1	324
III 2.1.2	Pind. <i>Ol.</i> 2	332
III 2.1.3	Pind. <i>Ol.</i> 3	337
III 2.1.4	Pind. <i>Ol.</i> 4 e 5	338
III 2.1.5	Pind. <i>Ol.</i> 6	343
III 2.1.6	Pind. <i>Ol.</i> 7	348
III 2.1.7	Pind. <i>Ol.</i> 8	354
III 2.1.8	Pind. <i>Ol.</i> 9	359
III 2.1.9	Pind. <i>Ol.</i> 10	362
III 2.1.10	Pind. <i>Ol.</i> 13	366
III 2.2	<i>Le Pitiche</i>	369
III 2.2.1	Pind. <i>Pyth.</i> 1	369
III 2.2.2	Pind. <i>Pyth.</i> 2	374
III 2.2.3	Pind. <i>Pyth.</i> 3	380
III 2.2.4	Pind. <i>Pyth.</i> 4	383
III 2.2.5	Pind. <i>Pyth.</i> 5	389
III 2.2.6	Pind. <i>Pyth.</i> 6	394
III 2.2.7	Pind. <i>Pyth.</i> 8	396

	III 2.2.8	Pind. <i>Pyth.</i> 9, 10, 11, 12	401
III 2.3	Le <i>Nemee</i>		407
	III 2.3.1	Pind. <i>Nem.</i> 1	407
	III 2.3.2	Pind. <i>Nem.</i> 2	415
	III 2.3.3	Pind. <i>Nem.</i> 3	418
	III 2.3.4	Pind. <i>Nem.</i> 4	423
	III 2.3.5	Pind. <i>Nem.</i> 5	427
	III 2.3.6	Pind. <i>Nem.</i> 6	432
	III 2.3.7	Pind. <i>Nem.</i> 7	435
	III 2.3.8	Pind. <i>Nem.</i> 8	445
	III 2.3.9	Pind. <i>Nem.</i> 9	449
	III 2.3.10	Pind. <i>Nem.</i> 10	452
	III 2.3.11	Pind. <i>Nem.</i> 11	458
III 2.4	Le <i>Istmiche</i>		461
	III 2.4.1	Pind. <i>Isthm.</i> 1	461
	III 2.4.2	Pind. <i>Isthm.</i> 2	469
	III 2.4.3	Pind. <i>Isthm.</i> 4	474
	III 2.4.4	Pind. <i>Isthm.</i> 5	482
	III 2.4.5	Pind. <i>Isthm.</i> 6	487
	III 2.4.6	Pind. <i>Isthm.</i> 7	491
	III 2.4.7	Pind. <i>Isthm.</i> 8	493
III 3	Le odi bacchilidee		500
	III 3.1	Gli epinici	500
	III 3.1.1	Bacchyl. 1 Sn.-M.	500
	III 3.1.2	Bacchyl. 3 Sn.-M.	507
	III 3.1.3	Bacchyl. 4 Sn.-M.	516
	III 3.1.4	Bacchyl. 5 Sn.-M.	519
	III 3.1.5	Bacchyl. 6 Sn.-M.	529
	III 3.1.6	Bacchyl. 9 Sn.-M.	531
	III 3.1.7	Bacchyl. 10 Sn.-M.	536
	III 3.1.8	Bacchyl. 11 Sn.-M.	538
	III 3.1.9	Bacchyl. 13 Sn.-M.	545

	III 3.1.10	Bacchyl. 14 Sn.-M.	551
III 3.2	I ditirambi		552
	III 3.2.1	Bacchyl. 15 Sn.-M.	552
	III 3.2.2	Bacchyl. 17 Sn.-M.	556
	III 3.2.3	Bacchyl. 18 Sn.-M.	566
	III 3.2.4	Bacchyl. 19 Sn.-M.	573
III 3.3	I frammenti		575
	III 3.3.1	Bacchyl. fr. **25 Sn.-M.	575
	III 3.3.2	Bacchyl. fr. *19 Sn.-M.	576
	III 3.3.3	Bacchyl. fr. *20A Sn.-M.	577
	III 3.3.4	Bacchyl. fr. *20B Sn.-M.	579
	III 3.3.5	Bacchyl. fr. 20C Sn.-M.	582
	III 3.3.6	Bacchyl. fr. *20D Sn.-M.	583
IV – Le occorrenze omometriche nei canti strofici della tragedia			585
IV 1	Eschilo		585
	IV 1.1	<i>Le Supplici</i>	585
	IV 1.2	<i>I Persiani</i>	603
	IV 1.3	<i>Il Prometeo incatenato</i>	628
	IV 1.4	<i>I Sette contro Tebe</i>	639
	IV 1.5	<i>L'Orestea</i>	659
	IV 1.5.1	<i>L'Agamennone</i>	659
	IV 1.5.2	<i>Le Coefore</i>	683
	IV 1.5.3	<i>Le Eumenidi</i>	703
IV 2	Sofocle		719
	IV 2.1	<i>L'Aiace</i>	719
	IV 2.2	<i>L'Elettra</i>	743
	IV 2.3	<i>L'Edipo re</i>	762
	IV 2.4	<i>L'Antigone</i>	783
	IV 2.5	<i>Le Trachinie</i>	811
	IV 2.6	<i>Il Filottete</i>	840
	IV 2.7	<i>L'Edipo a Colono</i>	869

IV 3	Euripide	905
IV 3.1	L' <i>Alceste</i>	905
IV 3.2	La <i>Medea</i>	932
IV 3.3	L' <i>Andromaca</i>	963
Conclusioni		984
1	Frequenza e posizione delle occorrenze omometriche	984
2	Tassonomia delle occorrenze omometriche	988
2.1	Forme identiche o flesse di una medesima parola	989
2.2	Forme riconducibili a una medesima radice nominale o verbale	992
2.3	Uguale parte (variabile o invariabile) del discorso	993
2.4	Somiglianze ed echi fonici	994
2.5	Strutture parallele	994
2.6	Mantenimento della medesima sfera semantica	996
2.7	Opposizioni semantiche	996
2.8	Composizione nominale e verbale	997
2.9	Uso di nomi propri	997
2.10	Uso di interiezioni	998
2.11	Interazioni tra categorie	1000
2.11.1	Forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele	1000
2.11.2	Somiglianze ed echi fonici individuanti strutture parallele	1001
2.11.3	Forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele concernenti nomi propri	1001
2.11.4	Uguali parti (variabili e invariabili) del discorso determinanti eco fonica	1001
3	Funzioni delle occorrenze omometriche	1002
3.1	Funzione coesiva	1002
3.2	Funzione enfatica	1007

3.3	Funzione fàtica	1009
3.4	Funzione contrastiva	1009
3.5	Funzione allusiva	1010
3.6	Funzione interiettiva	1011
3.7	Funzione esornativa ed evocativa	1012
3.8	<i>Dubia</i>	1013
4	Considerazioni finali	1013

Bibliografia **1015**

1	Fonti primarie. Edizioni critiche	1015
2	Letteratura secondaria. Articoli, studi e commenti	1016

Abbreviazioni **1106**

1	Simboli metrici	1106
2	Altre abbreviazioni	1108

ΘΥΓΑΤΡΙ ΜΟΥ ΕΣΣΟΜΕΝΗ

INTRODUZIONE

1 Utilità poetica della ripetizione

Fra le tecniche che un poeta può adoperare nell'ambito di una composizione, quella senza dubbio più pervasiva è la ripetizione: essa informa tutta la produzione poetica, rivelandosi in molteplici manifestazioni nei vari elementi che interessano l'universo della produzione in versi¹, a partire dal loro elemento di base, il ritmo.

Ogni composizione ha un principio ritmico e un principio sintattico che, per quanto diversi tra loro, risultano intrinsecamente legati e ineliminabili, antecedenti al senso stesso dell'espressione², tanto che si potrebbe definire il poeta come «colui che nel comporsi delle parole in discorso sente la possibilità del ritmo [...] e sa metterla in evidenza, realizzando così una sua diversa e anche semanticamente sorprendente configurazione»³. Alla macrocategoria della ripetizione lo avvicina la sua natura periodica, dettata dalla ricorrenza di elementi fonici⁴ dalla controversa individuazione, tanto da renderne impossibili una definizione e una etimologia condivise sia nel mondo antico che negli studi moderni. Per la brevità della vocale *υ*, ῥυθμός (o, con altro suffisso, ῥυσμός) potrebbe essere facilmente messo in relazione con la radice di ῥέω⁵, secondo un'idea di fluidità e movimento che, dopo

¹ «La coazione a ripetere è stata considerata come una costante del discorso poetico: la attuano rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni, e ogni altra manifestazione del parallelismo su tutti i livelli dell'organizzazione del testo» (Mortara Garavelli 2008, p. 187).

² «Ni copie du sens ni symbolisation, le rythme est un représentant non sémiotique du sujet qui est antérieur au sens. [...] L'antériorité du rythme est dans le discours la priorité d'un élément du discours sur un autre, qui est les mots, leur sens. [...] L'antériorité du rythme sur le sens des mots est indissociable de ces mots, même si le rythme fait sens autrement, partiellement. Étant du discours, il n'est pas antérieur au discours particulier où il est un autre du sens. S'il y a une antériorité du rythme, elle précède le sens des mots, mais non les mots eux-mêmes. Antériorité seulement par rapport à la priorité habituelle du sens» (Meschonnic 1982, p. 98 s.; ved. in particolare le pp. 98-115).

³ Esposito 2003, p. 32. D'altronde, «the rhythms of the words lock in phase with the rhythm of the brain. Or, rather to put it the other way around, the brain's processes phase-lock to a poem's rhythm; this rhythm is often not consciously noticed by the listener or reader» (Suppes 2009, p. 165).

⁴ «Rhythm is found in many things, above all, in many processes. One of the main features of rhythm, in these many different contexts, is some central but only approximate notation of periodicity» (Suppes 2009, p. 161).

⁵ Così Chantraine, *DELG*, s. v. ῥυθμός e Beekes, *EDG*, s. v. ῥυθμός, per i quali il suffisso -θμός / -σμός rappresenterebbe proprio il compimento dell'idea di movimento, con particolare riferimento al flusso motorio della danza. La quantità breve di *υ* sembra confermata da Aesch. *Choeph.* 797 ed Eur. *Suppl.* 94 e sembra escludere la possibilità della derivazione, difesa da Petersen 1917, pp. 11 s., dalla radice (ε)ρϋ-/Fρϋ- col valore di «trascinare, mettere in moto», dunque una forma fattasi movimento («Damit haben wir statt des passiven Geschehens ein Aktives, einen Energie-Begriff, wie das Suffix ihn heischt», *ivi*, p. 11).

il tentativo platonico di stabilizzare il ritmo nella forma di un ordine imposto al movimento⁶, si ritrova successivamente nella definizione di Aristosseno di Taranto, per il quale il ritmo, incapace di realizzarsi e farsi percepire da se stesso, necessita di un movimento corporeo, sonoro o verbale articolabile in segmenti ordinati nel tempo⁷. L'elemento del tempo, che consente ad Aristosseno di escogitare il criterio dei χρόνοι πρώτοι per l'analisi delle strutture ritmiche della metrica antica, in cui le unità base del tempo si uniscono secondo la successione alternata dei movimenti di arsi e tesi⁸, resta alla base del tentativo ermeneutico di Aristide Quintiliano, per il quale il ritmo è una combinazione ordinata di strutture temporali che, per essere percepibile, necessita, almeno nell'evento musicale, della fisicità del suono e della vista, nella triplice articolazione di coreografia, melodia e testo⁹. La categoria del tempo si rende indispensabile per meglio inquadrare i contorni del ritmo, il cui concetto, «per quanto intuitivamente chiaro, non gode di una definizione altrettanto chiara e univoca»¹⁰. Così, una plausibile definizione per l'ambito poetico-musicale

⁶ Plat. *Leg.* II 12 664e-665a τῆι δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη. Cfr. l'analoga definizione degli atomisti riportata da Aristot. *Metaph.* 985b. Su questa base e su quella del precedente archilocheo (Archil. fr. 128.7 W. γίγνωσκε δ' οἷος ῥυθμὸς ἀνθρώπους ἔχει), Jaeger 1964, pp. 240 s. ricollega la parola alla radice di ἐρύομαι, «proteggere, far da schermo», per cui «il ritmo è precisamente ciò che impone al moto, al fiume la barriera, la stabilità [...]. Evidentemente, non si tratta di un'immagine presa dalla musica, quando i Greci parlano del ritmo d'un edificio o d'una statua, e l'intuizione prima, che sta a fondamento della scoperta greca del ritmo nella danza e nella musica, non è, del pari, il fluire, ma all'opposto la saldezza e la rigorosa limitazione del movimento».

⁷ Aristox. *Elem. rhythm.* I 3.11-26 Westphal = Psell. 6.6-19 Pearson Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἀνευ τοῦ ἡρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετάβασις ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γινώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἀγνωστοὶ διὰ σμικρότητα ὡσπερ ὄροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἕκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἕκ τῶν ἀγνωστών, ἀλλ' ἕκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ πόσον ὡς ἕκ μερῶν τινῶν σύγκεινται τὰ συστήματα, ἕκ δὲ τῶν ἀγνωστών ὡς ἕκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ πόσον χρόνους.

⁸ Aristox. *Elem. rhythm.* II, 16.21-18.29 Pearson Ὅτι δὲ σημαίνόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γινώριμον ποιούμεν τῆι αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός. τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἕκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἕκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνός δὲ τοῦ κάτω, «οἱ δὲ ἕκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω». ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνός χρόνου πούς οὐκ ἂν εἶη φανερόν, ἐπειδήπερ ἔν σημείον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου· ἀνευ γὰρ διαίρεσεως χρόνου πούς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.

⁹ Aristid. *Quint. De mus.* I 13, p. 31.8-9, 20-22 W.-I. ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἕκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων [...]. ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν [*scil.* ῥυθμὸς νοεῖται] ὑπὸ δυεῖν, ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς. ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελωδία, λέξις.

¹⁰ Esposito 2003, p. 41. Cfr. la definizione proposta da Chatman 1972, p. 99 quale sintesi delle posizioni moderne: «La ricorrenza seriale di un dato intervallo di tempo o gruppo di intervalli di

può essere la seguente:

in poesia, il ritmo è dato dalla *ricorrenza di determinati suoni o elementi fonici (pause comprese) organizzati in strutture temporalmente equivalenti [...]*.

Esposito 2003, p. 40¹¹

Una tale ricorrenza, rintracciabile anche laddove il ritmo venga negato, come nel verso libero¹², può essere osservata anche nella metrica quantitativa del mondo classico, pur con i dovuti distinguo: a essa, infatti, può essere applicata una lettura che la inquadri come la ricorrenza di elementi ritmico-fonici, riconoscibili in *elementa longa e brevia* corrispondenti ad altrettante sillabe della catena fonica, disposti secondo un principio di alternanza¹³.

In the commonest types of rhythm, especially those used in spoken verse, the longa (and also those bicipitia that are usually monosyllabic) are regularly separated either by a breve, an anceps, or a biceps. This is called 'alternating rhythm'.

Maas 1962, p. 32

tempo, demarcati da suoni, movimenti organici, ecc.». Per un esame delle principali posizioni teoriche sul concetto di ritmo almeno nel XX secolo, Meschonnic 1982, pp. 149-176 e Seidel 1987, pp. 117-124; per un'analoga rassegna sugli approcci antichi, ved. ancora Seidel 1987, pp. 25-38.

¹¹ Corsivo dello studioso. «Il ritmo, nel senso più generale, è il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi; nel senso più strettamente metrico, nella versificazione italiana, si tratta del ritorno in determinate posizioni di sillabe toniche (accenti significativi del verso), di suoni uguali (rima, assonanza, allitterazione), di misure sillabiche (versi di uguale numero di sillabe) o di configurazioni di tutti questi elementi» (Beltrami 1991, pp. 19 s.).

¹² «La scelta del verso libero, in quanto affermazione dell'io, della sua individualità e originalità, può essere intesa come atto d'orgoglio (o di presunzione) ancora tipicamente romantico [...]. Si vuole operare, comunque, al di fuori delle convenzioni riconosciute e stabilire una corrispondenza fra sentimento interiore ed espressione verbale che da quelle convenzioni non appaia limitata e fuorviata, ma che da sé stabilisca ogni volta i criteri più opportuni. [...] Un ritmo deve infatti esistere ed essere percepibile, e uno sguardo pur generale alla produzione poetica ci conferma facilmente che le proposte avanguardistiche più clamorose non hanno portato al sovvertimento che minacciavano. [...] Al ritmo si continua così a tendere e a prestare ascolto», attraverso la ricorrenza «di versi o segmenti di verso propri della metrica tradizionale», «l'alternanza di versi lunghi e versi brevi», «il ricorso a parallelismi sia logico-sintattici, sia prosodici», «l'uso di assonanze, allitterazioni, rime interne», che sostituiscono, «sia pure in maniera più sfumata», la rima tradizionale (Esposito 2003, pp. 141-143).

¹³ A fronte dei tentativi di negare l'indispensabilità di una lettura temporale del ritmo (illustrati da Allen 1973, pp. 96-102), l'elemento dell'alternanza è tenuto in considerazione anche nelle analisi linguistiche del ritmo, in cui «the usual form of the abstract pattern as presented by linguists is, or implies, either a temporally regular recurrence of prominent events (usually a suprasegmental feature such as stress), or an alternation of *strong* and *weak* events (usually syllables)» (Lidov 1989, p. 84). Cfr. Devine-Stephens 1975, p. 417 («As Jakobson said, the essence of meter is recurrence: it is not so much recurrence of the mapping rule, which is there to describe the relationship between pattern segment and linguistic item – you have a mapping rule in preserve tile pattern and not a pattern to preserve the mapping rule – but recurrence of the items in the pattern»).

Lo segnalano gli stessi metricologi antichi: l'alternante ripetizione degli *elementa* è nascosta nelle analisi κατὰ πόδα, in cui a ogni elemento del piede corrisponde un movimento arstico o tetico¹⁴, ed è a essa – e alla sua stretta relazione con parola, melodia e danza – che viene imputata l'efficacia artistica e paideutica della μουσικῆ, «il più alto grado di mimesi delle azioni fondato sul ritmo»¹⁵. La ragione, diranno i moderni strutturalisti, risiede nel «problema fondamentale della poesia: il *parallelismo*»¹⁶.

La struttura della poesia è caratterizzata da un parallelismo continuo [...] il parallelismo è necessariamente di due specie: o l'opposizione è chiaramente marcata, o essa è piuttosto di transizione, cromatica. Soltanto il primo tipo, quello del parallelismo marcato, è in rapporto con la struttura del verso: nel ritmo (ricorrenza di una certa successione di sillabe), nel metro (ricorrenza di una certa successione ritmica), nell'allitterazione, nell'assonanza, nella rima. Ora, la forza di questa ricorrenza consiste nel suscitare un'altra ricorrenza o un parallelismo corrispondente nelle parole o nel pensiero; [...] il parallelismo più marcato nella struttura (sia di elaborazione sia di enfasi) genera il parallelismo più marcato nelle parole e nel senso [...].

Hopkins in Jakobson 1994, pp. 205 s.

«In breve», commenta Jakobson, «l'equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l'equivalenza semantica»¹⁷. Attraverso l'azione della ripetizione si esercita una funzione enfatica che approfondisce i piani della comunicazione, rinnovando i significati dell'evento comunicativo a mezzo di un materiale linguistico che è vecchio e nuovo al tempo stesso: «la stessa unità lessicale nel raddoppiamento si viene a trovare in una posizione strutturale diversa e di conseguenza assume un nuovo valore [...] un altro contenuto nuovo e più complesso»¹⁸, tanto che «un fonema che ricorra una sola volta, ma in una parola chiave, in una posizione pertinente, su uno sfondo

¹⁴ Così Lidov 1989, p. 64, anticipato dalla perentoria affermazione di Hopkins 1972, p. 38: «La ripetizione dei piedi, uguali o misti, senza tener conto della lunghezza, è il *ritmo*». In tal senso è eloquente il passo di Aristosseno citato *supra* (Introduzione § 1, p. 6, n. 8).

¹⁵ Gentili 1988, p. 6. Il riferimento è ad Aristid. Quint. *De mus.* II 4, p. 56.6-II 4, p. 57.10 W.-I., in particolare II 4, p. 56.17-21: μόνη δὲ μουσικὴ καὶ λόγῳ καὶ πράξεω εἰκόσι παιδεύει, οὐ δι' ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ' ἐνὸς σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι' ἐμψύχων, ἅ καθ' ἕκαστον <τῶν> ἀπαγγελλομένων ἐς τὸ οἰκεῖον τὴν τε μορφήν καὶ τὴν κίνησιν μεθίστησιν.

¹⁶ Jakobson 1994, p. 205. Corsivo dello studioso.

¹⁷ Jakobson 1994, p. 206.

¹⁸ Facchini Tosi 1983, p. 16. Cfr. le analisi di Lotman 1972, pp. 150-160 sulla poesia russa.

contrastante, può assumere una notevole significanza»¹⁹. Diventa necessario, in poesia, fare i conti col valore trasformativo della ripetizione, che si rivela alla base della tecnica dell'artista a ogni livello della composizione²⁰ attraverso l'intrinseco e ineliminabile legame tra la dimensione sintattica e quella ritmica, in cui l'insistenza su suoni e parole procura un reciproco scambio e potenziamento di significati²¹.

Attraverso la ripresa di parole e di suoni, la ripetizione o iterazione rafforza e ribadisce il significato delle prime e amplifica l'eco dei secondi, con l'effetto di rendere più ricco, più consistente il ritmo della sequenza in versi o in prosa, di conferire più coesione e continuità al discorso e di ottenere maggiore efficacia espressiva.

Cavallini 2000, p. 283²²

Si discende, così, al livello delle figure retoriche, adoperate dall'autore letterario col chiaro scopo di rafforzare l'espressività della propria composizione: muovendo sul meccanismo della *adiectio*²³, le macro-unità della dizione poetica, cioè parole e

¹⁹ Jakobson 1994, p. 212.

²⁰ «[...] dobbiamo trarre coerentemente tutte le conclusioni dal fatto evidente che ad ogni livello della lingua l'essenza dell'artificio poetico consiste in ritorni ricorrenti. Quando tratti e sequenze fonemiche, unità morfologiche e lessicali, sintattiche e fraseologiche, compaiono in posizioni corrispondenti nel verso o nella strofa, siamo indotti a domandarci, consciamente o subconsciamente, se, in quale misura e sotto quale aspetto le entità corrispondenti per posizione siano tra loro simili» (Jakobson 1985, p. 256).

²¹ «Nell'arte che utilizza come materiale la lingua, l'arte della parola, la separazione del suono dal senso è impossibile. La risonanza musicale del discorso poetico è *essa pure un mezzo di trasmissione dell'informazione*, cioè del contenuto, e in questo senso non può essere contrapposta a tutti gli altri mezzi di informazione, proprio alla lingua come sistema semiotico» (Lotman 1972, pp. 147 s.). Da qui l'insistenza di Meschonnic 1982, p. 109: «Pourtant le rythme est de tout le discours, et de tout discours, comme le sens. Et ne peut être que discours. Il est fonction de la plus petite unité (consonantique, vocalique, syllabique, lexicale) et de la plus grande unité, les unités variables du discours qui incluent celle de la phrase. Le primat du rythme, désamarré de la métrique, revient au primat empirique du discours sur la langue». «È, dunque, da criticare – spiega Facchini Tosi 1983, pp. 13 s. – qualsiasi isolazionismo fonico o riduzione della poesia alla sua produttività sonora. Risulta inevitabile e utilissimo un collegamento delle figure foniche al piano della significazione e questo soprattutto per le riprese lessicali che sono più immediatamente semantiche. Altrimenti vi è il rischio di una eccessiva valorizzazione dell'elemento significante del segno a danno di quello "significato"».

²² Per Cappello 1990, p. 83 le relazioni fra aspetti fonetici e aspetti semantici di un testo cagionano «une dynamisation du sémantique à partir du signifiant».

²³ «L'*adiectio* appare come ripetizione dell'uguale e come accumulazione del differente. Ripetizione e accumulazione avvengono all'interno di un gruppo di parole unitario e superiore, e cioè al suo inizio, all'interno di esso, o alla fine. [...] Ripetizione e accumulazione, all'interno di un gruppo di parole unitario, compaiono in due tipi di aggruppamento: le parti ripetute o accumulate possono essere in contatto tra loro oppure essere distanziate le une dalle altre. Ripetizione e accumulazione di frasi intere danno come risultato figure di pensiero» (Lausberg 1969, pp. 130 s., § 240).

idee, possono essere combinate in anafore, epifore, poliptoti, mentre le più piccole unità compositive, i suoni, possono essere accostati a determinare allitterazioni, assonanze, consonanze, omeoarcti, omoteleuti, in una molteplicità di soluzioni retoriche che, pur implicando l'identità del materiale fonico, verbale e concettuale utilizzato, assicurano la vivacità di un tessuto iterativo altrimenti monotono²⁴. Ne consegue una figura retorica di pervasiva funzionalità:

une figure de type microstructural, spécialement à l'œuvre dans les figures d'élocution et même dans celles de construction. On peut soutenir que la répétition constitue la plus puissante de toutes les figures : en réalité, dès que l'on passe à la question des contenus textuels, on déborde la limite microstructurale de base formelle éventuelle à des figures macrostructurales. Pratiquement, la reprise qui définit la répétition peut toucher le son (la lettre, la syllabe), le mot, le groupe de mots, la phrase, le paragraphe, le texte entier – ou encore l'idée.

Molinié 1992, s. v. *répétition*, p. 292²⁵

Di questa funzionalità è ben consapevole già il mondo greco antico, che non manca di soffermarsi sui principali usi retorici della ripetizione, già prima della più ordinata sistemazione negli σχήματα e nei τρόποι stilati dalla trattatistica più tarda²⁶. Aristotele – per il quale in frasi come “ἀργὸν γὰρ ἔλαβεν ἀργὸν παρ’ αὐ-

²⁴ «[...] agli effetti del ritmo, le ripetizioni foniche come la rima e le ricorrenze accentuali (segnatamente quella di fine di verso) costituiscono da un lato dei fenomeni di ridondanza, che sottolineano e confermano la regolarità versale (la “marcano”, contenendone le smarginature di ordine temporale: non a caso la rima si inserisce nel momento di trapasso dalla metrica quantitativa classica a quella sillabica moderna, quando la percezione della regolarità ritmica si fa fluttuante), e dall'altro il lievito che vivifica e continuamente modifica un'altrimenti monotona identità iterativa» (Esposito 2003, pp. 77 s.).

²⁵ «La répétition, en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments» (Frédéric 1985, p. 231). «La ripetizione è uno dei più antichi procedimenti retorici, attuando il meccanismo dell'*adiectio*, dell'aggiunta di un termine a un altro [...]. L'iterazione è dunque ben più che una figura, in quanto sottende diverse modalità stilistiche» (Marchese 1984, p. 268). «La ripetizione [...] produce successioni di membri o uguali o variati sia da manipolazioni della forma, sia da mutamenti nella funzione sintattica oppure nel senso delle parole replicate» (Mortara Garavelli 2008, p. 185), agendo dunque sul duplice piano dell'espressione linguistica e delle idee (in questo secondo caso si tratta delle figure di pensiero).

²⁶ «L'analisi dei testi letterari conosce fin dall'antichità la ripetizione nel suo articolarsi in
 ripetizione di suoni, con frequenza oltre la norma, tuttavia non strutturata in σχήμα;
 ripetizione di suoni o complessi fonici, strutturata in figura [...];
 ripetizione di strutture informative elementari, nelle varie collocazioni sintattiche (il rapporto tra le parti del discorso ripetute è formalizzato solo sul piano dell'uguaglianza, totale o parziale, o infine sinonimica);
 ripetizione strutturata nella *relatio* (ἀναφορά) degli elementi ripetuti. Pienamente σχήμα, ottiene il massimo grado di formalizzazione nell'ἐπιαναφορά, corrispondente alla determinazione più

του”, “δωρητοὶ τ’ ἐπέλοντο παράρρητοὶ τ’ ἐπέεσσιν”, “ὥήθης ἂν αὐτὸν <οὐ> παιδίον τετοκέσαι, ἀλλ’ αὐτὸν παιδίον γεγονέναι”, “ἐν πλείσταις δὲ φροντίσι καὶ ἐν ἐλαχίσταις ἐλπίσιν”, “ἄξιοι δὲ σταθῆναι χαλκοῦς, οὐκ ἄξιος ὦν χαλκοῦ;”, “σὺ δ’ αὐτὸν καὶ ζῶντα ἔλεγες κακῶς καὶ νῦν γράφεις κακῶς” ο “τί ἂν ἔπαθες δεινόν, εἰ ἄνδρ’ εἶδες ἀργόν;” (Aristot. *Rhet.* 3, 1410a29-1410a37) esemplifica le iterazioni fonico-verbali da lui definite *parisosi* (identità tra membri di una espressione: 1410a24-25 *παρίσωσις δ’ ἐὰν ἴσα τὰ κῶλα*) e *paromoiosi* (somiglianza tra le estremità dei due membri: 1410a25-26 *παρομοίωσις δὲ ἐὰν ὅμοια τὰ ἔσχατα ἔχη ἐκάτερον τὸ κῶλον*), toccando il contenitore del moderno *omoteleuto*²⁷ – commenta con una nota positiva (1412b12 *τότε τὸ εὖ*) l’effetto creato dalla *paronomasia* o *parechesi* nella frase Ἀθηναίους τὴν τῆς θαλάττης ἀρχὴν μὴ ἀρχὴν εἶναι τῶν κακῶν (1412b5-6)²⁸, mentre altrove apprezza il caso omerico di *anaphora* offerto dalla ripetizione del nome di Nireo (Hom. *Il.* 2.671-673 *Νιρεὺς* αὖ Σύμηθεν ἄγε τρεῖς νῆας εἴσας, | *Νιρεὺς* Ἀγαλῆης υἷος Χαρόποιό τ’ ἀνακτος, | *Νιρεὺς*, ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε)²⁹ come esempio di un buon uso della ripetizione in ambito orale (Aristot. *Rhet.*

rigorosa della moderna *anaphora* retorica» (Avezzi 1974, pp. 56 s.).

²⁷ «Lo *homoeoteleuton* (*simili modo determinatum*, ὁμοιοτέλευτον) consiste nell’uguaglianza fonica delle terminazioni (accentuate o no) delle ultime due parole (qualche volta anche di altre parole ancora) delle diverse parti dell’isocolo» (Lausberg 1969, p. 193, § 360; cfr. Marchese 1984, p. 225, s. v. *omoteleuto*; Morier 1989, p. 519, s. v. *homéotéleute*; Molinié 1992, p. 163, s. v. *homéotéleute*; Mortara Garavelli 2008, p. 233). Altri esempi possono essere Hom. *Od.* 6.43-45 (ἔμμεναι. οὐτ’ ἀνέμοισι τινάσσεται οὔτε ποτ’ ὄμβρωι | δεύεται οὔτε χιῶν ἐπιπίλνεται, ἀλλὰ μάλ’ αἶθρη | πέπταται ἀνέφελος, λευκὴ δ’ ἐπιδέδρομεν αἴγλη) ο, in condizione di *anaphora*, *Od.* 1.102 s. (βῆ δὲ κατ’ Ὀλύμπιοι καρήνων αἴξασα, | στή δ’ Ἰθάκης ἐνὶ δῆμωι ἐπὶ προθύροις Ὀδυσῆος).

²⁸ «La “*paronomasia*” (*annominatio*, *affictio*, *denominatio*, *supparile*, *levis immutatio*; παρονομασία, παρήχησις) è un gioco di parole che riguarda il significato della parola, che nasce per mezzo di un mutamento di una parte del corpo della parola in cui spesso a un quasi impercettibile mutamento del corpo della parola corrisponde un mutamento sorprendente (straniamento), “*paradossale*” del significato della parola» (Lausberg 1969, p. 148, § 277; cfr. Marchese 1984, pp. 234 s., s. v. *paronomasia*; Morier 1989, pp. 854 s., s. v. *paronomase*; Molinié 1992, pp. 248 s., s. v. *paronomase*; Mortara Garavelli 2008, pp. 206-208). Un esempio è dato da Thuc. 2.62.3 *μὴ φρονήματι μόνον, ἀλλὰ καὶ καταφρονήματι*.

²⁹ «L’*anaphora* (*repetitio*, *relatum*, *relation*; ἀναφορά, ἐπαναφορά, ἐπιβολή) consiste nella ripetizione di una parte della frase all’inizio di successivi gruppi di parole. Il tipo della figura è quindi /x.../x...» (Lausberg 1969, p. 143, § 265; cfr. Marchese 1984, pp. 20 s., s. v. *anaphora*; Morier 1989, p. 109, s. v. *anaphore*; Molinié 1992, pp. 49 s., s. v. *anaphore*; Mortara Garavelli 2008, pp. 198-201). Esempi si possono osservare in Hom. *Od.* 4.184 (κλαῖε μὲν Ἀργεῖη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα, | κλαῖε δὲ Τηλέμαχος τε καὶ Ἀτρεΐδης Μενέλαος), Archil. fr. 2 W. (ἐν δορὶ μὲν μοι μάζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ’ οἶνος | Ἰσμαρικὸς, πίνω δ’ ἐν δορὶ κεκλιμένος), Hom. *Od.* 1.50 s. (νῆσωι ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ’ ὀμφαλὸς ἐστι θαλάσσης. | νῆσος δειδρήεσσα, θεὰ δ’ ἐν δώματα ναίει), 5.331 s. (ἄλλοτε μὲν τε Νότος Βορέηι προβάλεσκε φέρεσθαι, | ἄλλοτε δ’ αὐτ’ Εὐρος Ζεφύρωι εἴξασκε διώκειν).

3, 1413b19-21 τά τε ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ οὐ, καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται), con cui il poeta assicura fama imperitura a un personaggio che non riceverà altre menzioni all'infuori del *Catalogo iliadico* (1414a4-7)³⁰.

Di Pausimaco, esponente dei κριτικοί avversati da Cratete di Mallo, ci arrivano, attraverso le colonne del Περὶ ποιημάτων di Filodemo di Gadara, alcuni esempi di uso della ripetizione in ambito poetico, accompagnati dalla relativa valutazione³¹. L'anafora del nome di Nireo nel passo omerico citato anche da Aristotele, l'insistenza sul lessema del loto in Hom. *Od.* 9.91-93 (οὐδ' ἄρα Λωτοφάγοι μῆδονθ' ἐταίροισιν ὄλεθρον | ἡμετέροις, ἀλλὰ σφι δόσαν λωτοῖο πάσασθαι. | τῶν δ' ὅς τις λωτοῖο φάγοι μελιηδέα καρπόν), dello scudo in Hom. *Il.* 21.164 s. ([...] ἐτέρωι μὲν δουρὶ σάκος βάλεν, οὐδὲ διαπρὸ | ῥῆξε σάκος), sull'aggettivo βαρύς in Soph. fr. 753 Radt (βαρὺς βαρὺς ξυνοικος, ὦ ξένοι, βαρὺς), sull'aggettivo σεμνός in un passo di Timoteo (σεμνὸν δ' ὁ πλάτανος σ[εμ]νόν)³² e sul sostantivo σχῆμα in Eur. *Ion* 237-240 (γενναιότης σοι καὶ τρόπων τεκμήριον | τὸ σχῆμ' ἔχεις τόδ', ἦτις εἶ ποτ', ὦ γύναι· | γνοίη δ' ἂν ὡς τὰ πολλ' ἂν ἀνθρώπου πέρι | τὸ σχῆμ' ἰδῶν τις εἰ πέφυκεν εὐγενής) acquistano un valore positivo o negativo per la natura dei suoni di cui le parole sono costituite e per il loro posizionamento reciproco: la sequela Λωτοφάγοι - λωτοῖο - λωτοῖο non disturba per la piacevolezza del suono della liquida iniziale³³, né è fastidiosa la

³⁰ La natura esemplificativa del passo riceve, a sua volta, consacrazione nella tradizione retorica greca, ritrovandosi «in Demetrio, forse attraverso la mediazione di Teofrasto, in Trifone, Ermogene, Alessandro, fino allo pseudoplutarcheo *De vita et poesi Homeri*, confermando l'esistenza di una vera e propria paradigmatica delle figure, resa più salda dall'uso scolastico, attraverso tutta la retorica antica» (Avezzi 1974, p. 62).

³¹ Di Pausimaco non si hanno grandi notizie. Il nome non è raro, essendo attestato per almeno altre otto persone, perlopiù ateniesi, per un antico esploratore originario di Samo, per un ammiraglio di Antioco proveniente da Rodi e per l'uomo che racconta una barzelletta sporca in Athen. 6.246b; tuttavia, nessun'altra fonte all'infuori del testo filodemeo fa menzione di un filosofo di tal nome originario di Mileto (cfr. Janko 2000, p. 165, nn. 2-3). Il problema si allarga a tutto il gruppo dei κριτικοί: Filodemo non chiama né così né 'eufonisti' nessuno dei personaggi da lui discussi, tantomeno Cratete, che però in nessun'altra fonte è esplicitamente accostato al fronte degli eufonisti insieme ad Andromenide; quanto ai nomi (Eracleodoro, Pausimaco, Andromenide e Cratete, appunto), non ne fa menzione nessun altro documento all'infuori del papiro ercolanese filodemeo, che ne assicura una discussa sopravvivenza. Per un recente riordinamento dei dati della questione, ved. Porter, J. I. 1995.

³² Il passo, non altrimenti attestato, è soggetto a integrazione da parte di Janko 2000, p. 290.

³³ Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 85.21-26 Janko [τὸ γὰρ οἰκ]ε[ι]οῦν πολ[λάκις ἡμᾶς δ]ιὰ τὸν <ἦχον>, ὡς τὸν <Νιρέα> καὶ τοὺς <Λωτοφάγους> καὶ τὸν <λωτόν>, διὰ μηδὲν ἕτερον ἄλυπον εἶναι ἢ δια τὸ τῶι [ἦχῳ] τοῦνομα ἠδὲ προσ[πίπτειν πρὸς] τὴν ἀκ[οήν].

scelta sofoclea di far seguire ai due βαρύς l'aggettivo ξύνοικος, iniziante per ξ-; effetto contrario avrebbe suscitato, invece, una disposizione βαρύς ξύνοικος, per la pesantezza data dall'incontro tra la sibilante e la successiva consonante doppia³⁴; per la stessa ragione, non va bene nemmeno la ripetizione omerica di σάκος dopo ῥῆξε³⁵, né è accettabile l'iterazione euripidea σχῆμα, bollata come insopportabile³⁶, mentre il cambio di accento da grave ad acuto rende ammissibile la ripetizione σεμνὸν ... σεμνόν nel passaggio tratto da Timoteo, perché così – sostiene il filosofo – si crea una parola differente³⁷. È chiaro, come è stato detto, di trovarsi di fronte al più estremo esponente della teoria della εὐφονία, secondo la quale il valore di una composizione poetica è dato più dalla piacevolezza e dal successo della componente fonica sull'uditorio che da genere, contenuto e scopo dell'opera³⁸; ma le posizioni che Filodemo ne trasmette sono sufficienti a dimostrare una certa percezione della ripetizione ai vari livelli retorico-compositivi, da giudicare non nella propria natura, ma nella piacevolezza delle caratteristiche della parola o del suono iterato³⁹.

³⁴ Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 86.19-cl. 87.1 Janko ἢ Ξ ἢ Σ ἢ κα[λ]ῶς ἔχειν ἢ κακῶς τὸν [ῆ]κον ποεῖν, καλῶς μὲν [τὸ] παρὰ Σοφοκλ[εῖ] 'βαρύς βαρύς κτλ.', οὐ διὰ τὴν [σύ]νθεσιν, ὡς τινές [φασιν. ἐν δὲ] τῷ 'βαρύς ξύνοικος, ὦ ξένοι, βαρύς βαρύς', εἶπερ [μετέ]θηκειν, ἀπέπιπτε]ν ἄ[ν]. Il caso sofocleo rappresenta l'unico, fra quelli discussi da Pausimaco, apparentabile a una figura retorica strutturata, nella fattispecie l'epanalessi o geminazione, ovvero «la ripetizione testuale di una parte di frase (parola singola o gruppo di parole) a contatto in qualsiasi luogo (all'inizio, in mezzo o alla fine) del gruppo di parole unitario e coordinato a livello superiore, che può essere di natura sintattica o metrica» (Lausberg 1969, p. 133, § 244; cfr. Marchese 1984, p. 133, s. v. *geminatio*; Morier 1989, p. 441, s. v. *épanalepse*; Molinié 1992, p. 136, s. v. *épanalepse*; Mortara Garavelli 2008, pp. 189-191): es. Eur. *Tro.* 804-806 ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἄμ' Ἀλκμήνας γόνῳ | Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσω πόλιν, Soph. *Aj.* 396 ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκίητορα, Aesch. *Agam.* 121 αἴλιον αἴλιον εἶπε.

³⁵ Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 86.8-13 Janko [τὸ] δέ, τοῦ ξεῖ προσεινοχ[λή]σαντος τ[ῆν] ἀκοήν, [προσ]φέρων τὸ σί[γμα], δύναμ[ιν] ὁμοίαν ἔχον, εὐλόγως [ἀν]τικόπτειν.

³⁶ Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 90.5-7 Janko τὸ [γὰρ προφ]έρε[ιν] 'σχῆμα' δ[ί]ς οὐκέτ[ι] ἀνασχε[τό]ν.

³⁷ Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 89.8-10 Janko ἐφεγγόμεθ' [ἄρ' οὐ]κέτι ταῦτό, ἀλλὰ τ[ινα] πτώσιν.

³⁸ «Pausimachus is the most radical of the euphonists, capable of philosophically rigorous argument. He denies the importance of content, genre, and word choice; poets and even prose-writers aim to please the many, not to express the truth [...]. He ascribes to good poets a natural ability to hit upon sound that pleases the many and reflects the real nature of things, because it reflects the primal language of the name-maker who designed speech to embody their physical properties; this exalts *ingenium* and expels *ars* from poetry» (Janko 2000, p. 188).

³⁹ Uno degli assunti principali di Pausimaco riportati da Filodemo sostiene che τὰς τῶν αὐτῶν [λέξεων] πολλάκι θέσεις οἰκ[ε]μῶν ἢ λυπεῖν διὰ τὸν ἦχον (Pausimaco *apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 85.18-21 Janko). Per posizioni teoriche come queste, «Pausimachus is too extreme an euphonist to be taken as representative of the 'Greek Ear'; what he says, however, suggests strongly that the Greeks did notice repetition, but did not consider it a blemish in itself, but as intensifying the attractive or unattractive features of the word repeated» (Pickering 2003, p. 495).

Maggior attenzione alle funzioni delle ripetizioni è prestata da Demetrio nel Περὶ ἑρμηνείας⁴⁰. Mentre si discute dell'omoteleuto tra le riflessioni preliminari sulla struttura delle frasi e dei periodi (1-35 Chiron), se, da un lato, tale procedimento iterativo può rivelarsi non funzionale all'efficacia espressiva, alle emozioni e ai caratteri, perché si negherebbero la semplicità e la naturalezza dell'espressione (οὔτε δῆτα ἐν δεινότητι χρήσιμα τὰ τοιαῦτα, ὡς ἔδειξα, οὔτε ἐν πάθεσι καὶ ἡθεσιν· ἀπλοῦν γὰρ εἶναι βούλεται καὶ ἀποίητον τὸ πάθος, ὁμοίως δὲ καὶ τὸ ἦθος, 28.1-4 Chiron), dall'altro, esso può offrire un contributo alla grandiosità dello stile (τῇ δὲ μεγαληγορία συνεργοὶ ἂν τὰ τοιαῦτα κῶλα, 29.5-6 Chiron), come la ripetizione in genere ottiene nello stile μεγαλοπρεπήs (59-66 Chiron; cfr. 103.1-4 Chiron ἢ συντομία δὲ πῆ μὲν μεγαλοπρεπήs, καὶ μάλιστα ἢ ἀποσιώπησις· ἔνια γὰρ μὴ ῥηθέντα μείζονα φαίνεται καὶ ὑπονοηθέντα μᾶλλον, πῆ δὲ μικροπρεπήs· καὶ γὰρ ἐν διλογίαις γίνεται μέγεθος). Negli stili caratterizzati da eleganza (γλαφυρός) e forza (δεινός), le figure di ripetizione possono accrescere la forza dell'espressione (τὰ δὲ τῆs λέξεωs σχήματα ποικιλώτερον ἐκλέγοντά ἐστι δεινότερον ποιεῖν τὸν λόγον, 267.4-5 Chiron), anche se, in un frammento, Saffo è riuscita a ricavarne grazia (καίτοι ἢ ἀναδίπλωσις πρὸς δεινότητασ μᾶλλον δοκεῖ εὐρησθαι, ἢ δὲ καὶ τοῖs δεινοτάτοιs καταχρήται ἐπιχαρίτωs, 140.6-9 Chiron)⁴¹, mentre nello stile piano (ισχνός) possono essere adoperate per conferire vivacità alla dizione (ὥστε πολλάκιs καὶ ἡ διλογία ἐνάργειαν ποιεῖ μᾶλλον ἢ τὸ ἅπαξ λέγειν, 211.1-2 Chiron).

I passi citati creano il paradosso di voler apprendere notizie sulla ripetizione nel mondo greco antico attraverso la voce di chi si è occupato di retorica a titolo più o meno tecnico, tralasciandone le espressioni non propriamente strutturate⁴².

⁴⁰ «Demetrius [...] seems sensitive to nearby and patterned repetitions and to discordant jingles, but insensitive (or not sufficiently sensitive to mention them) to the somewhat more distant and haphazard or subtle repetitions that have worried modern critics» (Pickering 2003, p. 495).

⁴¹ Il riferimento è a Sapph. fr. 114 V. παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισ' ἀκποόχηρι; | φύκῆτι ἡξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἡξω† e, più sotto (Demetr. *Eloc.* 141 Chiron), a Sapph. fr. 104 V. Ἔσπερε πάντα φέρησι ὅσα φαίνολιs ἐσκέδασ' Αὔωσ, | φέρησι ὄιν, φέρησι αἶγα, φέρησι ἄπυ μᾶτερι παῖδα.

⁴² «An obvious way of discovering the attitude of the Greek Ear to verbal repetition is to interrogate the ancient Greeks. Once we begin to do so, however, we encounter a paradox. [...] The clue is that almost all these ancient discussions are of what we should call 'tropes' or 'figures of speech', and not of the verbal repetitions that modern readers many find offensive or firesome» (Pickering 2003, p. 492).

Purtuttavia, queste stesse testimonianze⁴³ sembrano suggerire un certo grado di percezione, tolleranza ed esegesi dei fenomeni iterativi dell'espressione verbale, di cui si cerca di indagare l'appropriatezza e la funzione nell'occasione verbale (orale o scritta) nella quale si trovano ad operare. L'assenza di notizie sulle forme di ripetizione non strutturate da un punto di vista retorico non esclude che ve ne fosse cognizione, facilitata dal riconoscimento delle figure retoriche a essa ascrivibili⁴⁴. Ha, perciò, senso uno studio che, oltrepassando le manifestazioni della ripetizione non ordinate in chiave retorica – come ricorsività concettuale, *rémanence*, allitterazione –, si concentri sui casi di felice coincidenza tra l'azione della ripetizione fonico-verbale e la ricorsività dello schema metrico-strofico, per cui (in contesto monostrofico o triadico) la stessa sede di verso o *colon* di una strofe e della relativa antistrofe è occupata da forme identiche o flesse della medesima parola o radice, coincidenze foniche, parallelismi sintattici, con l'impressione che la responsione metrica ne garantisca l'espressa intenzionalità da parte del poeta, autore di testo e musica: le occorrenze omometriche (*Introduzione*, § 3, pp. 27-37).

2 Forme non strutturate di ripetizione. Ricorsività concettuale e fonica

Alcune espressioni della ripetizione possono non configurarsi in una soluzione

⁴³ Per una campionatura più solida, Pickering 2003, pp. 495-498 allarga l'indagine alla trattatistica retorica greca più tarda e alle fonti latine che risentono dei modelli teorici greci: l'anonimo della *Retorica a Erennio* sanziona l'eccessiva ripetizione di una stessa parola (*si eiusdem verbi adsiduitatem nimiam fugiemus*, 4.12.18), ma la tollera se si esplica nella figura della *traductio* (4.14.20, altrove denominata *annominatio*, 4.21.29); Quint. *Inst.* 8.3.51 attribuisce alterno effetto alla ripetizione verbale, definita *tautologia* o, quando figura retorica, *epanalepsis*, mentre in *Inst.* 10.1.7 critica la prassi di scegliere un sinonimo di volta in volta differente per ovviare alla ripetizione; nelle pagine sulla ἐπανάληψις, di cui enuclea tre funzioni (ἐπὶ πράγματος διδασκαλία, ἐπὶ προσώπου συστάσει ἢ διαβολῇ, ἐπὶ ἥθους βεβαιώσει, p. 423 Rabe), lo Pseudo-Ermogene mostra di interrogarsi sull'appropriatezza della ripetizione o della variazione, dedicando al tema una sezione separata (pp. 416 s. Rabe). Altre testimonianze, dal mondo greco e latino a quello medievale, sono in Facchini Tosi 1983, pp. 23-28; Frédéric 1985, pp. 3-26; Garvie 2002, pp. 4 s.; Mortara Garaevelli 2008, pp. 17-44.

⁴⁴ «If the Greeks did not notice such repetitions, why did they notice, and apparently rejoice in, repetitions in figures of speech? That might be explained on the supposition that the Greek ear did not retain what it had heard for very long, and noticed and was affected only by repetition in very close proximity; but there are many examples of ring-composition and the like which assume recall of words used some time ago. Editors of tragic texts who are ready to dismiss a repetition for which they are unable to account as unimportant to and unnoticed by playwright and audience are just as ready to draw attention to repetitions that they admire, even ones that are not any recognized rhetorical figures» (Pickering 2003, p. 492, n. 10). Inoltre, non va sottovaluto il contributo della tradizione manoscritta nel riconoscimento e nell'eventuale eliminazione delle forme di ripetizione osservabili nei testi antichi, sui cui ved. Pickering 2000a; *id.* 2003, pp. 498 s.

retorica riconoscibile. Può accadere quando abbia a che fare con idee e percezioni, assumendo piuttosto i contorni di un loro riuso non strutturato in punti differenti della medesima composizione: soprattutto nel dramma, un personaggio può cambiare il proprio giudizio iniziale su un altro personaggio ed estendere in modo simile la nuova considerazione anche ad altri personaggi, sottoponendoli a parallele mutazioni di percezione attraverso l'applicazione di identici *pattern* nei vari episodi e interventi corali costitutivi del dramma, in un esercizio di mutevolezza interpretativa che sembra in particolar modo praticato dal coro.

A number of the extant Greek tragedies display a striking parallelism between their overall movement and the movement of their component parts. This relationship can be diagrammed in the following manner:

Overall play: A—————B

Component parts: A—B A—B A—B A—B A—B A—B

Thus in a play in which the overall movement is from A to B (e.g., from the hero's good fortune to his fall, or from his agony to his revenge), one frequently finds that many of the component parts of the play (episodes, choral odes, individual speeches and parts of speeches, etc.) clearly "imitate" or reflect the same movement.

Porter 1971, p. 465⁴⁵

Una tale forma di parallelismo strutturale correda il generale sviluppo del dramma di uno schema evolutivo $A \rightarrow B$, che può trovarsi nuovamente applicato nei piccoli segmenti della trama. Ne offre un esempio l'*Agamennone* eschileo, laddove, agli occhi del coro, ogni personaggio passa da una condizione di giusto vendicatore di un torto subito a quella di intollerabile reo meritevole di punizione⁴⁶. Nella rievocazione degli antefatti della trilogia nella parodo (Aesch. *Agam.* 104-257, cui si aggiunge il preludio anapestico ai vv. 40-103), il resoconto narrativo del coro si offre al pubblico come primo strumento ermeneutico utile a interpretare quanto

⁴⁵ «All endings are also beginnings. As long as men are both doers and victims, actors and analysts of action, free and constrained – that is, as long as they live human lives – no final escape from contingency is possible. [...] Action initiates a chain of further action and reaction whose ending cannot be predicted and whose consequences disturb established practices» (Euben 1982, p. 30).

⁴⁶ Il passaggio da una condizione o da un giudizio (A) all'altro (B), di solito in senso peggiorativo, è tecnica consolidata nel teatro eschileo: forte è il contrasto tra l'enorme potenza dell'armata persiana, descritta in apertura dei *Persiani*, e l'ingresso in scena di un Serse sconfitto e lacerato alla fine del dramma; l'incertezza di Pelasgo volge all'accoglienza della richiesta d'asilo avanzata dalle figlie di Danao nelle *Supplici*; la calma e il controllo caratteristici di Eteocle, che paiono differenziarlo dal più passionale fratello, alla notizia che anche Polinice sarà schierato alle sette porte di Tebe, cedono il posto al violento desiderio del sangue del fratello, che avvicina Eteocle a Polinice, rendendoli un essere unico in due corpi. Cfr. Saïd 2005, pp. 219 s.

accadrà in scena⁴⁷. Il «potere dai due troni degli Atridi, | concorde guida della gioventù di Grecia» (Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας | ξύμφρονα ταγάν, vv. 108-110⁴⁸) si era recato a Troia «con la lancia e con la mano che esige il debito, | da un uccello bellicoso» (σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι | θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν, vv. 111 s.)⁴⁹; ma, dato che la sosta forzata imposta dall'ira di Artemide può essere interrotta solo con «un altro sacrificio, | privo di norma, privo di banchetto, | artefice di discordie radicato nella famiglia, | che non teme l'uomo» (θυσίαν ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον, | νεικέων τέκτονα σύμφυτον, | οὐ δεισήνορα, vv. 151-153), la spedizione si converte subito in una follia sacrilega (τάλαινα παρακοπά, v. 223), che spinge Agamennone oltre ogni limite (ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον | φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν | ἄναγνον, ἀνίερον, τόθειν | τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω, vv. 218-221), tramutandolo nel «sacrificatore | della figlia, come aiuto a una guerra | che puniva il ratto di una donna, | e rito preliminare alla partenza delle navi» (ἔτλα δ' οὔν θυτῆρ γενέσθαι | θυγατρός, γυναικοποιῶν | πολέμων ἄρωγάν | καὶ προτέλεια ναῶν, vv. 224-227)⁵⁰.

⁴⁷ «Nella parodo il Coro si confronta con il segmento più difficile da affrontare sul piano emotivo, e cioè la narrazione delle circostanze che portano Agamennone a sacrificare la figlia. Il suo canto, nel momento stesso in cui traccia alcune coordinate essenziali per la comprensione della vicenda, pone anche le basi di un percorso destinato a sfociare in una crisi profonda nel terzo e quarto stasimo, e ancor più nel dialogo con Clitemestra di 1407-577» (Medda 2017¹, pp. 47 s.). Su struttura, contenuti e finalità della parodo dell'*Agamennone*, si rimanda alla relativa trattazione (§ IV 1.5.1, pp. 664-666).

⁴⁸ Il testo dell'*Agamennone* è quello edito da Murray 1955², che sarà di riferimento anche per l'analisi delle occorrenze omometriche osservabili nella tragedia, come si dichiarerà più avanti (*Introduzione*, § 4, p. 39). Le traduzioni di questo paragrafo sono tratte da Medda 2017¹.

⁴⁹ Gli Atridi sono raffigurati come gli esecutori materiali della giustizia di Zeus, esattori di δίκη, come indicato dall'uso di πράκτωρ: «πράκτωρ in Aeschylus has always (three times in all) the same meaning – though naturally not the same technical limitation – as in the language of administration in Athens and elsewhere, = Latin 'exactor', the man who collects payment of a penalty or exacts amonement» (Fraenkel 1950^{II}, p. 66). Cfr. Hammond 1965, p. 45; Bollack 1981b, pp. 238 s.; Winington-Ingram 1983, p. 79; Medda 2017^{II}, pp. 83 s.

⁵⁰ Il giudizio di condanna giunge inatteso anche allo stesso coro che lo pronuncia: «they suddenly find themselves explicitly describing the sacrifice of Iphigenia, implicitly condemning Agamemnon, and strongly suggesting that justice must strike him for what he did at Aulis (184 ff.). From their opening praise of Agamemnon as agent of Zeus' justice they have moved inexorably and quite against their intentions to a concluding presentation of him as a wrongdoer for whom justice is inevitable» (Porter 1971, p. 470; cfr. Euben 1982, pp. 24 s.; Winington-Ingram 1983, p. 76). Meno *tranchant* Bollack 1981b, pp. 330-333: il coro, dal proprio punto di vista, mette in evidenza gli aspetti negativi del sacrificio di Ifigenia, ma «la culpabilité d'Agamemnon reste en suspens. [...] le Choeur, plus banalement, revient aux normes de la conscience commune pour découvrir, à la place de la *thémis* invoquée, l'impiété monstrueuse (le sacrifice rituel en faveur de la déesse pure, cf. le v. 134, est un act de souillure contraire au rite, v. 220). [...] pour le Choeur, la réalité incontestable de

La trasformazione più manifesta è quella di Clitemestra. La donna, madre di una figlia senza più vita, una volta compiuto l'omicidio, lo vanta orgogliosamente (ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι, v. 1394) come prodotto di una mano «artefice di giustizia» (τῆσδε δεξιᾶς χερὸς | ἔργον, δικαίας τέκτονος, vv. 1405 s.): è un'opera equilibratrice, che attribuisce al reo defunto la giusta ricompensa per la violenza commessa in vita (ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, | μηδὲν ἐν "Αἰδου μεγαλαυχείτω, | ξιφοδηλήτῳ | θανάτῳ τείσας ἄπερ ἔρξεν, vv. 1526-1529), che dà compimento all'ἀλάστωρ della casa degli Atridi (φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ | τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ | Ἄτρεως χαλεποῦ θοινατῆρος | τόνδ' ἀπέτεισεν, | τέλεον νεαρῶς ἐπιθύσας, vv. 1500-1505)⁵¹. Agli occhi del coro, però, nessun motivo vale: quello di Clitemestra è un atto di sangue (ὥσπερ οὖν | φοιολιβεῖ τύχαι φρήν ἐπιμαίνεται· | λίβος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος ἐπρέπει, vv. 1426-1428), un sacrilegio che la priva di una casa e la rende invisibile ai propri concittadini (ἀπέδικες ἀπέταμες, ἀπόπολις δ' ἔσσι, | μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς, vv. 1410 s.), e per il quale «è necessario che tu paghi colpo con colpo» (ἔτι σε χρὴ ... τύμμα τύμματι τεῖσαι, vv. 1429 s.); perché, in fin dei conti, «che non sei colpevole di questo assassinio | chi potrà testimoniarlo?» (ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ | τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων; vv. 1505 s.)⁵².

la faute ne décide pas du sort concret du coupable». È pur vero che, *supra*, lo studioso aveva sottolineato il giudizio di follia che il coro riserva all'atto di Agamennone, sia quando non tiene in considerazione lo scopo per cui è compiuto, sia quando contempla la necessità di sbloccare la flotta ferma ad Aulide: il sacrificio della propria figlia è incommensurabile con l'impossibilità di giungere a Troia e non costituisce un dolore per il padre, bensì per la moglie lontana (ivi, pp. 286 s.).

⁵¹ «As a necessary means to the sack of Troy, Agamemnon had sacrificed his daughter Iphigenia and so provided Clytemnestra with a motive for killing hm. [...] But why should his killing be a matter of that divine justice which the Chorus, rightly or wrongly, seems to fear? With what justification does he suffer? One answer is given later in the play, when Clytemnestra claims to embody an *alastor* taking vengeance for the cruel feaster Atreus (1500ff.), what she had called 'the thrice-fattened *daimon* of this race' (1476f.)» (Winnington-Ingram 1983, p. 80). Il convincimento di giustizia si accompagna, in Clitemestra, all'uso di un linguaggio consapevole, che fa spesso ricorso a termini della sfera intellettuale maschile come φροντίς, φρήν, φρονεῖν e rifugge dagli schemi convenzionali maschio/femmina della Grecità tardo-arcaica e classica (così Sevieri 1991, pp. 22-31; cfr. Judet de la Combe 2001, pp. 599 s.). Per l'insistenza lessicale e tematica sulla giustizia, ved. § IV 1.5.1, pp. 661-663.

⁵² «Pour le chœur, la catastrophe emporte non seulement l'ordre des choses et toute forme établie de légitimité, mais efface toute possibilité de vivre. La confrontation avec Clytemnestre, qui revendique la catastrophe, l'amène à définir plus clairement le malheur que produit l'anéantissement de toute méditation humaine et politique entre les existences concrètes et les principes juridiques divins [...]. Pour Clytemnestre, la régularité du mal constitue également la structure objective de la réalité vécue. Mais c'est un donné qui n'épuise pas toutes les possibilités d'agir et de vivre. Elle y voit d'abord la conséquence de la négation de la vie qu'a pratiquée la lignée des Plisthénides depuis l'origine. [...]

La ricorsività del *pattern* ideologico, osservabile – secondo Porter – anche nella drammaturgia sofoclea (*Edipo re, Edipo a Colono*)⁵³, costituisce una forma non strutturata di ripetizione che investe l'ambito del concetto, applicando strutture parallele ai diversi elementi costitutivi di una medesima opera che ne evidenziano il ritmo interno, a beneficio della sua globale comprensione:

Perhaps even more significant, this parallelism is a potential critical tool of the first importance: if a critic can identify the basic underlying rhythm of a play, a rhythm characteristic both of the play as a whole and of its smaller components, this identification will obviously be of the greatest use to him in interpreting the play, in understanding the relationship of its parts to each other and to the whole, and in answering a variety of questions about individual scenes and passages.

Porter 1971, p. 466

L'indagine non è esente da obiezioni: la frequenza e l'estensione dei parallelismi sono irregolari e questi assumono forme piuttosto varie e difficili da ridurre a un unico modello, né il sistema è in grado di evitare il rischio concreto di suscitare monotonia e ripetitività nel pubblico e nella critica; ma la presenza di minuti esempi di *pattern* ricorsivi all'interno di un dramma non vieta di apprezzare il valore di quelli più ampi, che ne interessano la struttura generale⁵⁴, mentre la variabilità delle forme, per la quale gli esempi più minuti del *pattern* si subordinano e armonizzano a quelli di maggiori dimensioni, potrebbe rispondere proprio all'esigenza di evitare la monotonia della ripetizione⁵⁵. In ogni caso, ci si troverebbe di fronte a uno

puisqu'il y a eu un tort, le langage juridique devient donc adéquat, sans que la valeur de la revendication de Clytemnestre se confonde avec le droit. [...] Clytemnestre écarte donc toute interprétation qui ferait de son acte uniquement une transgression attendant son paiement. [...] Clytemnestre vient apporter un terme à la série (v. 1501 ss.) : son crime ne vaut pas celui d'Agamemnon, en raison de la différence entre les victimes» (Judet de la Combe 2001, pp. 605-607; cfr. Euben 1982, p. 26; Winnington-Ingram 1983, p. 111).

⁵³ Nel caso dell'*Edipo re*, si tratta in particolare del movimento di ricerca di Edipo che, orientato verso elementi esteriori, alla fine approda a elementi interiori, a lui intimamente legati, mentre per l'*Edipo a Colono* l'analisi può essere guidata dal tema dell'emersione. Ved. Porter 1971, pp. 479-488.

⁵⁴ «What we are concerned with in this paper is the general movement, the overall shape of whole plays and large sections of plays. The fact that there are occasional cross-rhythms which momentarily obscure or even oppose the underlying patterns of a play does not negate the fundamental presence or importance of these basic patterns» (Porter 1971, p. 489)

⁵⁵ «The parallelism of movement is varied in such a way as to avoid any monotony (and this, of course, is why it is not immediately apparent to the audience or the reader), and the smaller movements of the component parts are clearly subordinated to the basic movement of the play as a whole» (Porter 1971, p. 491). Lo studioso trova un parallelo calzante nella relazione tra tema e variazioni di una composizione musicale (ivi, pp. 490 s.).

strumento interessante ed efficace, che, senza dover di necessità richiedere la consapevole percezione del pubblico⁵⁶, sfrutta i meccanismi del parallelismo e della ripetizione a vantaggio della struttura di idee e concetti che sostanziano un'opera, arricchendone di significato e di valore l'ordito:

Its potential value for the interpretation of plays is, I think, obvious. For one thing, it can offer a ready and useful avenue to the essential unity of a play. In plays whose overall coherence is not immediately apparent, our understanding of their otherwise elusive unity can be materially increased by the realization that a single basic movement underpins their diverse components and binds them part to part and part to whole. [...] Moreover, the key to a play's unity may well serve also as a key to its meaning.

Porter 1971, pp. 493 s.

Una forma non strutturata di ripetizione, dunque, può conseguire lo stesso effetto di arricchimento stilistico e potenziamento semantico ricercato dalle figure e dai tropi costruiti sui meccanismi della ricorsività. Di contro alla macrocategoria delle idee e degli schemi concettuali, simili espedienti possono interessare la più piccola unità della composizione poetica, rappresentata dal suono. In effetti, è stato osservato che nelle composizioni strofiche

le souvenir du texte adopté pour une strophe se traduit, dans l'antistrophe correspondante, par la reprise, avec des mots différents, d'un certain nombre de phonèmes, vocaliques ou consonantiques, déjà employés dans la strophe qui sert de référence au poète.

Irigoin 1993a, p. 110

Accade così che, nella parodo dei *Persiani* di Eschilo, vocali e consonanti delle scelte lessicali delle antistrofi riecheggino i fonemi delle scelte espressive delle strofi corrispondenti: εἰς] ἀντίπορον γείτον[α (vv. 66 s.) permane in ποι] μανόριον θεῖον (vv. 74 s.), mentre si trovano riprese le stesse sequenze vocaliche e

⁵⁶ «The sort of parallelism I have been discussing is and must be a subtle effect; by its very repetitiveness it runs the danger of becoming monotonous, and the classical authors have demonstrated their skill in the way they skirt this danger. Like the structure or harmony of a piece of music, like the significant imagery of a poem, this underlying structural parallelism is a technique whose effect on an audience is largely unconscious or subconscious. An audience does not need to be consciously aware of the contrapuntal or harmonic structure of a Bach fugue in order to respond to it; the imagery of a poem makes its effect on a reader or listener even though he is not totally aware of its presence. In the same way, an audience does not need to be consciously aware of the parallelism of movement within a play in order to respond to it» (Porter 1971, p. 495).

consonantiche tra λινοδέσμωνι e διχόθεν (vv. 67, 75), tra ἀμείψας e θαλάσσας (vv. 69, 76), tra ζυγόν e χρυσογόνου (vv. 71, 79); la seconda coppia strofica risulta caratterizzata dall'insistenze ritorno della sillaba /ma/ (ὄμμασι, v. 82; δέργμα, v. 82; ἄρμα, v. 84; ῥεύματι, v. 88; κῦμα, v. 90) e dei suoni /o/, /y/, /e/, /i/, /r/, /on/ (πολύχειρ, v. 83; ὄχυροῖς, v. 89; Σύριον, v. 84; ἄμαχον, v. 90); nella quarta coppia strofica, i suoni di θεόθεν ... Μοῖρ' ἐκράτησεν (v. 102) sono recuperati in ἔμαθον]ροιο θαλάσσας (v. 109), quelli di τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε (v. 103) in πολαινο-μένας (v. 110), mentre identiche sequenze vocaliche e consonantiche accomunano διέπειν ἱπποχάρμας (vv. 105 s.), πίσυνοι λεπτοδόμοις (vv. 111 s.), πόλεών τ' ἀναστάσεις (vv. 107 s.), λα]οπόροις τε μαχαναῖς (vv. 112 s.); nella quinta coppia strofica, μὴ πόλις πύθη[ται (v. 117), ὄμιλος ἀπύων (v. 123), κένανδρ]ον μέγ' ἄστυ Σουσίδος (v. 118), ἐν πέπλοις πέσση λακίς (v. 124); nella sesta, μελισσᾶν σὺν ὀρχάμωι (v. 129), ἐκάστα πόθωι (v. 134)⁵⁷. Parimenti, nel primo stasimo della *Medea* di Euripide, i suoni di πάλιν στρέφεται (v. 412) sono riecheggianti in ἀπιστοσύναν (v. 422), quelli di πίστις ἄραρε (v. 414) trovano una eco in θέσπιν ἀοιδάν (v. 425) e quelli di ὀρῖσασα πόντου (v. 434) in αἰθερία δ' ἀνέπτα (v. 441)⁵⁸.

Il fenomeno, definito dagli studiosi *répamence*, sembra apparentabile ai comportamenti dell'allitterazione, da cui è separata da un confine piuttosto labile. Il problema risiede nel discusso riconoscimento dell'allitterazione come vera e propria figura retorica nel mondo greco⁵⁹. Se, infatti, per i critici moderni, è pacifico intendere la «ripetizione frequente [...] della medesima consonante o della medesima sillaba in un gruppo di parole»⁶⁰, spesso limitata alla sola posizione iniziale⁶¹, non pare di riscontrare un analogo sforzo ermeneutico nella riflessione

⁵⁷ Cfr. Irigoin 1993a, pp. 11 s.

⁵⁸ Cfr. Irigoin 1988, p. 14.

⁵⁹ «Si le procédé de l'alliteration est considéré comme naturel à la poésie latine, [...] sa présence dans la poésie grecque a été mise en doute» (Defradas 1958, p. 36).

⁶⁰ Lausberg 1969, pp. 254 s., § 458, s. v. *homoeoprophoron*.

⁶¹ «Nei tempi moderni l'uso dello *homoeoprophoron* come licenza artistica [...] viene definito con il termine *alliteratio* coniato dall'umanista Pontano. Più tardi questa nozione fu limitata per lo più alla allitterazione di inizio di parola (consonantica o costituita da sillabe con consonante iniziale), che corrisponde al germanico "Stabreim". D'altro canto, a partire dall'allitterazione sillabica, il termine viene esteso anche agli inizi vocalici di parola» (Lausberg 1969, pp. 254 s., § 458, s. v. *homoeoprophoron*; corsivo dello studioso). Cfr. Marchese 1984, p. 18, s. v. *allitterazione* («È una figura retorica di tipo morfologico che consiste nella ripetizione degli stessi fonemi sia all'inizio di

retorica greca, che individua «forme particolari di *Wortwiederholung*» variamente denominate «omoioproforo, parechesi, omoteleuto, omoioarconto etc.»⁶², ma non una categoria a cui aderisca in modo più o meno calzante l’etichetta moderna di allitterazione⁶³. D’altronde, è stato argomentato, è naturale che nella scrittura si producano forme di iterazione di suoni e fonemi, da attribuirsi più al caso che all’esplicita volontà dell’autore letterario⁶⁴, tanto da poter dubitare se, nel loro riconoscimento, non si sia piuttosto accecati dalla volontà di trovarne traccia nel testo a tutti i costi⁶⁵; e, in effetti, una parvenza di casualità sembra intrinseca anche nel fenomeno della *rémanence*⁶⁶. Tuttavia, l’assenza di una categoria analitica specifica, supplita dalla critica moderna, non può essere considerata condizione sufficiente per ignorare, o peggio negare, «l’esistenza di una sensibilità nei confronti dell’effetto sonoro prodotto da una determinata scelta morfo-lessicale e da un determinato *ordo verborum*»⁶⁷. Lo dimostrano le stesse testimonianze letterarie, accanto a quelle più espressamente trattatistiche (ved. *Introduzione*, § 1,

due o più parole sia all’interno di esse»); Morier 1989, p. 84, s. v. *allitération* («Répétition de consonnes, notamment des consonnes initiales, mieux perçues et souvent mises en évidence par l’accent affectif»); Mortara Garavelli 2008, pp. 276-278.

⁶² Ercolani 2003, p. 175. Per una definizione di omoioproforo, ved. la nota precedente; per quella di omoteleuto, ved. *Introduzione*, § 1, p. 11, n. 27; per quella di parechesi, *Introduzione*, § 1, p. 11, n. 28. Per omoioarconto (omeoarco od omeoarcto) si intende una specializzazione dell’*annominatio*, con l’accostamento di parole di significato diverso inizianti con la medesima sillaba.

⁶³ «In fast allen Zusammenstellungen von Alliterationen im Griechischen wird der Fehler begangen, daß als Alliteration gerechnet wird, was in Wirklichkeit speziellere Formen der Wortwiederholung sind [...]. Wo speziellere Formen nur beteiligt sind [...], ist für die Erwägung der Zufallswahrscheinlichkeit die ganze Form als eins zu zählen» (Fehling 1969, p. 80).

⁶⁴ Così Fehling 1969, pp. 78 s., con particolare riferimento all’elevata frequenza, in greco, di parole inizianti per π e τ che possono provocare con una certa facilità associazioni allitteranti non necessariamente basate sull’esplicita volontà dell’autore letterario.

⁶⁵ «Wer eben gelernt hat, auf Alliterationen und andere Klangspiele z. B. bei Homer zu achten, wird zwangsläufig eine Fülle einschlägiger Dinge beobachten, bei denen ihm dann kaum denkbar erscheinen will, daß sie dem Dichter selbst entgangen sein sollen» (Fehling 1969, p. 79). Il riferimento allo studioso tedesco si rende necessario, in quanto «rappresenta in larghissima misura la *communis opinio*» in merito allo statuto dell’allitterazione nella letteratura greca (Ercolani 2003, p. 174).

⁶⁶ Per Irigoin 1993a, p. 10 si tratta «d’un phénomène subtil, inconscient», da non confondere con le «répétitions des sons voulues par le poète pour leur valeur expressive». Potrebbe, dunque, essere considerata parte delle «répétitions involontaires» glossate da Frédéric 1985, p. 125 come quelle «qui échappent totalement au contrôle du locuteur, qui sont produites par lui indépendamment de sa volonté».

⁶⁷ Ercolani 2003, p. 176, che aggiunge: «La mancata lemmatizzazione dell’effetto sonoro generato dall’insistenza su una sola lettera non nega il fatto che quell’effetto fosse ricercato dal poeta in sede di composizione (come i testi e solo i testi possono dimostrare), e che fosse colto dall’orecchio dell’ascoltatore. L’introduzione del termine “allitterazione”, dal canto suo, può o p e r a t i v a m e n t e tornare utile per tenere un particolare effetto di suono distinto dagli altri generati da un gruppo letterale più ampio» (*ibid.*).

pp. 8-13): il tentativo, ricordato da Ateneo, di Pindaro e di Laso di Ermione di non adoperare il sigma in alcune composizioni, che «testimonia una sensibilità nei confronti della sua sensibilità [*scil.* del testo] che lascia intravedere *in nuce* i fondamenti di una ‘estetica del suono linguistico’» e attesta «obiettivamente come si prestasse attenzione all’effetto sonoro prodotto dall’esecuzione del testo»⁶⁸; l’esplicita associazione di eufonia e parola in Aesch. *Agam.* 1186 s. (τὴν γὰρ στέγην τήνδ’ οὐποτ’ ἐκλείπει χορὸς | σύμφθογγος οὐκ εὐφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει)⁶⁹; la famosa repulsione dei contemporanei per il sigmatismo praticato da Euripide, che gli valse, tra gli altri, lo scherno di Platone comico (fr. 29 K.-A., *PCG* VII, p. 445 ἔσωσας ἐκ τῶν σίγμα τῶν Εὐριπίδου) e la parodia di Eubulo al v. 476 della *Medea* (fr. 26 K.-A., *PCG* V, p. 204 Εὐριπίδου δ’ | “ἔσωσά σ’ ὡς ἴσασ’ ὅσοι ” | καὶ “ παρθέν’ εἰ <σώσαιμι> σ’, ἔξεις μοι χάριν; ” | καὶ τοῖς ἐμοῖσιν ἐγγελῶσι πῆμασι | τὰ σίγμα συλλέξαντες, ὡς αὐτοὶ σοφοί), che mostra vieppiù l’esistenza di

una polemica letteraria incentrata sul suono prodotto dalla parola recitata, che conferma da un lato la vitalità dell’interesse nel confronto del suono della lingua, ma soprattutto, dall’altro, la percezione delle fattezze formali del testo, in relazione alla sua resa sonora, sia come elemento di caratterizzazione sia come parametro di valutazione del prodotto letterario.

Ercolani 2003, p. 180

L’attenzione, tanto compositiva quanto critico-ermeneutica, alla sostanza e alla disposizione dei suoni in contesto artistico-letterario non si giustificerebbe se non

⁶⁸ Ercolani 2003, p. 177. Il riferimento è ad Athen. 10.455c-d, che cita Pind. fr. 70b.1-2 Sn.-M. (Περὶν μὲν ἔρπε σχοινοτένειά τ’ αἰοῖδ’ | διθυράμβων | καὶ τὸ σᾶν κίβδηλον ἀνθρώποισιν) e un passaggio dell’inno a Demetra di Laso trasmesso da Heraclid. Pont. fr 161 Wehrli (Δάματρα μέλπω Κόραν τε Κλυμένοι’ ἄλοχον | ἔστιν εὐπορήσαι καὶ ἄλλων γρίφων | ἐν Φανεραῖ γενόμαι, πάτραν δέ μου ἄλμυρον ὕδωρ | ἀμφὶς ἔχει· μήτηρ δ’ ἔστ’ ἀριθμοῖο πάις).

⁶⁹ «Il v. 1187 è significativo: non tanto σύμφθογγος (che sembra rinviare alla concertazione o all’unisono dell’emissione vocale, come il valore comitativo di σύν e il tema onomatopico di φθέγγομαι / φθογγή indicano) quanto l’aggettivo εὐφωνος, che vale “dal bel suono” o “dalla bella voce”. La negazione dell’aggettivo (οὐκ εὐφωνος), nel contesto, è spiegata chiaramente dall’emistichio οὐ γὰρ εὖ λέγει, che rinvia all’azione del parlare. La formulazione – nel suo insieme – stabilisce una connessione tra udito e parola detta, tra eufonia e organizzazione formale del parlare. L’attenzione all’aspetto (eu)fonico della parola è espressamente formalizzata, per di più in un contesto che ne valorizza la portata: sarà l’orrendo e tremendo canto delle Erinni a non essere ‘eufonico’, in metafora e fuor di metafora» (Ercolani 2003, p. 179).

si ammettesse, di nuovo, che a fondamento della dizione poetica è la ripetizione⁷⁰ e che da essa può scaturire un valore espressivo per le iterazioni foniche⁷¹, che decadono così dall'ambito della casualità per approdare a quello della volontà dell'autore⁷². Neanche la *rémanence* sfugge al dubbio di una ricerca intenzionale da parte del poeta, specie quando la replica fonica si attesti in contesto responsivo⁷³, e il confine con l'allitterazione, parimenti soggetta a questa possibilità, si fa ancora più sfumato⁷⁴.

Rinunciare alla casualità dei due fenomeni iterativi pone la questione della determinazione del loro valore espressivo. L'operazione non è esente dal pericolo della soggettività, specie quando si abbia a che fare con una funzione iconica⁷⁵; ma

⁷⁰ «Toute poésie se différencie de la prose parce qu'elle impose à l'expression un rythme dont l'essence réside dans la répétition. Répétition des mesures équivalentes, mais aussi répétition de phonèmes analogues» (Defradas 1958, p. 48).

⁷¹ «Ayant défini l'allitération comme une répétition de phonèmes, je crois pouvoir attribuer maintenant sa valeur expressive à cette répétition même, indépendamment de la qualité des phonèmes répétés. [...] si les répétitions des mots et le refrains représentent un état déjà évolué de la forme poétique, la répétition mécanique des phonèmes que constitue l'allitération est un procédé primitif et qui doit appartenir à l'origine même du vers» (Defradas 1958, pp. 42 s.). Su quest'ultimo punto sollevato dallo studioso, si consideri il legame della ripetizione con l'origine orale di certa tradizione poetica, la cui ricorsività ne favorisce la memorizzazione, la fruizione e la trasmissione (cfr. in particolare gli studi di Havelock 1987, pp. 81-99 e di Parry 1971, con specifico riferimento all'oralità compositiva e alla formularità dell'epica omerica). Per un'ipotesi di origine dall'antico linguaggio religioso, Redondo 2013.

⁷² «A poet, at least in theory, might avoid alliteration for most of his work, if only to use it consciously on particular occasions to create particular effects that were all the more striking because of their rarity. One could therefore never prove by this method that any given instance of alliteration was not intentional. [...] Perhaps he [*scil.* the poet] aimed to create a special effect. [...] On the other hand, an alliteration that was not originally planned by the poet may well have struck him, and pleased him, after he had written it down, and may have led him consciously to select additional words beginning with the same letter. The use of alliteration, therefore, may be unintentional yet conscious, or a mixture of both accident and deliberation» (Garvie 2002, p. 3).

⁷³ La netta distinzione tra la casuale permanenza fonica della *rémanence* e l'espressa intenzionalità delle figure di suono viene meno in Irigoin 1988, p. 14 che, pur dubitativamente, considera: «On peut également considérer comme voulues par le poète des suites de sons identiques situées au même emplacement dans la strophe et dans l'antistrophe, le poète, partant non pas d'un schéma métrique quelque peu abstrait, mais des paroles déjà composées pour la strophe, garde en tête une série de sonorités qui évoque en lui des mots dont la configuration phonique comporte en partie les mêmes éléments». La *rémanence* passerebbe, così, dall'ambito delle ripetizioni involontarie a quello delle «répétitions due à une volonté délibérée de la part du locuteur» (Frédéric 1985, p. 127), tra le quali si osservano «la réponse en écho et l'écholalie lorsqu'elles sont non pathologiques» (*ibid.*).

⁷⁴ «One reason for the appearance of alliteration in the lyric passages of tragedy, and more particularly of Aeschylus, is that the strophic pairs often form a self-contained unity, with strophe and antistrophe responding, not only in subject-matter, but also in repetitions of word, syllables, or even consonantal or vowel sounds. If, therefore, a strophe is marked by the alliteration of, for example, the letter p, it often, although by no means always, happens that the same alliteration is repeated in the corresponding antistrophe» (Garvie 2002, p. 4).

⁷⁵ «Meno immediatamente rilevabile e più soggetta ad interpretazioni soggettive è la funzione 'iconica'. Riscontrare infatti in un determinato contenuto la riproduzione di un suono, attribuendo così

è innegabile che la deliberata insistenza su certi suoni piuttosto che altri occorra a rilevare anche da un punto di vista semantico ed espressivo i passaggi in cui la figura risulta operativa⁷⁶. Sono emblematici gli esempi eschilei, per l'alta frequenza d'uso della figura retorica da parte del tragediografo⁷⁷. Suoni allitteranti impreziosiscono la lode delle qualità di Dario nei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 653 s. οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πῶποτ' ἀπῶλλυ | πολεμοφθόροισιν ἄταις; πανταρκῆς ἀκάκας ἄμαχος βασιλεύς, v. 855; νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἀπόνους ἀπαθεῖς | εὖ πράσσουντας ἄγον οἴκους, vv. 861 s.), il tintinnio degli scudi degli eroi schierati a Tebe (*Sept.* 386 χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον), l'auspicio delle Danaïdi che gli Egizi siano colpiti dalla tempesta (*Suppl.* 33-36 πέμψατε πόντονδ' ἔνθα δὲ λαίλαπι | χειμωνοτύπῳ, βροντῆ στεροπῆι τ' | ὄμβροφόροισίν τ' ἀνέμοις ἀγρίας | ἀλὸς ἀντήσαντες ὄλουτο), il balenio della luce delle fiaccole che comunicano il trionfo acheo nel prologo dell'*Agamennone* (nei sintagmi φρυκτοῦ φῶς, v. 292; πομποῦ πυρὸς, v. 299; φάος | φρουρά, vv. 300 s.)⁷⁸. Associazioni di sintagmi allitteranti con le forme φόβος e corradicali, spesso, servono allo scopo di suscitare anche sul piano fonico l'idea di paura espressa dalle parole:

Persae 165-68 ἄφραστος ... φρεσίν ... φῶς ... ἀμεφῆς, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῷ φόβος, 205-08 φεύγοντ' ... Φοίβου· φόβω δ' ἄφθογγος ... φίλοι ... ἐφορμαίνοντα, 387-95 εὐφεγγῆς ... ἠυφήμησεν ... φόβος ... ἀποσφαλεῖσιν ... φυγῆ ... ἐφύμνουν ... ἐπέφλεγεν; cf. also 115, 603-04, 606.

Septem 43-6 ταυροφαγούντες ... φόβου ... φιλαίματον Φόβον ... κατασ-

al significante valenza autonoma rispetto al significato, può apparire arbitrario. Più opportuno invece attenersi all'osservazione dei contenuti in cui l'allitterazione si presenta e che di volta in volta essa connota conferendo loro rilevanza stilistica e semantica» (Pogliani 1994, pp. 45 s.; cfr. Defradas 1958, p. 40).

⁷⁶ «[...] i valori fonici individuano in un primo momento l'intrecciarsi di relazioni di significato tra i due termini, per giungere successivamente alla connotazione della coppia allitterante rispetto all'intero enunciato» (Pogliani 1994, p. 38).

⁷⁷ Solo in relazione alla occlusiva bilabiale sorda aspirata /p^h/, i drammi eschilei integralmente conservati fanno registrare 62 occorrenze allitterative nei *Persiani*, 41 nei *Sette a Tebe*, 41 nelle *Supplici*, 115 nell'*Agamennone*, 72 nelle *Coefore*, 59 nelle *Eumenidi* e 63 nel *Prometeo incatenato*. Cfr. Garvie 2002, p. 9.

⁷⁸ Gli esempi sono tratti da Pogliani 1994, pp. 39-41. In questi casi, «l'allitterazione ha una notevole incidenza sull'ornatus perché si addensa soprattutto nelle parti corali e spesso in corrispondenza di hapax eschilei o di termini rari, essa tuttavia appare non come un puro espediente per elevare lo stile poetico, né semplicemente dettata dalla ricerca di eufonia, ma evidenziando le neoformazioni alla percezione dell'uditorio, conferisce loro maggiore pregnanza anche in relazione al rilievo che essere assunto nell'azione drammatica e nei passaggi della riflessione» (ivi, p. 41).

καφάς (+ 48, 50, 52), 135-38 φόβων ... φεῦ φεῦ ... φύλαξον (cf. 121-24 in the strophe), 386-90 φόβον ... ὑπέρφρον ... φλέγεινθ' ... ὀφθαλμός (+ 384), 475-80 φρυαγμάτων ... φοβηθεῖς ... τροφεία ... λαφύροις ... φθόνει, 498-500 φόβον ... φωτὸς ... φυλακτέον, Φόβος, 806-09 παραφρονῶ φόβω ... ἀμφιλέκτως; cf. also 213-14, 259-60, 262, 270, 286-87;

Supplices 378-79 εὔφρον ... φόβος ... φρένας, 498-99 τρέφει, φύλαξαι ... φόβον ... φίλον (+ 495-96), 511-13 δυσφρόνων ... εὔφημον ... εὐφημουμένη ... φόβω φρενός (+ 515), 734-737 φοβοῦμαι ... περίφοβον ... φυγᾶς ὄφελος, 891-95 φοβερόν ... φοβοῦμαι ... τροφή ... ὄφεις; cf. also 1043-44.

Agamemnon 1150-52 θεοφόρους ... ἐπίφοβα δυσφάτω, 1306-11 φόβος ... φεῦ φεῦ ... ἔφευξας ... φρενῶν ... φόνον ... ἐφροστίων ... τάφου; cf. also 14-15, 151-54, 921-24, 1135 + 1130-32, 1243, 1433-36.

Choephoroi 56-59 φρενός ... ἀφίσταται, φοβείται (+ 62; cf. 46-52 in the strophe), 1022-24 ἡμιοστροφῶ ... φέρουσι ... φρένες ... φόβος (+ 1026-27); cf. also 32-35, 167-68, 928-29 (+ 931 and 934), 1051-52 (+ 1049 and 1054).

Eumenides 87-90 φερέγγυον ... φόβος ... φρένας ... φύλασσε, 988-92 φρονουῦσιν ... φοβερῶν ... εὔφρονας εὔφρονες; cf. also 691-92.

Prometheus 126-27 φοβερόν ... φοβηθῆς· φίλια (cf. 143-44 in the antistrophe), 354-55 Τυφῶνα ... γαμφηλήσι ... φόβον, 878-84 σφάκελος ... φρενοπλήγες ... φόβω φρένα ... φέρομαι, 1090-92 φόβον ... φανερώς ... φάος; cf. also 181-82, 695-96, 881-83, 902-03, 931-33. See also Aesch. fr. 57. 9-11.

Garvie 2002, p. 11⁷⁹

«It is hard to believe that he [*scil.* the poet] did not know what he was doing, or that the technique is not highly effective»⁸⁰. Se il dettato poetico si deve alla scelta del poeta e non al caso, si può sostenere che gli effetti sonori derivanti da tali scelte espressive siano «a tutti gli effetti, uno strumento a disposizione del poeta, con cui si perseguono di volta in volta obiettivi diversi»: operando come «catalizzatori di

⁷⁹ L'effetto dei sintagmi allitteranti con /p^h/ troverebbe un parallelo nella letteratura inglese moderna nell'analogo utilizzo della consonante /f/ «to convey a sense of shivering or chattering teeth» (Garvie 2002, p. 12), come in Shakespeare, «Fear no more the frown o' the great ... Fear no more the lightning flash» (*Cimbelino*), oppure «What! Frightened with false fire» (*Amleto*), o in Milton, «So farewell hope, and with hope farewell fear» (*Paradise Lost*).

⁸⁰ Garvie 2002, p. 12.

attenzione», che «colpiscono d'impatto l'udito e sollecitano lo spettatore, che è così portato a prestare maggiore attenzione al testo», le figure di suono possono assumere una «funzione espressiva (o connotativa), nella misura in cui permettono di esprimere o sottolineare emozioni, presentandosi come elemento comunicativo sovrasegmentale che conferisce al testo un plus-valore semantico», raggiunto per mezzo di una «forte prevalenza del significante sul significato» che sfrutta, mettendole in evidenza, le «caratteristiche mimetiche delle parole», in un globale arricchimento estetico e semantico del testo poetico⁸¹.

Tra un estremo – le idee – e l'altro – i suoni –, la ripetizione conferisce bellezza e significato all'espressione artistica. Resta ora da chiedersi se lo stesso accada in quei casi di iterazione delle parole che, esulando dalle figure di parola codificate, aggiungano all'elemento ricorsivo l'identità della collocazione nello schema metrico-strofico.

3 Le iterazioni verbali incontrano la metrica: le occorrenze omometriche

Non è, dunque, necessario che una ripetizione poetica, per essere efficace, debba aderire alle condivise categorie retoriche. Oltre alle figure canoniche della ripetizione fonica e verbale, lungo un carme intere parole possono essere reiterate per conferire unità alla composizione e maggiore efficacia alle idee espresse. In effetti, non sono sempre codificate le forme di ricorsività individuate da B. A. Van Groningen, almeno nell'ambito della produzione letteraria di età arcaica⁸². Il passaggio da Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακὸν | γυναῖκας a Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν in Semon. fr. 7.96 s., 115 W. = 7.96 s., 115 Pellizzer-Tedeschi, con l'eliminazione del sostantivo γυναῖκας dal verso successivo, permette di introdurre una nuova sfaccettatura del tema già discusso nei versi precedenti⁸³. Più brevi le forme di richiamo adoperate nei testi teognidei e in

⁸¹ Le precedenti citazioni provengono da Ercolani 2003, pp. 197 s., *passim*.

⁸² «[...] la répétition peut se présenter sous de formes plus libres, sans, pour cela, perdre quoi que ce soit de sa force unificatrice» (Van Groningen 1958, p. 87).

⁸³ «Comme les trois vers suivants l'indiquent, la formule répétée était destinée à introduire un nouveau développement de la même thèse. [...] Chaque partie [*scil.* du poème] est une démonstration nouvelle de la thèse. L'auteur accumule preuve sur preuve. Il additionne et superpose, mais ne construit pas d'argumentation suivie. Il recommence chaque fois comme s'il n'avait encore rien dit» (Van Groningen 1958, p. 83). I vv. 97-114, spesso considerati disorganici rispetto al resto del componimento o sospettati di appartenere ad altro frammento o, peggio, di essere un'interpolazione po-

quelli epici, dove i confini della ripetizione *tout court* sfiorano nel territorio della formularità: le forme di vocativo del nome di Cirno accreditano l'autorità di maestro di Teognide, mentre il turno di versi *νῦν δὲ γυναικῶν φύλον αἰείσατε, ἠ-δύπειαι* | *Μοῦσαι Ὀλυπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο* (Hes. *Theog.* 1021 s.) unisce l'enumerazione delle divinità al successivo *Κατάλογος γυναικῶν*, come le piccole variazioni tra Hom. *Il.* 4.231, 250, 251, 272 s., 292 s., 326 s., 364 s., giovandosi della formularità tipica dell'ambito epico, consentono all'aedo di sviluppare più volte la stessa immagine⁸⁴. Variazioni espressive consentono a Xenoph. fr. 2 W. o a Hes. *Theog.* 411a-452 di affrontare sotto molteplici punti di vista la stessa argomentazione⁸⁵, mentre altrove anticipazioni individuano forme di ripetizione a distanza⁸⁶.

La ripetizione retoricamente non codificata o, per via più generale, la ripetitività di un testo rifugge così, almeno per l'ambito poetico, dal pregiudizio che lo bolla «soit comme maladresse stylistique, soit comme procédé bien pauvre et un peu simpliste dont l'étude risque d'être ingrate et peu fructueuse»⁸⁷. Al contrario, può rivelarsi un procedimento stilistico di certa intenzione e sicura utilità che, agendo come tropo⁸⁸, «favorise une véritable transformation sémantique»⁸⁹. La frequenza

steriore, proprio in virtù del richiamo analizzato da Van Groningen rappresentano, piuttosto, un *catalogus minor* con la funzione di «riassumere, e di sottolineare, quanto c'è di più pericoloso, perché dissimulato e riconoscibile solo troppo tardi, nei tipi di donne precedentemente descritti» (Gargiulo 2005, p. 22): neanche la donna-ape, il cui valore positivo arriva inaspettato dopo una sequela di modelli negativi, esiste realmente, «giacché quelle donne che sembrano impersonarla si rivelano poi, alla prova dei fatti, di ben altra natura» (*ibid.*).

⁸⁴ Cfr. Van Groningen 1958, pp. 84-86.

⁸⁵ «L'auteur commence par exposer d'une certaine façon ce qu'il a à dire, mais, arrivé au terme de son développement, il le reprend de nouveau sous forme variée. Il y a alors dans l'ensemble de l'ouvrage un certain nombre de développements répétés. L'auteur dit et redit ce que la matière implique. [...] Il y a répétition variée de la même argumentation» (Van Groningen 1958, p. 88).

⁸⁶ «Le type le plus intéressant de ces répétitions à distance est celui où le développement définitif est précédé d'énoncés moins circonstanciés, développements plus brefs, indications sommaires ou simples allusions; en d'autres termes celui dans lequel l'exposé proprement dit est préparé et annoncé, de façon plus ou moins claire, par un certain nombre d'anticipations» (Van Groningen 1958, p. 92). Esempi ne sono i richiami tra i due racconti della lotta di Eracle e Cicno (Hes. *Theog.* 57-140, 321b-480) e le anticipazioni frequenti nei poemi omerici (cfr. *ivi*, pp. 92 s.).

⁸⁷ Assaël 1993, p. 15.

⁸⁸ Si indica con tropo «la svolta di un'espressione che dal suo contenuto originario viene diretta ('deviata') a rivestire un altro contenuto» (Mortara Garavelli 2008, p. 142). La definizione «ricalca quella quintiliana di sostituzione (*mutatio* o *immutatio*) di espressioni proprie con altre di senso figurato (non-proprio). *Tropo* e *traslato* sono denominazioni diverse per lo stesso fatto retorico: la trasposizione (il trasferimento) di significato da una a un'altra espressione. [...] il tropo, rispetto al termine proprio, rappresenta la licenza; errore è l'improprietà ingiustificata» (*ivi*, pp. 142 s.).

⁸⁹ Assaël 1993, p. 16.

con cui, nella parodo dei *Persiani*, appaiono i sostantivi βασιλεύς (vv. 5, 8, 23, 44, 58) e ἵπποι (vv. 14, 18, 26, 29, 32) consente a Eschilo di proiettare il pubblico fin dall'inizio nell'ambientazione persiana, a esso estranea, proponendo l'immagine «d'une société hiérarchisée dont la riche et solide armée s'ébranle pesamment sur le sol stable du continent perse»⁹⁰; ma l'improvvisa riduzione delle occorrenze di βασιλεύς segnala il crollo dell'apparente solidità della struttura politica e sociale straniera, i cui esponenti militari si trovano abbandonati a se stessi di fronte alla disfatta⁹¹. Allo stesso modo, se l'accumulo di parole con prefisso πολυ-, almeno all'inizio, suggerisce anche sul piano verbale la soverchiante opulenza delle forze persiane, a lungo andare nasconde nelle pieghe dell'abbondanza la sostanza del nulla: la sconfitta contro i Greci trasforma il popolo πολύχρυσος (vv. 4, 9, 45, 53) nelle genti πολύπονοι (v. 320) e πολύδακρυον (v. 939)⁹², la cui grandezza, più volte ribadita nella parodo (βασιλῆς βασιλέως ὑποχοι μεγάλου, v. 24; ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων | Νεῖλος ἔπεμψεν, vv. 33 s.; ὁ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων | μέγας Ἀρσάμης, vv. 37 s.), «transforme potentiellement un combattant valereux en pitoyable vaincu»⁹³.

La ripetizione, dunque, mentre partecipa alla costruzione della forma del testo insieme alle altre figure retoriche, contribuisce allo sviluppo dei suoi significati con un potere multiforme che, nella reiterazione degli elementi fonici, lessicali e sintattici, raggiunge effetti di volta in volta differenti⁹⁴. La sua compartecipazione ai meccanismi della composizione strofica, perciò, dovrebbe accrescerne l'efficacia

⁹⁰ Assaël 1993, p. 21.

⁹¹ «Dans le second passage, le terme βασιλεύς a complètement disparu et l'intermittence des répétitions apparaît comme un phénomène significatif : Eschyle suggère l'effondrement d'une structure sociale, sa vanité aussi ; les titres des guerriers sont remplacés par le mot ἀνὴρ, à deux reprises. Dans le troisième passage, aux verbes ἔπεσθαι et πέμπω se substituent des emplois du verbe λείπω qui indique l'abandon. Là encore, le poète souligne la solitude de l'individu face à la mort» (Assaël 1993, p. 21).

⁹² «[...] la reprise incessante de πολυ- peut brusquement révéler la vanité de l'être et signifier "rien"» (Assaël 1993, p. 19). «Les mots – spiega la studiosa – se métamorphosent : -χρυσος devient l'équivalent de -δακρυον et, à travers la répétition partielle des termes, Eschyle ébauche une métaphore qui suggère la valeur mortifère de l'or. Le phénomène se reproduit, comme l'application d'une véritable technique poétique : πᾶν, au début de la pièce, indique l'ampleur de la richesse perse. A la fin de la tragédie, le mot devient préfixe de l'adjectif πάνδυρτον : "tout à fait pitoyable"» (ivi, p. 23).

⁹³ Assaël 1993, p. 19.

⁹⁴ «[La répétition] participe d'autres figures et ses mécanismes propres constituent un élément fondamental de la composition poétique. [...] Par sa virtuosité technique, le poète obtient des effets différents et tout à fait paradoxaux grâce à la simple réitération de certains éléments lexicaux selon qu'elle est constante ou intermittente» (Assaël 1993, p. 27).

espressiva e l'utilità esegetica. In ambito strofico, infatti, dove la responsione metrica regola la disposizione di *metra* e *cola* nelle aggregazioni in sistemi monostrofici, diadici o triadici, una stessa parola può occupare la medesima sede metrica di versi in responsione, individuando una responsione, per così dire, verbale accanto alla responsione metrico-strofica propriamente detta. La segnalava, già nel 1933, W. Kranz che, inserendola nel più ampio bacino delle forme di parallelismo e simmetria nella composizione poetica, la isolava nei contesti strofici tragici e le attribuiva una finalità solennizzante, atta ad accrescerne la forza espressiva:

Parallelität und Symmetrie, Urprinzipien jedes künstlerischen Gestaltens, entsprechend der rhythmisch Zweifachheit im Aufbau des menschlichen Körpers, so daß also symmetrisch zweifache Form des Kunstwerks in Wahrheit nur ein Ausdruck ursprünglich-menschlicher Wesenheit ist – im Lied des tragischen Chores sind sie das eigentlich normative Prinzip, denn Melos und Rhythmos ertönen ganz gleich, nur je zweimal hintereinander, in Strophe und Gegenstrophe. Darüber hinaus kann die Feierlichkeit werden durch die Symmetrie des Logos, durch die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte oder Laute an der gleichen Stelle der Antistrophos, die dann wirkt wie das Echo.

Kranz 1933, p. 116

La *Symmetrie des Logos* evidenzia, dunque, l'architettura per simmetrie e parallelismi che caratterizza le costruzioni poetiche di tipo strofico, che può essere ulteriormente rilevata quando i casi di iterazione verbale e fonica che abbiamo esaminato nelle pagine precedenti (§ *Introduzione*, pp. 5-29) siano interessati da identico posizionamento nelle rispettive stringhe metriche, relazionate fra loro dai meccanismi della responsione.

La responsione strofica è una ripetizione musicale che conferisce parallelismo e simmetria alle unità metriche. Questa simmetria può essere accentuata anche dalla ripetizione di parole o di nessi nella stessa sede della strofe e antistrofe o anche dell'epodo.

Bornmann 1993, p. 565

Tali corrispondenze responsive possono essere indicate con la denominazione di *occorrenze omometriche* o, con prefissi differenti ed equivalenti, *tautometriche* o *isometriche*, etichetta che individua il fenomeno per il quale uguali sostantivi, aggettivi, verbi o altre parti del discorso si possono corrispondere nella stessa posizione all'interno della strutturazione strofica del carne, protetti dalla

responsione metrica.

L'origine del fenomeno potrebbe essere rintracciata in forme arcaiche di ripetizione o di *refrain* e in particolare nella forma, originatasi in ambito culturale, degli efimni che, con la loro ripetizione costante di parole, sintagmi e frasi, mostrano di essere i diretti discendenti di un'iterazione verbale che affonda le sue radici nella pratica rituale⁹⁵. E come tali possono essere utilizzati dai tragediografi: Aesch. *Eum.* 1043~1047 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς ~ ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς o 1035~1038 εὐφαιμεῖτε δέ ~ εὐφαιμεῖτε δέ ne sono un esempio, come anche *Prom. Pyr.* fr. 204 b Radt, vv. 6-8=15-17 *TrGF* Νύμφας δέ τοι πέποιθ' ἐγὼ | κτήσειν χοροῦς | Προμηθέως δῶρον ὡς σεβούσας⁹⁶. Ma l'uso può tendere anche a una finalità patetica: così si rivela nella scelta eschilea di collocare la ripetizione in sede iniziale di strofe e antistrofe, quando il contesto non sia direttamente religioso (ad es. *Pers.* 694-695 σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, | σέβομαι δ' ἀντία λέξαι ~ 700-701 δίομαι μὲν χαρίσασθαι, | δίομαι δ' ἀντία φάσθαι), attraverso un'operazione che, privando l'efimnio dell'inevitabile incomprendibilità al di fuori del suo utilizzo precipuamente rituale, lo riveste di nuovo significato, rendendolo partecipe del gioco di ripetizioni che costella di figure retoriche le composizioni poetiche⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. Kranz 1933, pp. 128 s.; Bornmann 1993, pp. 565 s. All'arcaico ritornello non necessariamente rituale fa, invece, riferimento Bury 1965b, p. xxx: «It may be conjectured that the 'responson' is simply a subtle modification of the 'refrain', a feature of the most primitive poetry. The refrain is reduced to a catchword; and as poetry becomes more subtle and elaborate the catchwords and catch-phrases are varied, multiplied, refined; the iteration becomes more than a mere iteration, and of itself adds an idea». Sul termine *efimnio* spende qualche parola Schwarz 1897, pp. 6-8: «At ephymnii unus locus est: non ponitur nisi in fine certarum carminis partium, sive maiorum sive minorum – quod ipsum nomen vult; est enim, ut Suidae (s. v.) verbis utar, τὸ ἐπὶ τῷ ὕμνῳ ᾄσμα, cantus qui ad hymnum accedit – ac semper tale est, ut sententiam integram, quae etiam a ceteris soluta possit intellegi, efficiat, sive continent exclamationem ex uno vel pluribus vocibus contantem sive integram enuntiationem. [...] sed habemus, unde ephymnii mos ortus esse putandus sit: unum qui aliqua canit, et chorum qui cantui eius aliqua addit. [...] Sed ephymnium apud antiquos etiam ampliores significationem habere potuit atque complecti illud magis artificiosum genus quo integrae enuntiationes aliquid novum sensui addant, ut ephymnium nostro artis poeticae vocabulo "Refrain" plane respondeat». Nel commentarne lo stato di salute testuale, poi, lo studioso ne sottolinea la caducità paleografica (p. 22).

⁹⁶ Per altri casi, si rimanda al citato Schwarz 1897.

⁹⁷ Come espressioni di origine culturale, infatti, gli efimni si presentano come «exclamations [...] vides de sens», la cui incomprendibilità sarebbe chiave della relativa antichità (Van Groningen 1958, p. 86). In ambito letterario, però, entrano nel gioco delle figure retoriche, assegnando una certa utilità alla ripetizione che esse realizzano: «il nourrit et entretient le fond émotionnel sur lequel se construit l'ensemble des idées et rappelle à tout moment que c'est toujours le même sentiment qui anime l'auteur, les exécutants et le public» (ivi, p. 87). Cfr. Fehling 1969, p. 325, che annovera il caso di Aesch. *Pers.* 694-695~700-701 fra gli esempi di «Parison der Struktur».

Secondo F. Bornmann, che ha ripreso di recente la trattazione del tema, lo stilema, rintracciato innanzitutto in ambito drammatico, si farebbe osservare con frequenza maggiore nelle tragedie di Eschilo più che in quelle di Sofocle, il quale piuttosto «ama ribadire in un canto i concetti essenziali con il richiamo a una o più parole chiave, ma per lo più queste non appaiono in risposta nella strofe e antistrofe»⁹⁸. Casi di iterazione isometrica appaiono, comunque, anche nel secondo tragediografo e, anche se queste possono essere limitate «alla coincidenza di una sola parola o di un nesso breve»⁹⁹, è manifesta la sottolineatura del *pathos* e della centralità dell'espressione, come l'idea della disgrazia che si estende a colpire tutto il γένος in *Ant.* 584-585~596-597 (οἷς γὰρ ἂν σεισθῆι θεόθεν δόμος, ἄτας | οὐδὲν ἑλλείπει **γενεᾶς** ἐπὶ πλήθος ἔρπον ~ οὐδ' ἀπαλλάσσει **γενεᾶν** γένος, ἀλλ' ἐρείπει | θεῶν τις) o in *Ant.* 613-614~623-625 (οὐδέν' ἔρπει | θνατῶν βίος πάμπολυς **ἐκτὸς ἄτας** ~ φρένας | θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν· | πράσσει δ' ὀλίγος τὸν χρόνον **ἐκτὸς ἄτας**). Invece, sembrano più abbondanti le osservazioni delle omometrie nelle strofi euripidee, dove esse possono esplicarsi in ripetizioni formali che riproducono soltanto i moduli espressivi, in ripetizione di concetti ribaditi anche attraverso echi di sonorità, in esatte coincidenze di metro, parola e concetto, talora «non solamente nei canti corali, ma anche nelle monodie e nei *kommoi* a struttura strofica»¹⁰⁰, con un utilizzo che, per quanto caratterizzato da «una certa meccanicità e fissità», pare rispondere a «parole, motivi o concetti rilevanti per il contesto non solo del canto, ma anche dell'intera tragedia»¹⁰¹.

Il fenomeno, dunque, sembra configurarsi come uno strumento compositivo a disposizione del poeta, per riprodurre anche a livello verbale la simmetria che, perlopiù, caratterizza le relazioni responsive fra assembramenti strofici, assegnando loro un plusvalore semantico che partecipa al generale significato dell'ode, approfondendolo. Il fatto non è sfuggito agli occhi di studiosi e commentatori che, tuttavia, vi hanno dedicato menzioni spesso cursorie, che non si sono prodotte in

⁹⁸ Bornmann 1993, p. 566.

⁹⁹ Bornmann 1993, p. 568.

¹⁰⁰ Bornmann 1993, p. 568.

¹⁰¹ Bornmann 1993, p. 573. Si può portare a esempio la corrispondenza responsiva φόιον ~ φόιωι in Eur. *Med.* 1275~1286, con cui il coro ribadisce la centralità tematica dell'assassinio compiuto da Medea e rinforza il parallelismo fra la donna e Ino, anche lei colpevole di aver tolto la vita ai propri figli, per quanto mossa da follia e non da premeditazione (ved. § IV 3.2, pp. 960-963).

ulteriori sforzi ermeneutici, limitandosi piuttosto a generiche osservazioni sulla possibilità che struttura metrica e struttura del pensiero possano corrispondersi, come nelle citazioni seguenti:

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fliegend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satz-ende fällt und wenn ein aus mehreren Reihen bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responsion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Reihen ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert.

Rosbach-Westphal 1868, p. 295

Notum est in carminibus choricis poetarum scenicorum Graecorum saepissime fieri, ut eadem vel similia verba eisdem stropharum et antistropharum sedibus ponantur.

Schwarz 1897, p. 5

The strophe of drama (unlike Pindar's) is almost always a rounded period in thought as well in metrical form, but its inner structure has a widely varying degree of this correspondence. Strong punctuation in *both* strophe and antistrophe usually, though not always, coincides with the end of a major or a minor period, and sometimes sense and metrical phrasing move parallel for the whole or part of a stanza. But in other cases, as so often in Pindar's poetic technique, the two may each go their independent way.

Dale 1968, p. 203

In altri casi, poi, si tratta di osservazioni del fenomeno che non ingenerano denominazioni o tentativi di spiegazione:

La poésie lyrique comporte le plus souvent une répétition d'un group strophique sur un même schéma métrique (κατὰ στροφίην). Dans ce cas, il y a *responsio* métrique d'une strophe à l'autre. Les anciens ont été très fidèles à l'*exacte* correspondance d'une strophe à l'autre. Bien mieux, cette *responsio*, dans plus d'un cas, reproduit non seulement le même schéma métrique, mais comporte aussi une homophonie ou une équivalence grammaticale des termes essentiels qui se répondent.

Dain 1965, pp. 165 s.

Der formalen metrischen Responsion entspricht häufig eine mehr oder weniger deutliche inhaltlich-gedankliche Responsion.

Korzeniewski 1968, p. 15 = 1998, p. 25

Occasionally a word or phrase in one strophe is echoed at the corresponding place in another, no doubt from its association with a particular musical phrase.

West 1987, p. 4, n. 1¹⁰²

Eppure, la fisionomia dello strumento e la sua utilità erano state riconosciute già a fine Ottocento da J. B. Bury che, limitatamente alle odi pindariche, segnalava:

it was a practice of the poet to repeat some particular word *in the same verse and foot* of different strophes or epodes, [...] he indicated thereby some connexion in thought between separated parts of the Ode.

Bury 1965b, p. xx¹⁰³

Si tratterebbe, dunque, di indizi che il poeta dissemina lungo la propria opera per ricostruire il filo dei suoi pensieri, garantendo così ulteriore unità alla composizione¹⁰⁴, come si evince dalla recente formulazione di B. Currie:

The role of verbal echoes in the interpretation of Pindar is controversial, but it is reasonable to see them as a means of articulating a fundamental relationship between ideas in an ode.

Currie 2005, p. 225

La loro attenta analisi rende più chiara la comprensione del dettato poetico, che si completa se, accanto alle ometrie propriamente dette, si considerano anche altre forme di eco o ripetizione verbale che costellano la composizione:

For Pindar does not confine his 'responions' to verses metrically corresponding [...] but indicates the train of his thoughts by verbal echoes anywhere, independently of the metre. These echoes become formal and emphatic 'responions', where in conformity with Mezger's rule the metre is confederate; but when the metre does not assist, they are not less important guides for us in detecting the parallel ranges and answering groups constructed by his wonderful art.

Bury 1965b, pp. xx s.

L'analisi si iscrive nell'idea, già in Van Groningen, del 'movimento interno'

¹⁰² L'osservazione appare identica in West 1982, p. 5. Sul ruolo della musica nella responsione verbale, rimando alle considerazioni sviluppate in *Introduzione*, § 5, pp. 39-65.

¹⁰³ Cito da una ristampa dell'opera, edita per la prima volta a Londra nel 1890.

¹⁰⁴ «Thus Pindar has himself supplied us with indications for following the ways of his thoughts; he has 'set words' for us like sing-posts» (Bury 1965b, p. xx).

dell'opera letteraria, che la conduce dall'inizio alla fine; nel caso delle composizioni poetiche strofiche, le occorrenze omometriche costituirebbero le tappe intermedie di un vero e proprio sistema di echi, riprese, segnali e rapporti reciproci fra i singoli elementi costitutivi dell'ode.

Alla facile accusa di casualità, che si aggiunge a quella di un'intollerabile artificialità che così sarebbe imposta all'espressione poetica¹⁰⁵, si può controbattere anzitutto tenendo in considerazione la consistente ricorrenza del fenomeno nella letteratura strofica in nostro possesso. Bornmann crede che la frequenza delle omometrie nell'ambito della lirica arcaica sia pressoché ridotta, mentre le considera abbondanti nella tragedia, limitandosi a registrare, per il periodo precedente, sparuti casi di derivazione pindarica¹⁰⁶; ma già Bury notava come il *corpus* di ventiquattro odi formato dagli epinici pindarici, pur costituendo un campione necessariamente selezionato e limitato della frammentaria produzione corale antica, mostrasse in quasi tutte le odi uno o più esempi di queste riprese verbali, distinguendosi quale segnale di rilevanza dello strumento delle omometrie nel terreno dell'epinicio¹⁰⁷. Strumento che – come spero che questa indagine giungerà a dimostrare – non è isolato né nel panorama arcaico né in quello classico: se, infatti, i cori delle tragedie eschilee, sofoclee ed euripidee integralmente conservate e quelli delle commedie di Aristofane trasmesse fino a noi abbondano di occorrenze omometriche, altrettante possono essere rinvenute negli esempi frammentari della produzione lirica monodica e corale arcaica e tardo-arcaica, a partire da Alcmane e Alceo, passando

¹⁰⁵ «It will be said that my view imputes to the poet an artificiality which is unworthy of a great genius and inconsistent with true poetical inspiration» (Bury 1965b, pp. xxi s.). Riserve sono espresse anche da Van Groningen 1958, p. 330: «Le procédé a une certaine valeur, mais à condition d'être perceptible et de s'imposer à l'audition ou à la lecture. Les interférences signalées par les deux savants [*scil.* Mezger et Bury] ne sont pas de cet ordre ; leur fonction compositionnelle est presque nulle. La théorie ne compte plus aucun adepte, mais les phénomènes sont parfois intéressants».

¹⁰⁶ «Questo spiega come nella lirica corale tali simmetrie anche verbali siano rare, mentre sono molto più frequenti nella tragedia che conosce solamente la struttura diadica o triadica: aa, bb, cc oppure aab, ccd» (Bornmann 1993, p. 565). Alla n. 2 lo studioso adduce a titolo esemplificativo Pind. *Ol.* 1.69~80 γάμων ~ γάμων e *Isthm.* 8.41~51 πεδίων ~ πεδίων.

¹⁰⁷ «If only one hymn of Pindar were extant, it might be maintained that echoes of language, noticed by an editor, were a freak of chance and formed no part of the poet's design. But seeing that forty-five (or at least forty-three) poems of Pindar have been preserved, and that in every one of these there are distinct resonances and echoes in which a direct bearing on the connexion of thought may be perceived (more or less easily), it cannot be judiciously or even plausibly maintained that chance worked so systematically. [...] τέχνη, not τύχη, arranged the answering echoes» (Bury 1965b, p. xxii).

per Simonide, Pindaro, Bacchilide, Ibico e approdando al dramma classico, qui limitato alle opere integralmente conservate di Eschilo e Sofocle e un campione di tragedie euripidee¹⁰⁸. Piuttosto, si dovrà ammettere l'impossibilità di individuare a opera di chi, dove e quando sia stato concepito l'utilizzo di questo strumento poetico; ma questo non vieta che, esercitando la dovuta cautela, l'esegesi delle composizioni strofiche possa tenere le tautometrie in debito conto, a maggior ragione se si considera la *condicio sine qua non* per la loro osservazione.

Perché se ne possa parlare, infatti, è necessaria la responsione fra le sequenze metriche a cui appartengono i segmenti coinvolti dal fenomeno, in una stringente congiuntura che allontana lo spettro della coincidenza e implica, piuttosto, la sottile volontà del poeta¹⁰⁹. Così asserisce J. Irigoin:

En ce qui concerne les reprises de mots, l'intention [du poète] est certaine quand elles se produisent au même emplacement dans deux vers identiques qui se répondent dans la strophe et dans l'antistrophe.

Irigoin 1988, p. 13

della cui osservazione pare trovarsi una recente eco anche in A. Garvie, seppur limitatamente all'uso delle allitterazioni:

One reason for the appearance of alliteration in the lyric passages of tragedy, and more particularly of Aeschylus, is that the strophic pairs often form a self-contained unity, with strophe and antistrophe responding, not only in subject-matter, but also in repetitions of words, syllables, or even consonantal or vowel sounds. If, therefore, a strophe is marked by the alliteration of, for example, the letter p, it often, although by no means always, happens that the same alliteration is repeated in the corresponding antistrophe.

Garvie 2002, p. 4

Alla fine dei conti, vi è ragione di credere che, nel quadro della responsione di strutture metriche cantate, il fenomeno avesse un valore marcante che, allo scopo

¹⁰⁸ Ved. le singole sezioni monografiche in cui si articola il presente lavoro.

¹⁰⁹ Il rilievo è maggiore se si considera l'importanza dell'eco nella poesia arcaica, di recente rimessa in luce da LeVen 2018a, p. 224: «Lyric *texts* are always already echoes of something (an original performance and perhaps a series of reperformances) – texts are the last ripples in a long string of transmitted sounds. [...] For lyric texts present themselves as a trace, a way of preserving and re-creating a scene. No matter how much a lyric poem pretends to be in the moment, to be a direct representation of the *hic et nunc*, it is always only the delayed trace, the verbal repetition, of an experience». Ved. anche LeVen 2018b, pp. 14-25; LeVen 2018c, pp. 226-228.

di costituire un potenziamento semantico delle composizioni, si inserisce in una costruzione poetica attenta a simmetrie, parallelismi, opposizioni e concatenazioni. Gli è di giovamento il rapporto che unisce in modo inscindibile testo e musica nel mondo antico: d'altronde, rilevava Van Groningen, il valore delle omometrie si misura «à condition d'être perceptible»¹¹⁰; e si può ragionevolmente pensare che proprio la responsione, fatto almeno metrico-ritmico, se non anche melodico, garantisca un qualche supporto musicale al riconoscimento dell'omometria e alla sua utilità semantica nel contesto esecutivo. Quale questo supporto fosse, tuttavia, è una *vexata quaestio* alla quale non è ancora possibile mettere il punto fermo (*Introduzione*, § 5, pp. 49-63).

4 Corpus dei testi, metodi e piano della ricerca

Un'indagine sulle occorrenze omometriche nella lirica arcaica, dunque, sarà al centro del presente lavoro. Per garantire uniformità di lettura, a fronte della sinonimia delle denominazioni dello strumento poetico, farò principale uso dell'espressione *occorrenze omometriche*, intendendo per esse il ritorno, in ugual posizione metrica in contesto strofico responsivo, di:

- a) forme uguali o flesse di sostantivi, aggettivi o verbi, congiunzioni o altra parte del discorso;
- b) radici nominali e verbali identiche o affini;
- c) termini che, nella corrispondenza responsiva, individuano una opposizione semantica;
- d) costruzioni sintattiche simili o somiglianze foniche che producono effetti di eco.

La distinzione tra il punto a) e il punto b) non rispecchia una gerarchia di valori tra le due tipologie di occorrenza omometrica, ma è soltanto una separazione di comodo: di fatto, tra forme identiche o flesse delle medesime parole e le loro radici «non vi è sostanziale differenza stilistica ed entrambi appartengono sia al polo del significato che a quello del significante»¹¹¹. La presenza del punto d), invece, è giustificata dalla pervasiva funzionalità del parallelismo jakobsoniano (ved.

¹¹⁰ Van Groningen 1958, p. 330.

¹¹¹ Facchini Tosi 1983, p. 7, n. 1.

Introduzione, § 1, pp. 7-11).

Per la natura stessa delle omometrie, che richiedono il funzionamento della responsione metrica, solo la produzione lirica strofica monodica e corale può essere sottoposta ad analisi; in questa, poi, la grande estensione del materiale, seppur in certi casi frammentario, e i limiti del presente lavoro invitano a un'ulteriore selezione del campione di indagine tra le principali sopravvivenze dell'esperienza poetica strofica greca. Il *corpus* di testi, pertanto, sarà rappresentato:

- a) per l'area eolica, dai frammenti strofici di Alceo¹¹²;
- b) per la lirica corale arcaica, da quelli di Alcmane, Stesicoro e Ibico;
- c) per la melica tardo-arcaica, dai frammenti strofici di Simonide, dagli epinici di Pindaro, dagli epinici, dai ditirambi e dai frammenti strofici di Bacchilide;
- d) per l'ambito drammatico, dai cori delle tragedie integralmente conservate di Eschilo e Sofocle e da uno *specimen* ridotto dei drammi di Euripide (*Alcesti*, *Medea*, *Andromaca*).

L'indagine sarà condotta sulle edizioni critiche canoniche, che si distinguono per rigore, equilibrio e acutezza degli interventi sul testo: Voigt 1971 (Alceo); Calame 1983 (Alcmane); Page 1962, Page 1974 e Davies 1991 (Stesicoro, Ibico, Simonide); Puech 1967, Privitera 1982, Gentili *et al.* 1995 e Gentili *et al.* 2013 (Pindaro); Snell-Maehler 1970 (Bacchilide); Murray 1955 (Eschilo); Lloyd-Jones-Wilson 1999 (Sofocle); Murray 1958 (Euripide). Non mancherà il sostegno di altre edizioni, in particolare di quelle più recenti e complete, eventualmente dotate di commento sistematico ai testi (ved. *Bibliografia*, § 2, pp. 1015-1105).

Per una più agile consultazione iniziale, i dati raccolti nel corso della lettura dei testi saranno ordinati in apposite tabelle, divise per autore e opera, contenenti l'indicazione dell'occorrenza omometrica (luogo testuale, materiale verbale coinvolto), il contesto metrico di osservazione e un breve commento descrittivo-interpretativo (*Capitolo I*). Alla presentazione dei dati seguirà un saggio esegetico, suddiviso, per comodità, nei tre grandi ambiti lirici affrontati dalla ricerca: la lirica monodica e corale arcaica (*Capitolo II*), la lirica corale tardo-arcaica (*Capitolo III*)

¹¹² Eleonora Rocconi (Università di Pavia), *per verba*, mi segnala l'influenza che la metrica isosillabica eolica, con l'obbligatoria corrispondenza di figure metriche di ugual struttura, potrebbe esercitare sulla ricerca delle occorrenze omometriche. Per questa ragione, oltre che per i naturali limiti di questo lavoro, sospendo per il momento l'analisi dei frammenti di Saffo.

e i cori tragici (*Capitolo IV*). Procedendo a una breve contestualizzazione dei carmi e dei frammenti all'interno delle opere di appartenenza, la discussione cercherà di evidenziare la funzione dell'occorrenza, anticipata per sommi capi nelle tabelle esplicative, inquadrandola nella più ampia struttura compositiva del testo – con uno sguardo particolare ai tratti di ricorsività verbale e insistenza lessicale – e dei messaggi in esso contenuti. Alle *Conclusioni* sarà affidato il compito di riordinare quanto emerso dall'analisi, sviluppando riflessioni su frequenza, collocazione, tipologie e scopi delle occorrenze omometriche discusse dalla ricerca.

5 Appendice. Melodia e accenti di parola: un supporto musicale al riconoscimento delle occorrenze omometriche?

L'importanza dell'evento lirico nella cultura antica, e greca in particolare, deriva dal tratto eminentemente performativo di quest'ultima, destinata a essere eseguita di fronte a un pubblico che, per lungo tempo, ne fruisce in una dimensione dapprima totalmente orale, quindi, con l'avvento della scrittura, aurale¹¹³. Le componenti orchestrale e gestuale completano il binomio musica-parola in una unità inscindibile, producendo un'occasione performativa che, soprattutto con l'avvento del teatro, si caratterizza per una perspicua multimedialità¹¹⁴. In una composizione organizzata per via strofica, il funzionamento relativamente meccanico della responsione metrica, per la quale strofe e antistrofe della stessa coppia o triade condividono la medesima struttura metrico-ritmica, lascia immaginare che anche la linea melodica delle due strutture poetiche fosse la medesima. La convinzione, pacifica per la maggior parte degli studiosi¹¹⁵, darebbe ulteriore risalto al valore delle occorrenze

¹¹³ «[...] l'elemento che distanzia radicalmente la poesia greca da quella moderna è il tipo di comunicazione, non destinata alla lettura, ma alla *performance* dinanzi a un uditorio, affidata all'esecuzione di un singolo o di un coro, con l'accompagnamento di uno strumento musicale. Sarebbe perciò improprio denominarla "letteratura orale", che è di per sé un ossimoro, poiché letteratura, da *littera* "lettera dell'alfabeto", è connessa nella sua etimologia con la scrittura intesa in un contesto di civiltà libraria come un vero e proprio atto letterario. [...] Il termine *mousiké* designò la poesia nel suo insieme, quale connubio di parola e musica» (Gentili 2011, p. 16). Per il mondo greco come cultura della *performance*, Havelock 1973.

¹¹⁴ Così Rocconi 2016, p. 9, che aggiunge: «La storia agita sulla scena da attori e coro, fosse essa la drammatizzazione di un mito tradizionale, di un fatto storico oppure di una trama utopica scaturita dalla fantasia del drammaturgo, era realizzata attraverso parole, gestualità, danza e musica, ognuna delle quali aveva, per dirla con le parole di Aristotele, l'obiettivo di imitare caratteri (*ethe*), emozioni (*pathe*) e azioni (*praxeis*) dei personaggi rappresentati (*Poetica* 1447a, 26 ss. [...])» (*ibid.*).

¹¹⁵ Riporto, a titolo di esempio, le osservazioni, prive di ulteriori circostanziamenti, di West 1982, p. 5: «In most cases the strophe represents a musical unity, a melodic structure. Its repetition, often

omometriche nel processo di composizione e fruizione di un prodotto strofico. La definizione della melodia doveva tener conto della natura musicale dell'accento greco, il cui peso nella dizione recitata e cantata è visibile nella distinzione, operata da Aristosseno, tra la melodia propria del canto (μουσικὸν μέλος) e quella tipica del parlato (λογῶδες μέλος), originata dalla sequenza di innalzamenti e abbassamenti tonali determinati dai differenti accenti delle parole:

ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προεῖρηται, ὥστε τοῦ γε λογῶδους κεχώρισται ταύτη τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδες τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσωδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.

Aristox. *Harm.* I 18, p. 23, 9-16 Da Rios

Viene immediato pensare che la disposizione degli accenti delle parole nel verso e nella strofe guidasse e determinasse la composizione della melodia¹¹⁶, secondo una interazione che Aristide Quintiliano ritiene possibile nell'ambito della lirica:

συνεχῆς μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ ἢ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διὰ τι τάχος ποιούμενη, διαστηματικὴ δὲ ἢ τὰς μὲν τάσεις φανεράς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα, μέση δὲ ἢ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἢ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστὶν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἢ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιούμενη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις καὶ μελωδικὴ καλεῖται.

Aristid. Quint. *De mus.* I 4, p. 5, 25-p. 5, 7 W.-I.

Secondo il presupposto di un condizionamento della linea melodica esercitato dalla natura degli accenti di parola, l'innalzamento o l'abbassamento del loro tono musicale dovrebbe determinare un analogo innalzamento o abbassamento del tono della linea melodica, in modo da conciliare la struttura prosodica del verso o *colon* e quella ritmica senza contraddizioni. Ciò significa che, in un contesto strofico, in cui il meccanismo della respensione regola gli assembramenti di *cola* e versi, la corrispondenza tra struttura ritmica e forma melodica tra strofe e antistrofe potrebbe

involving the reproduction of a complex rhythmical sequence extending over a hundred syllables or more, reflects the repetition of music».

¹¹⁶ «When such a language [*scil.* ancient Greek language] was set to music and sung, one might expect that the verbal accent, as an essential and inalienable feature of words, serving in some cases to distinguish one meaning or grammatical form from another, would be respected by the melodic line, just as each word's metrical shape was respected in the metre of the song» (West 1992, p. 198).

essere garantita solo nel caso in cui anche la struttura prosodica delle due stanze fosse la medesima, ovvero la disposizione degli accenti di parola nell'antistrofe riprendesse esattamente quella della strofe¹¹⁷. Su questo punto, però, gli studiosi faticano a trovare una posizione comune.

Il problema nasce dalla controversa interpretazione delle affermazioni di Dionigi di Alicarnasso nel *De compositione verborum*. In «un vero e proprio trattato di “fonostilistica”, attento a tutti quei fenomeni linguistici, fonetico-acustici, semantico-ritmici che concorrono a realizzare una disposizione delle parole nel discorso, sia prosastico sia poetico, idonea a produrre piacere in chi ascolta»¹¹⁸, nella sezione dedicata a come fare uso della varietà (μεταβολή) per ottenere un buon risultato stilistico, a proposito del suo utilizzo in ambito poetico, Dionigi dice:

τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσιν τὸ μὲν τῶν στροφῶν τε καὶ ἀναστροφῶν οὐχ οἷόν τε ἀλλάξαι μέλος, ἀλλ' ἔάν τ' ἐναρμονίους ἔάν τε χρωματικὰς ἔάν τε διατόνους ὑποθῶνται μελωδίας, ἐν πάσαις δεῖ ταῖς στροφαῖς καὶ ἀντιστρόφοις τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν. Οὐδὲ γὰρ τοὺς περιέχοντας ὅλας τὰς στροφὰς καὶ τὰς ἀντιστροφὰς, ἀλλὰ δεῖ καὶ τούτους τοὺς αὐτοὺς διαμένειν.

Dion. Halic. *De comp. verb.* 19.4.19-19.5.4 Aujac-Lebel

Il passo sembra confermare l'assunto teorico per il quale, a parità di schema metrico, anche la melodia di un'antistrofe combaci con quella della sua strofe corrispondente. Le ἀγωγὰί cui allude Dionigi, però, potrebbero essere intese non in chiave melodica, bensì armonica: in tal caso, l'autore non descriverebbe il mantenimento della stessa linea melodica all'interno di uno stesso assembramento strofico, ma quello di un medesimo genere armonico, vincolato al meccanismo responsivo della composizione strofica¹¹⁹. In un passaggio anteriore, però, Dionigi

¹¹⁷ «[...] in strophic compositions, such as the majority of the choral odes in tragedy, correspondence of accents and melody could only have been achieved if each strophe sung to a given melody had been so composed as to have the same pattern of word accents» (West 1992, p. 198).

¹¹⁸ Gentili 1990, p. 7. Nella trattazione, Dionigi sembra risentire molto dell'influsso di fonti ritmiche di scuola aristossenica, come messo in luce dallo stesso Gentili 1990 e, più di recente, da Rocconi 2008-2009.

¹¹⁹ «Dionysius of Halicarnassus (*comp. verb.* 19 p. 84, 19ff. Radern.) [...] states that strophes and antistrophes had the same μέλος, but μέλος can mean scale as well as melody, and in fact he illustrates his statement by reference to enharmonic, chromatic and diatonic μελωδία» (Winnington-Ingram 1958, p. 42). L'obiezione è stata ripresa di recente da Gentili-Lomiento 2003, pp. 72 s.: «[...] non si può escludere che la melodia rimanesse invariata, sebbene Dionigi faccia riferimento esplicito non a essa, ma ai tre generi armonici diatonico, enarmonico e cromatico, che dovevano restare inalterati nell'ambito della responsione strofica, diversamente da quanto accadeva nei canti liberi da

non pare avere dubbi:

Τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοὶ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν ἃ πεποίηκεν τὴν Ἥλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὁρέστη πρὸς τὸν χορόν·
σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ’·
ἀποπρόβατ’ ἐκέισ’, ἀποπρό μοι κοίτας.
Ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ *σίγα σίγα λευκὸν* ἐφ’ ἐνὸς φθόγγου μελωδεῖται, καίτοι τῶν τριῶν λέξεων ἐκάστη βαρείας τε τάσεις ἔχει καὶ ὀξείας. Καὶ τὸ *ἀρβύλης* ἐπὶ μέση συλλαβῇ τὴν τρίτην ὁμότονον ἔχει, ἀμηχάνου ὄντος ἐν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας. Καὶ τοῦ *τίθετε* βαρυτέρα μὲν ἢ πρώτη γίνεται, δύο δ’ αἰ μετ’ αὐτὴν ὀξύτονοί τε καὶ ὁμόφωνοι. Τοῦ τε *κτυπεῖτ’* ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾶ γὰρ αἰ δύο συλλαβαὶ λέγονται τάσει. Καὶ τὸ *ἀποπρόβατε* οὐ λαμβάνει τὴν τῆς μέσης συλλαβῆς προσωδίαν ὀξεῖαν, ἀλλ’ ἐπὶ τὴν τετάρτην συλλαβὴν καταβέβηκεν ἡ τάσις τῆς τρίτης.

Dion. Halic. *De comp. verb.* 11.19.12-11.21.8 Aujac-Lebel¹²⁰

Il passo, che potrebbe essere anacronisticamente avvicinato alla diatriba barocca tra prima e seconda pratica, asserisce il primato della musica sulla parola: la melodia si ripete uguale da strofe ad antistrofe e non presta attenzione agli accenti di parola. In effetti, secondo Dionigi, la melodia con cui era trasmesso il passaggio dell’*Oreste* di Euripide ignorava gli intervalli ascendenti e discendenti connaturati alla struttura prosodica delle singole parole; sembra confermarlo anche la notazione musicale di alcuni versi del primo stasimo della stessa tragedia (vv. 338-344) trasmessi dal *P. Vind.* G 2315¹²¹.

Altri testi papiracei ed epigrafici tardi mostrano il contrario: poche sono le infrazioni agli accenti di parola nell’*Epitaffio di Sicilo* e nei due inni delfici

responsione dove [...] era possibile il passaggio da un’armonia all’altra. Di qui la possibilità anche di variare la melodia, ferma restando l’armonia, soprattutto in carmi con struttura triadica di una certa lunghezza, per evitare un flusso monotono del canto».

¹²⁰ Il testo dionisiano del testo euripideo contiene alcune lezioni errate: *σίγα σίγα* in luogo di *σῖγα σῖγα* (Eur. *Or.* 140), *ἀποπρόβατ’* in luogo di *ἀποπρὸ βᾶτ’* (v. 141), forse per una errata divisione della *scriptio continua* (cfr. le lezioni *ἀπόπρο βᾶτ’* di V L P Σ e *ἄπο προβᾶτ’* della maggior parte dei manoscritti). Quanto all’attendibilità dell’esecuzione descritta dall’autore, Dionigi fa riferimento a una delle più popolari tragedie di età classica, la cui frequente riproposizione anche in epoca posteriore rende plausibile che la melodia analizzata possa essere ancora l’originale euripideo, seppur con una realizzazione non più enarmonica, ma cromatica. Cfr. Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 2, pp. 10 s.

¹²¹ Nella coppia strofica del passaggio, la melodia rispetta gli accenti di parola di *αἴματος, ἑάσατ’, φεῦ*, forse *καθικετεύομαι, θοᾶς, κατέκλυσεν*, forse *κατολοφύρομαι, τινάξας, κύμασιν*, mentre contraddice quelli di *τινύμηναι, ἐκλαθέσθαι, μαινάδος, ὄρεχθεῖς, ματέρος, μέγας, βροτοῖς, ἀκάτου*. La datazione del papiro, attorno al 200 a. C., rende verosimile la possibilità che la melodia proposta risalga allo stesso Euripide. Cfr. Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 3, pp. 14, 17.

rinvenuti alla fine dell'Ottocento e risalenti forse al tardo II secolo a. C., in cui la melodia pare rispettare quasi sempre la struttura prosodica delle parole che compongono il testo¹²². Per D. B. Monro doveva essere segno della costante attenzione dei lirici antichi per l'andamento degli accenti di parola, sulla cui base elaboravano la melodia del canto¹²³; ma – fu fatto notare in seguito – i papiri trasmettono composizioni monostrofiche o astrofiche, mentre Dionigi tratta di un passo strofico, dove – soprattutto nelle lunghe composizioni monostrofiche e triadiche – risulterebbe davvero impraticabile far sì che gli accenti di parola delle antistrofi seguano sempre la stessa disposizione delle strofi per mantenere invariata la linea melodica che essi individuano. Così, per S. Eittem, L. Amundsen e R. P. Winnington-Ingram era altamente difficile che la melodia della strofe potesse ripetersi uguale o alquanto variata nell'antistrofe¹²⁴; A. M. Dale ritiene il contrario, proprio perché i poeti delle composizioni strofiche ignoravano la partitura fornita dagli accenti di parola¹²⁵, diversamente da quanto accadeva nella poesia astrofica, dove – come evidenziato da E. Pöhlmann – era regola elaborare una melodia che tenesse conto degli intervalli musicali della prosodia, soprattutto con l'affermazione di un nuovo modo di comporre in età ellenistica¹²⁶; ma proprio «l'indagine sulla

¹²² «Dall'esame dei tre testi parve ad alcuni studiosi di poter affermare che, contrariamente a quanto asserito da Dionigi, i compositori avevano tenuto conto dell'accento delle parole, attribuendo alla sillaba accentata un'intonazione più alta o almeno non più bassa delle altre sillabe non accentate, con le sole eccezioni di una sillaba con accento acuto (v. 1 ὄσων) e di una con accento grave (v. 3 ἐστί) nell'*Epitaffio di Sicilo* e di due sillabe con accento acuto (Anon. l.10 φερόπλοιο; Limen. l.2 δικόρυθον) negli *Inni Delfici*» (Comotti 1989, pp. 93 s.). Cfr. Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 20, 21, 23. Per un recente riesame della melodia dell'*Epitaffio di Sicilo*, D'Angour 2018, pp. 65-72.

¹²³ «All this cannot be accidental. It leads us at the conclusion that the musical notes represent a kind of recitative, or imitation of spoken words, rather than a melody in the proper sense of the term» (Monro 1894, p. 91). Il disaccordo tra accenti di parola e andamento della melodia nel passaggio dell'*Oreste* di Euripide citato da Dionigi potrebbe indicare che «the divergence between the two kinds of utterance was becoming more marked than had formerly been the case. It may be compared with the invention of recitative in the beginning of the seventeenth century» (ivi, p. 116).

¹²⁴ «If strophe and antistrophe had the same melody, always or generally, this would be bound to entail a degree of disregard of the accents. This may often have been the case. That it was always the case is hard to believe in view of the differences in phrasing and punctuation which so often occur as between strophe and antistrophe – unless we can suppose that Greek melodies could be chopped arbitrarily into lengths!» (Winnington-Ingram in Eittem *et al.* 1955, p. 67, n. 3).

¹²⁵ «[...] there is no cogent reason for rejecting the assumption, with its *a priori* likelihood, that the music repeated from strophe to antistrophe in the choruses of drama. Antistrophic verse would thus acquire an added formality in that unlike astrofiche it took no account at all of the rise and fall of pitch in the same words delivered in the speaking voice» (Dale 1968, p. 206).

¹²⁶ «Wo sich dagegen Melodiebildung nach dem Wortakzent findet (Nr. 1-5, 17*, 18-20, 30, 34(?), 36-40), liegen grundsätzlich unstrofische Gebilde vor» (Pöhlmann 1970, p. 140). Simile la posizione di Sedgwick 1950, pp. 223 s., secondo il quale l'accento di parola, trascurato nella poesia di

corrispondenza tra linea melodica e accenti di parola condotta sulla base del sistema di accentuazione alessandrino secondo l'interpretazione che ne dà B. Laum [...] dimostra che tale corrispondenza è maggiore per i documenti più antichi, minore per i più recenti»¹²⁷.

La difficoltà di determinare se e quanto gli accenti di parola fossero tenuti in conto nell'elaborazione della melodia di una composizione lirica ha spinto, da un lato, a negarne decisamente il coinvolgimento e, dall'altro, a cercare nuove prospettive di analisi alla luce delle quali affrontare il tema. Se, per W. Anderson, lo stato della conoscenza e dell'analisi dei frammenti musicali non consente di dimostrare in alcun modo una qualche relazione tra i due elementi¹²⁸, J. Irigoien, che altrove ha sostenuto una elaborata modalità di riproposizione della linea melodica tra una stanza e l'altra nelle composizioni strofiche¹²⁹, ha concentrato la propria attenzione sulla possibile architettura orchestrale degli assembramenti strofici attraverso lo studio dei loro *temps marqués*¹³⁰. Traducendo numericamente le occorrenze delle sillabe lunghe, è possibile avere un quadro d'insieme della struttura strofica, in specie triadica, che conferma vieppiù il gioco di responsione tra i suoi elementi costitutivi e ne fornisce la «partition musicale et [...] orchestrale»¹³¹. Se, alla fine del computo, si ha un identico numero fra strofe e antistrofe e fra gli epodi e se questo numero coincide con un'eventuale ripartizione

età classica, fu rispettato nella lirica di età ellenistica come effetto del processo di evoluzione dell'accento della lingua da musicale a tonico-espiratorio, un «natural development [that] was arrested in the educated classes by pedantry and snobbery» (ivi, p. 224).

¹²⁷ Comotti 1989, p. 97, che alla n. 22 della stessa pagina precisa: «tale affermazione si basa su una lettura delle notazioni musicali che non è confermata dall'edizione dei testi musicali dello stesso Pöhlmann». Il riferimento è a Laum 1928.

¹²⁸ «[...] perhaps the greatest need of all is for a painstaking thematic analysis of the music in the extant fragments. Until this and other tasks have been accomplished, it may be useful to have argued that there is no reason to assume the existence of any organic relationship between accent and melody in the ancient settings of Greek texts» (Anderson 1973, p. 198). Dello stesso avviso anche Sauzet 1989.

¹²⁹ Secondo lo studioso, la considerevole lunghezza delle composizioni corali, fossero monostrofiche o triadiche, avrebbe costituito un notevole ostacolo al confezionamento di una melodia pronta ad assecondare la variegata distribuzione degli accenti di parola, evenienza che avrebbe comportato grosse difficoltà di apprendimento per i coreuti. Per ovviare al problema, in ambito monostrofico la melodia si sarebbe mantenuta identica da strofe a strofe, così come in contesto triadico le triadi avrebbero avuto tutte la stessa melodia, con la specifica variazione della linea melodica dell'antistrofe rispetto a quella della strofe. Nel dramma, invece, la generale presenza di non più di due strofi per coppia nei canti corali avrebbe agevolato la possibilità di adattare l'aria della strofe agli accenti di parola dell'antistrofe; cfr. Irigoien 1952, pp. 6-9.

¹³⁰ Il riferimento è agli studi di Irigoien 1993a, 1993b, 2002.

¹³¹ Irigoien 2002, p. 100.

dei versi e dei *cola* in periodi¹³², si ha che «le déplacement du chœur comporte le même nombre de pas dans chacun des éléments strophiques de la triade»¹³³. Si osservi, a titolo di esempio, lo schema dedicato a Pind. *Ol.* 3 e Bacchyl. 1 Sn.-M.:

III^e *Olympique*

<i>Strophe et antistrophe</i>				<i>Epode</i>			
Vers	T. m.	Période	T. m.	Vers	T. m.	Période	T. m.
1	8	I	13	1	7	I	16
2	5			2	9		
3	8	II	19	3	8	II	16
4	11			4	8		
5	6	III	6	5	6	III	6
Total: 5 vers III périodes 38 t. m.				5 vers III périodes 38 t. m.			
Total de la triade: 15 vers IX périodes 114 t. m.							

I^e *Epinicie*

<i>Strophe et antistrophe</i>		<i>Epode</i>	
Vers	T. m.	Vers	T. m.
1	6	1	6
2	6	2	12
3	7	3	9
4	8		
Total: 4 vers 27 t. m.		3 vers 27 t. m.	
Total de la triade: 11 vers 81 t. m.			

Irigoin 2002, pp. 93 s.

Per quanto i numeri intermedi possano differire fra loro, la somma totale è sempre identica, così come l'eventuale divisione in periodi (assente in Bacchilide): secondo lo studioso, è la prova che il poeta delinea una partitura-guida sulla quale collocare le diverse parole che costituiranno le sue espressioni; inoltre, si palesa così l'unità inscindibile della triade¹³⁴.

¹³² Ma lo stesso studioso riconosce che non tutti gli studiosi attribuiscono il medesimo valore al concetto e all'utilità del periodo nelle analisi metriche (cfr. Irigoin 1993b, p. 294). Il periodo, secondo Koster 1966, p. 16, «se compose de côla en nombres différents ; son ampleur égale celle du vers ou la surpasse, mais elle n'a pas le caractère fixe et n'est répétée qu'incidemment». Per Dain 1965, p. 159, «la période est un ensemble métrique ayant une certaine étendue et présentant des éléments si étroitement unis entre eux que le rythme demeure suspendu jusqu'au dernier terme. Le point de départ et le point d'arrivée se rejoignent : grâce au mouvement du rythme, on a parcouru comme un circuit (περίοδος)». Per Gentili-Lomiento 2003, p. 45, «è una sequenza che si compone di due o più *cola*, dove *colon* è da intendere nell'accezione generica di "membro" [...] il periodo può constare di *cola* tra loro eguali o diversi, e può estendersi sino alla lunghezza di una strofe». Cfr. Korzeniewski 1968, p. 11 = 1998, p. 22; Martinelli 1995, p. 23. Per un riesame critico e aggiornato della questione, Tessier 2011, pp. 59-82; De Poli 2013, pp. 29-49.

¹³³ Irigoin 1993b, p. 301.

¹³⁴ Proprio con questi argomenti (che permetterebbero di osservare, nei *mele apolelymena* di Euripide composizioni solo apparentemente libere, in realtà simili alle strofi triadiche per comportamenti

Un esame del comportamento degli accenti di parola nelle composizioni strofiche, però, potrebbe contribuire a gettare maggior luce sulla questione. D'altronde, in una lingua ad accento musicale come il greco antico, è ragionevole supporre che l'elaborazione di una successione di intervalli musicali a comporre una melodia potesse subire una qualche influenza da parte degli analoghi intervalli tonali del parlato¹³⁵. La connessione tra le due dimensioni del λόγος e del μέλος era evidente per Platone, che, nelle pagine della *Repubblica* dedicate al rapporto tra musica ed educazione, faceva dire a Socrate che, nel μέλος, le due componenti della ἀρμονία e del ῥυθμός dovevano soggiacere alla preminenza del terzo elemento costitutivo della melodia, cioè il λόγος¹³⁶. Ma la definizione gorgiana di poesia come λόγον ἔχοντα μέτρον (*Gorg. Hel.* 9), significativamente priva di qualunque riferimento a una componente melodica, e l'affermazione pseudo-aristotelica che attribuisce all'antistrofe la stessa coreografia, lo stesso ritmo e lo stesso metro della strofe, ma non menziona l'identità della melodia (Aristot. [*Pr.*] 918b 25-27 ἡ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· εἷς ῥυθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρῆται), suggeriscono che già nel corso del V-IV secolo a. C. i tre binari dell'esperienza lirica divorziassero e cominciassero a essere percepiti in modo indipendente gli uni dagli altri, avviando un processo di specializzazione che, più tardi, avrebbe trovato espressione negli studi ritmici della scuola aristossenica e, prima, nei cambiamenti che la cosiddetta Nuova Musica aveva apportato alla tradizione poetica e musicale¹³⁷. Dionigi,

e ripartizioni numeriche: Irigoin 2002, pp. 95-99), Irigoin 1993a, pp. 6-14 si dichiara contrario al trattamento mesodico o epodico di Aesch. *Pers.* 93-101, da considerare piuttosto un insieme di strofe e antistrofe, come parrebbero dimostrare il calcolo e la distribuzione dei *temps marqués* e il fenomeno della *rémanence* (su cui ved. *Introduzione*, § 2, pp. 20-27). In realtà, già Demetrio Triclinio aveva intuito la natura mesodica del passaggio (ἐπωδὸς διὰ μέσου τεθείσα), che contiene «l'elemento gnomico e teologico della parodo che è alla base degli eventi positivi e negativi dell'armata persiana [...] e] rappresenta un'unità organica ben individualizzata rispetto al contesto, così da svolgere più opportunamente funzione di mesodo che quella di epodo, nel punto di raccordo tra le due coppie strofiche» (Cerbo 1994, p. 124). Per ulteriore bibliografia, si rimanda alla discussione in § IV 1.2, p. 610, n. 91.

¹³⁵ «Musical forms of song are likely to have developed from or alongside the spoken 'music' of the language, which helps explain why the sound of music could be considered as late as Plato to be inseparable from the *logos* for which it was the vehicle» (D'Angour 2011, p. 202; cfr. Gentili 1988, p. 13). A sua volta, la poesia può essere analizzata come derivazione del canto, secondo lo studio di Nagy 1996a.

¹³⁶ Plat. *Resp.* 398c 630-398d 640 Πάντως δὴπου, ἦν δ' ἐγώ, πρῶτον μὲν τόδε ἰκανῶς ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκεῖμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. [...] καὶ μὴν τήν γε ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. Cfr. Nagy 1996a, pp. 98 s.

¹³⁷ Sulle fonti ritmiche della scuola di Aristosseno da Taranto, Rocconi 2008. Sulla portata rivoluzionaria delle novità legate alla Nuova Musica, ved. i recenti lavori di D'Angour 2006, 2011.

probabilmente, fa riferimento a questa nuova situazione, differente dalle esperienze poetiche precedenti, in cui gli aspetti soprasegmentali delle parole potevano avere un influsso sulle tecniche di composizione poetica e musicale¹³⁸. Sembra possibile dedurlo per i carmi di Bacchilide: la presenza di uno o due segni di accento nella *scriptio continua* dei vari *cola* del papiro londinese ne definisce il «melodic contour» e fornisce indicazioni selettive per una corretta pronuncia/esecuzione del testo del poeta¹³⁹, ed è interessante che, in ogni caso, sia rispettata la norma tradizionale, arcaica rispetto all'epoca di questi interventi critici, di non attribuire a una sillaba atona una nota musicale più alta di una sillaba tonica con accento acuto¹⁴⁰. Sembra possibile anche in Omero, nei cui esametri non solo è evidente la presenza di un «melodic contour» che permette la conservazione di certi arcaismi prosodici nell'accentazione musicale¹⁴¹, ma anche una certo coinvolgimento degli

¹³⁸ «È evidente che Dionigi si attiene alla prassi compositiva della nuova musica che si impose con il ditirambo di Melanippide e Timoteo, i quali avevano contribuito al definitivo divorzio fra parola e musica, con il predominio incontrastato di quest'ultima: il disegno metrico del verso non costituisce più, come nel passato, l'esclusiva base ritmica dell'esecuzione melodica. [... Ciò] comportava inevitabilmente il sovvertimento del rapporto tra accento della parola e intonazione musicale, con l'intonazione all'acuto di sillabe non accentate, e l'intonazione grave di sillabe accentate» (Gentili 1990, pp. 17 s.; cfr. *id.* 1988, p. 12). «Aus allem bisher Gesagten geht deutlich hervor, daß die griechische Prosodie wirklich auch für Dionys noch musikalisch verpflichtend war, daß aber die griechische Musik, der er kennt, sich völlig davon befreit hat. Das Zeugnisse zur alten Musiké ganz sicher feststehen. Dionys geht nun zur Behandlung der Rhythmen in der späteren Musik (die er einzig noch kennt) über: τὸ δ' αὐτὸ γίνεται καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς. ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις (die Kunstprosa, Prosa überhaupt) οὐδενὸς οὔτε ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησι, ἀλλ' οἷας παρέλιφεν τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τὰς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει» (Koller 1956, p. 26).

¹³⁹ «This practice served a practical purpose: the readers of these papyri were concerned not with the accents of individual words *per se*, which had been a primary research interest of Aristarchus and later Aristarcheans, especially in Herodian, but with the correct pronunciation of the colon, which is the equivalent of the entire “verse” in the case of lyric poets like Bacchylides and of part of the verse in the case of Homer» (Nagy 2000, p. 17).

¹⁴⁰ «These reduced melodic contours [...] aided in preserving archaisms in the pitch accentuation – archaisms that were otherwise leveled out in everyday Greek. The phenomenon of melodic contouring is relevant to a rule in traditional Greek music, to the effect that unaccented syllables should not have higher pitch than the acute-accented syllable. Within the melodic framework of such a rule, embedded patterns of archaic accentuation could be preserved» (Nagy 2000, p. 20). Per un recente riesame della *pitch height rule*, ved. Cosgrove-Meyer 2006.

¹⁴¹ «[...] how exactly did the performance traditions of rhapsodes preserve the archaic and ultimately anomalous accent patterns? The answer, I suggest, has to do with the inherited melodic contours of the Homeric hexameter, however reduced the component of melody may have become in hexameter as opposed to the lyric meters, with their overt melodies. These reduced melodic contours, as perpetuated in the performance traditions of rhapsodes, would have aided in preserving archaisms in the pitch accentuation – archaisms that were otherwise leveled out in everyday Greek. My reformulation here is built not only on the work of Wackernagel, which goes back to 1893, but also on a 1951 work by Meinrad Scheller, whose own reformulation had originally led me to appreciate Wackernagel's insights. Scheller adduces a rule in traditional Greek music, to the effect that unaccented syllables did not have higher pitch than the acute-accented syllable: with such preexisting

accenti prosodici nelle operazioni della composizione poetica, visibile nei dati numerici della corrispondenza tra i principali accenti di parola e le principali posizioni metriche dell'esametro, incrociata con la distribuzione delle parole a fine trocaica lungo il verso¹⁴².

	1° foot	2° foot	3° foot	4° foot	5° foot	6° foot
Agreement	488	756	1718	668	859	1158
Disagreement	1996	1728	766	1816	1625	1326

Agreement and disagreement of accent and thesis in Homer.

Abritta 2015, p. 15, tab. 1

	1° foot	2° foot	3° foot	5° foot	6° foot	Total
Masculine	85	20	117	169	105	496
Feminine	300	149	1046	675	1092	3262
Total	385	169	1163	844	1197	3758
Prop. F/M	3,529	7,450	8,940	3,994	10,4000	6,577

Amount of lexical trochaic ending words in Homer
per foot and per position of the accent.

Abritta 2015, p. 21, tab. 3¹⁴³

Se l'analisi della distribuzione degli accenti di parola tra le sedi di un verso può dire qualcosa riguardo la componente musicale in ambito omerico, altrettanto può rivelare se applicata alla composizione strofica. L'esame della collocazione fisica e della frequenza di tale collocazione assunta dagli accenti di parola nelle varie sedi

rules, argues Scheller, embedded patterns of archaic accentuation could be preserved within a traditional melodic frame. Such a frame is what I have just called the melodic contour» (Nagy 1996b, pp. 130-132).

¹⁴² Sull'utilità della fine trocaica di parola nell'indagine, ved. Abritta 2015, p. 19: «trochaic ending words are the most adequate object of study in order to seek for evidence of a role for accent in Homer. They can be both βαρύς and ὀξύς, and they can have accent on ultima and penult. Also, they can end in very important positions in the line: the third trochaic caesura and the final position. We would expect the accent of the words in those positions to exhibit some peculiar feature with respect to accents of the words in other possible positions for trochaic ending word shapes».

¹⁴³ A commento di quest'ultima tabella, riporto le osservazioni esplicative dell'autore: «If accent had no role in poetry, we would expect a random distribution of masculine and feminine words, precisely because the position of the accent in each word would be indifferent for its placement in the line. A standard χ^2 test allows checking if that is what is happening. The probability of the distribution to be the result of random variation is of less than one in a billion, which suggests that the hypothesis of a role for accent in poetry is correct. What is more, an analysis of the data shows that it is coherent with our expectations: the third and sixth feet have a very marked preference for feminine trochaic ending words, and a very similar distribution, while the rest of the line allows the placement of masculine trochaic ending words more freely. It is likely that this is because there was a preference for agreement between prominent metrical and prosodical syllables in culminative positions in metre» (Abritta 2015, pp. 21 s.).

dei versi delle composizioni strofiche di Sapph. fr. 1 V., Alc. fr. 129 V., Alcm. fr. 3 Calame, Pind. *Pyth.* 4 e *Nem.* 4 ha permesso a E. Wahlström, nonostante la frammentarietà di certo materiale, di rintracciare, accanto alla comune responsione metrica, la presenza di una «accentual responsion»¹⁴⁴, per la quale gli accenti di parola paiono seguire una distribuzione omogenea, concentrata in alcuni punti del verso e della strofe, meno folla in altri, che dà modo di riflettere sulla relazione stabilita dal poeta tra la natura e la posizione degli accenti, da un lato, e la forma della linea melodica, dall'altra.

We have observed certain regular patterns in the accentuation of strophic poetry, be it solo or choral. If all the stanzas of a poem (in triadic poems the strophes and antistrophes on one hand and the epodes on the other) are written under each other so that identical places in the metrical scheme coincide and the number of accents at each particular is observed, the accents can be seen to concentrate on certain points and avoid others.

Wahlström 1970, p. 21

L'esame è condotto sulle parole dotate di autonomia accentuativa, con l'esclusione delle enclitiche che, pur avendo in ambito metrico la facoltà di individuare parola metrica di concerto con le proclitiche¹⁴⁵, nell'ottica dello studio del rapporto tra accento di parola e melodia possono essere considerate meri riempitivi del verso e della melodia¹⁴⁶.

1. Sappho Μελωδία ᾠα (1 Diehl)

	VERSES 1	VERSES 2
metrical scheme	- ∪ - x - ∪ ∪ - ∪ - x	- ∪ - x - ∪ ∪ - ∪ - x
no. of accents	5 2 2 6 2 0 6 1 6 3 0	2 4 3 3 3 2 4 3 2 6 0
	VERSES 3	VERSES 4
metrical scheme	- ∪ - x - ∪ ∪ - ∪ - x	- ∪ ∪ - x

¹⁴⁴ Wahlström 1970, p. 5.

¹⁴⁵ Per parola metrica si intende «il complesso formato da una parte significativa del discorso (come ad esempio un nome o un verbo) e da altre parti del discorso che ad essa strettamente si saldano», quali le prepositive, «i vocaboli che tendono ad appoggiarsi al vocabolo successivo», come articoli, preposizioni, congiunzioni, particelle asseverative e interrogative, pronomi relativi ecc.; e quelle pospositive, «cioè tutti quei vocaboli che tendono ad appoggiarsi al vocabolo precedente», tra cui enclitiche e particelle varie (Martinelli 1995, pp. 25-26; cfr. Gentili 1952, p. 10). Per un riesame aggiornato della questione, Cantilena 1993, pp. 20-28.

¹⁴⁶ «[Particles, enclitics, articles etc.] must have been used by poet-composers as useful material for “filling in” the verse melodically as they certainly were metrically. A word like γε or δέ is often inserted with no other purpose than to gain an extra syllable. In a like manner, they must have been regarded as useful filling material on both melodic peaks and troughs regardless their accentuation or lack of it according to the Byzantine system of orthography» (Wahlström 1970, p. 10).

no. of accents 6 3 2 3 2 3 5 0 3 6 1 5 0 3 5 0

Total number of accents: 112.

Total number of syllables: 266.

Average number of syllables per accent: 0,38.

Average number of accents per foot in the metrical scheme: 2,7.

Wahlström 1970, pp. 12 s.

2. Alcaeus Rhein. Mus. 1944

	VERSES 1											VERSES 2										
metrical scheme	x	-	υ	-	x	-	υ	υ	-	υ	x	x	-	υ	-	x	-	υ	υ	-	υ	x
no. of accents	3	3	3	2	2	2	3	0	4	2	0	6	1	1	4	1	2	2	3	1	5	0
no. of stanzas in which the syllable is preserved	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
	VERSES 3											VERSES 4										
metrical scheme	x	-	υ	-	x	-	υ	-	x			-	υ	υ	-	υ	υ	-	υ	-	x	
no. of accents	5	2	1	1	3	2	2	6	0			5	1	2	3	1	4	1	4	2	0	
no. of stanzas	7	7	6	5	5	5	5	6	6			7	7	7	6	6	6	5	5	6	6	
etc.																						

Total number of accents: 95.

Total number of syllables: 246.

Average number of syllables per accent: 0,38.

Average number of accents per foot in the metrical scheme: where 7 stanzas are extant 2,7, where 6 are extant 2,3, where 5 are extant 1,9.

Wahlström 1970, p. 14

3. Alcman Μελαῶν ᾠδὴ ᾱ (1 Diehl)

	VERSES 1							VERSES 2							VERSES 3								
metrical scheme	-	υ	-	x	-	υ	x	x	-	υ	υ	-	υ	-	x	-	υ	-	x	-	υ	x	
no. of accents	4	1	3	1	3	6	0	1	2	2	2	3	1	5	1	3	1	2	3	0	6	1	
no. of extant syllables	5	5	5	6	6	7	7	4	5	6	5	5	6	6	6	5	5	5	5	7	7	7	
	VERSES 4							VERSES 5							VERSES 6								
metrical scheme	-	-	υ	υ	x	-	-	-	-	υ	-	x	-	υ	x	x	-	υ	x	-	υ	x	x
no. of accents	1	3	0	3	3	1	5	2	0	4	3	1	3	3	2	3	1	1	2	4	4	3	2
no. of extant syllables	5	5	5	6	7	7	7	7	5	5	5	5	6	7	7	5	5	5	6	7	7	7	7
	VERSES 7							VERSES 8															
metrical scheme	υ	υ	-	x	-	υ	x	-	-	υ	υ	-	υ	-	-								
no. of accents	2	4	2	2	3	4	0	3	0	1	5	3	2	4	3								
no. of extant syllables	5	5	5	6	6	7	7	5	5	6	6	7	7	8	8								
	VERSES 9																						
metrical scheme	-	υ	-	x	-	υ	-	x	-	υ	x	x											
no. of accents	3	2	2	6	2	1	3	3	5	2	5	2											
no. of extant syllables	7	7	7	7	7	8	8	8	8	8	8	8											
	VERSES 10																						
metrical scheme	-	υ	-	x	x	υ	-	x	x	υ	-	x											
no. of accents	3	1	2	3	3	3	3	6	3	1	6	1											

no. of extant syllables	6 7 7 7 7 7 8 8 8 8 8 8	
	VERSES 11	VERSES 12
metrical scheme	- x - x - u - x	- u - x - u - x
no. of accents	1 1 2 4 3 3 4 2	2 1 1 5 2 2 3 1
no. of extant syllables	4 4 4 6 7 7 7 7	4 4 4 6 6 6 7 7
	VERSES 13	VERSES 14
metrical scheme	- u u - u u - u u x	- u u - u u - u x x
no. of accents	1 1 1 0 1 4 2 4 1 5 1 2	3 0 3 1 0 4 1 1 6 0
no. of extant syllables	5 5 5 5 6 6 7 7 7 7 7 7	5 5 6 6 7 7 7 7 7 7

Total number of accents: 286.

Total number of syllables: 764.

Average number of syllables per accent: 0,38.

Average number of accents per foot in the metrical scheme: where 8 stanzas are extant 3,1, where 7 are extant 2,7, where 6 are extant 2,3, where 5 are extant 1,9, where 4 are extant 1,5.

Wahlström 1970, pp. 15 s.

4. Pindar Pythia IV

STROPHES AND ANTISTROPHES

VERSES 1

metrical scheme - u - - - u u - u u x
no. of accents 13 15 11 12 9 8 7 6 9 15 3

VERSES 2

- u - - - u u - u u - x - u - - - u u - u u x
18 10 8 16 5 10 13 7 8 11 7 8 16 7 13 11 9 8 11 9 6 19 2

VERSES 3

- u - - - u u - u u - - - u - - - u - x
15 3 9 14 8 5 10 8 10 12 2 18 4 6 14 11 11 9 15 7

VERSES 4

- u u - u u - u u x - u - x
12 7 11 6 8 8 10 9 9 4 19 8 7 11 9

VERSES 5

- u u - u u - - - x - x - u x
16 9 6 10 13 5 8 15 10 5 12 9 10 12 8

VERSES 6

- u - - - u - - - u u - u u - u u x
15 11 8 18 7 7 11 9 9 8 5 8 2 14 3 4 17 4

VERSES 7

VERSES 8

- u - - - u - - - u - - - u x u u u - - - u - -
15 8 13 12 8 6 11 16 9 0 6 17 14 2 11 6 9 7 17 5 7 15 5

EPODES

VERSES 1

metrical scheme - u - - - u u - u u - - - u - - - u x
no. of accents 4 8 3 7 6 1 3 2 5 6 1 6 6 3 8 2 6 4 6

VERSES 2

- u u - u x - - x u - - - u u - u u x
7 5 6 5 2 1 9 6 4 3 8 3 4 2 6 4 3 6 4

VERSES 3

— x — x — ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ x
 8 6 6 8 5 3 7 6 2 8 3 3 3 8 2

VERSES 4

— ∪ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ x
 4 4 5 6 8 5 2 8 4 7 3 7 4 3 4 5 3 4 5 4

VERSES 5

— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — x
 8 4 2 6 5 3 7 2 4 5 5 7 6 2 7 4

VERSES 6

— ∪ x — x ∪ — — — ∪ ∪ x
 8 4 6 7 2 4 5 5 2 3 8 3

VERSES 7

— ∪ — x — ∪ ∪ — ∪ ∪ — x ∪ — x — ∪ — x
 11 3 3 7 4 1 5 6 2 9 3 7 4 2 8 5 3 6 3

Total number of accents: 4810 (in the strophes and antistrophes 3250, in the epodes 1560).
 Total number of syllables: 1842 (in the strophes and antistrophes 1246, in the epodes 596).
 Average number of syllables per accent: 0,38.
 Average number of accents per foot in the metrical scheme: in the strophes and antistrophes 9,9, in the epodes 4,9.

Wahlström 1970, pp. 16-19

5. Pindar Nemea IV

VERSES 1

metrical scheme x — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ ∪ x
 no. of accents 8 2 7 1 0 9 2 3 6 4 0 8 4

VERSES 2

metrical scheme x — x — ∪ ∪ x — — — — ∪ — ∪ ∪ x
 no. of accents 8 2 6 4 6 4 4 6 3 7 4 3 1 7 3 9 1 5 1 4 5 3

VERSES 3

VERSES 4

metrical scheme — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ — x
 no. of accents 5 6 4 3 8 3 3 5 2 4 3 5 9 2

VERSES 5

metrical scheme — x — x — ∪ ∪ — x — ∪ ∪ — ∪ x
 no. of accents 7 6 5 6 1 2 6 2 6 2 6 2 6 5 1

VERSES 6

metrical scheme — x — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — x
 no. of accents 7 7 1 6 6 1 5 4 5 4 2 0 8 3

VERSES 7

metrical scheme ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ x
 no. of accents 7 1 3 9 1 6 3 4 5

VERSES 8

metrical scheme x — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — x
 no. of accents 8 3 5 5 3 8 2 5 6 1

Total number of accents: 440.
 Total number of syllables: 1164.
 Average number of syllables per accent: 0,39.
 Average number of accents per foot in the metrical scheme: 5,0.

Wahlström 1970, pp. 19 s.

La concentrazione degli accenti di parola, di preferenza, in certe sedi e soprattutto in quelle conclusive di verso o *colon* dimostrerebbe che la responsione non interessa soltanto l'aspetto metrico-ritmico della composizione, ma anche quello soprasedimentale della pronuncia, che il poeta cerca di non contraddire in fase di esecuzione. A guardare i numeri, «the accents are manifestly not distributed according to the chance»¹⁴⁷. Certo, la coincidenza tra sedi e accenti non è totale: va riconosciuto al poeta un certo grado di libertà, perché «it would have been an inhumanly difficult task to compose large-scale poetry which responded perfectly both accentually and metrically and which in addition was good literature»¹⁴⁸; ma è chiaro che l'obiettivo sia quello di «arrange the accents according to the rises and falls in the melody, which of course is the same in every stanza»¹⁴⁹, evitando di attribuire alle singole sillabe altezze musicali contrastanti con la loro natura tonica o atona¹⁵⁰.

Il *corpus* del teatro classico sembra confermare la validità dell'approccio di E. Wahlström. Un'indagine a campione delle sezioni liriche delle parodi dei *Persiani* di Eschilo (vv. 65-139) e delle *Trachinie* di Sofocle (vv. 94-140) e del primo stasimo delle *Baccanti* di Euripide (vv. 370-433) rivela una precisa distribuzione degli accenti di parola nella struttura metrico-ritmica dei versi:

Aesch. *Pers.* 65 sgg.: su 252 posizioni possibili dell'accento, in 111 casi (44,05%) non c'è accento, in 100 casi (36,68%) l'accento è presente nella strofe o nell'antistrofe, in 41 casi (16,27%) c'è coincidenza tra strofe e antistrofe. Soph. *Trach.* 94 sgg.: su 163 posizioni possibili dell'accento, in 62 casi (38,04%) non c'è accento, in 71 casi (43,55%) l'accento è presente nella strofe o nell'antistrofe, in 30 casi (18,41%) c'è coincidenza tra strofe e antistrofe. Eur. *Bacch.* 370 sgg.: su 242 posizioni possibili dell'accento, in 86 casi (35,54%) non c'è accento, in 114 casi (47,10%) l'accento è presente nella strofe o nell'antistrofe, in 42 casi (17,36%) c'è coincidenza tra strofe e antistrofe.

Comotti 1989, p. 98

¹⁴⁷ Wahlström 1970, p. 9.

¹⁴⁸ Ivi, p. 22.

¹⁴⁹ Ivi, p. 9.

¹⁵⁰ «What is the reason for this *accentual responsion*? I suggest that it lies in the endeavour of the part on the poet to avoid distorting his text by setting accentuated syllables to low tones and unaccentuated syllables to high tones. At places where many accents are seen to occur the melody can be assumed to have risen and where there are few to have fallen» (ivi, p. 21).

La corrispondenza, nelle coppie strofiche, tra sedi metriche dotate di accento di parola e sedi sprovviste di accento ammonta al 60,32% dei casi in Eschilo, al 56,45% in Sofocle e al 52,90% in Euripide, con una diminuzione del trend che, se può indicare una minore osservanza degli accenti di parola a mano a mano che si procede verso la fine del V secolo a. C., potrebbe ulteriormente confermare il fatto che l'esempio dionisiano estrapolato dall'opera di Euripide vada davvero riferito a un cambiamento nelle modalità della composizione musicale e poetica rispetto all'epoca precedente¹⁵¹. Tali osservazioni, dunque, permetterebbero di sostenere, o almeno ipotizzare con una certa plausibilità, che

fino alla fine del V sec., nella poesia lirica monostrofica o triadica, le norme dell'accento di parola fossero osservate almeno entro certi limiti; che la stessa melodia fosse ripetuta, con qualche adeguamento all'accento di parola, nelle diverse strofi ed antistrofi, e un'altra nei diversi epodi.

Comotti 1989, p. 107¹⁵²

¹⁵¹ Così Comotti 1989, p. 103, che aggiunge: «Si tenga conto poi del fatto che nei tre campioni esaminati è frequente il caso di accenti che cadono su sillabe contigue nella strofe e nell'antistrofe (33 volte in Eschilo, 27 in Sofocle, 42 in Euripide), un particolare che fa pensare alla presenza di una nota alta tenuta su ambedue le sillabe e quindi a un ulteriore elemento di corrispondenza tra la supposta linea musicale e gli accenti della strofe e dell'antistrofe» (*ibid.*). Il processo di progressiva diminuzione dell'attenzione per gli accenti di parola nei testi teatrali sembra confermato anche dalla relazione tra comportamento degli accenti e genere letterario di appartenenza dei frammenti musicali giunti fino a noi. La corrispondenza tra linea melodica e accenti di parola è assoluta in Mesomede (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 25, pp. 94 s.), nel *P. Mich.* 2958, ll. 1-26 (Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 42-43, pp. 138-147) e nel *P. Oxy.* 3162 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 55, pp. 182 s.); è elevata in tre frammenti di Mesomede (Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 24, 27, 28, pp. 92 s., 96-103), nell'epitaffio di Sicilo (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 23, pp. 88-91), nei due peani delfici del II secolo a. C. (Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 20-21, pp. 62-85), nel *P. Berol.* 6870+14097 ll. 1-12 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 50, pp. 166-169), nel *P. Osl.* 1413 a ll. 15-19, g-m (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 40, pp. 131-133), nel *P. Oxy.* 2436 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 38, pp. 120-123) e nel *P. Oxy.* 3161 *recto* (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 53, pp. 174-179); è scarsa o saltuaria nell'*Oreste* euripideo del *P. Vind.* G 2315 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 3, pp. 12-17), nel *recto* e nel *verso* del *P. Vind.* 29825 a/b (Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 9-10, pp. 44-50), nel *P. Berol.* 6870 ll. 16-19, 23 (Pöhlmann-West, *DAGM*, Nos. 17-18, pp. 56-60), nel *P. Oxy.* 1786 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 59, pp. 190-194), nel *P. Zenon* 59533 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 8, pp. 41-43), nel *P. Osl.* 1413 a ll. 1-15, b-f (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 39, pp. 124-130), nei brani dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide trasmessi dal *P. Leid.* inv. P. 510 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 4, pp. 18-21), nel *P. Oxy.* (*The Oxyrhynchus Papyri* LIII, London 1986, p. 41) fr. 1 *recto*, ll. 1-6 e nel *P. Oxy.* 3705 (Pöhlmann-West, *DAGM*, No. 56, pp. 184 s.). Risultano una maggior osservazione degli accenti di parola nel genere innografico religioso e una minore attenzione nel genere teatrale. Cfr. Comotti 1989, pp. 103-106.

¹⁵² Il metodo di Wahlström e Comotti è stato recentemente difeso e riapplicato da Leedy 2014, pp. 215-217, per il quale «these accentual agreements have the look of compositional intent; but in any case they make it easy to repeat melodic figures that emphasize certain verbal feature» (p. 117). Altri studiosi hanno condiviso e condividono la posizione, talora senza ricorrere a prove documentali: «Quod attinet ad melodiam antistrophi, eam plane eandem fuisse ac strophae, ut poeta cogeret verborum accentuum plerumque rationem non habere, mihi parum probabile videtur. Eum potius

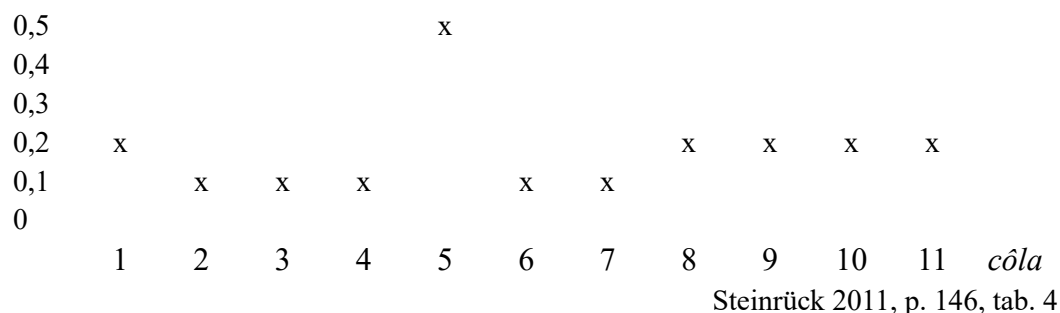
Lo stesso approccio, però, può condurre a una conclusione differente. Una recente revisione sulla natura dell'accento musicale greco ha portato a considerarlo non una forma di innalzamento del tono musicale di una sillaba rispetto alle altre, bensì un «*accent de contour*» che individua un *sandhi* accentuativo, in cui ogni elemento fonetico può influenzare gli altri e determinare una vera e propria escursione tonale tra sillabe toniche e atone legata alla tipologia dell'accento (acuto, grave, circonflesso) e al contesto fonetico in cui esso si trova a collocato¹⁵³. Ciò non impedisce che possano verificarsi delle forme di coincidenza degli accenti di parola tra una strofe e la relativa antistrofe, ma queste «*interactions accentuelles*»¹⁵⁴, da generiche coincidenze nel posizionamento tra sede dell'accento di parola e posizioni metriche principali distribuite per l'intera lunghezza dei versi o *cola* che compongono le stanze, si riducono a un minor numero di contesti accentuativi che, per ragioni tanto metriche quanto melodiche e prosodiche, paiono concentrarsi soprattutto in ambito conclusivo¹⁵⁵.

tali ratione antistrophi modos fecisse arbitrator, ut sonos melodiae strophae cum huius verborum accentibus plerumque congruentes leviter immutaverit eosque quadamtenus, quoad salva totius melodiae indole fieri potuit, ad accentus antistrophi accommodaverit» (Koster 1950, p. 29); «En général, on présume que la musique de l'antistrophe représentait exactement celle de la strophe ; le compositeur ne se serait permis que des divergences minimales dans le rythme, amenées par les anomalies dans la structure du texte» (Koster 1966, p. 304); «Whatever may be the truth regarding the musical settings of strophic poetry, the situation seems quite clear in the case of the musical inscription from Delphi (probably late 2 c. B.C.) in which there is a marked tendency to agreement between the music and what we deduce to have been the melodic patterns of speech» (Allen 1973, p. 232); «Our main goal was to show that (1) the strophic poetry of our Lesbian poets followed the same principle of accent-melody correlation as the poetry for which we know the music; (2) that the strophes of one particular poem were normally sung on the same melody, which means that the poets composed the melody before the respective text or, more likely, both in one go» (Wachter 2006, p. 135).

¹⁵³ «Comme en chinois, il y a en grec ancien aussi une sorte de *sandhi* accentuel, c'est-à-dire que comme la juxtaposition des mots crée des changements phonétiques là où ils se touchent, de la même façon les contours accentuels tentent de se lier et privilégient certaines combinaisons et en évitent d'autres» (Steinrück 2011, p. 144). Sul funzionamento dell'«*accent de contour*» in greco antico, Jakobson 1962; Devine-Stephens 1994, pp. 157-194; David 2006, pp. 52-93.

¹⁵⁴ Steinrück 2011, p. 145.

¹⁵⁵ «Elles se trouvent de façon régulière à la fin : quasiment toujours avant une pause métrique, le contour accentuel est le même. [...] Cela pourrait être en partie un phénomène purement métrique, pas mélodique. Mais il y a des tendances qui montrent que ce n'est pas la seule raison : il y a des fins de mot récurrentes dépourvues de cette interaction accentuelle ou pourvues d'accents qui chevauchent cette pause. De plus, à la fin non seulement d'une période métrique, mais souvent aussi à la fin de la sous-unité la plus grande d'une strophe [...], nous trouvons des *côla* entiers et même des périodes entières qui dans la strophe et dans l'antistrophe présentent, en série, 3-4 fois les mêmes séquences de contours aux mêmes positions métriques» (Steinrück 2011, pp. 145 s.). La particolare concentrazione delle corrispondenze tra gli accenti di parola in sede conclusiva di verso o *colon* era stata evidenziata, in precedenza, da Wahlström 1970, p. 21.



L'indagine, condotta sulle parodi dell'*Eracle* (vv. 107-137) e delle *Supplici* di Euripide (vv. 42-87) e sulla quarta *Pitica* di Pindaro (della quale lo schema riprodotto sopra rappresenta «la fréquence d'interactions accentuelles entre deux positions métriques identiques [...] divisé[es] par la somme des possibilités d'une interaction»¹⁵⁶), mostra una forte concentrazione delle interazioni accentuali tra strofe e antistrofe nei passaggi conclusivi delle stanze, lasciando intuire che, almeno in quei punti, metro e melodia andassero di pari passo. Diventerebbe più facile, così, postulare non tanto l'incessante ripetersi di una medesima linea melodica tra strofi accomunate da una stessa organizzazione metrica, sebbene coi possibili adattamenti richiesti dalla diversa disposizione degli accenti di parola, quanto piuttosto l'esecuzione di una melodia libera che, dove può, segue i suggerimenti soprasedimentali degli accenti di parola, mentre, in chiusa di strofe, mette in evidenza la comune struttura metrica delle stanze tramite una maggior convergenza con gli accenti stessi¹⁵⁷. L'assenza di serie di interazioni in ambito recitato¹⁵⁸ e la possibilità che, all'interno di una medesima composizione, si possano individuare *glissements* delle interazioni accentuali, che scorrono variamente tra le posizioni metriche delle coppie o delle triadi strofiche (esemplificati nello schema sottostante,

¹⁵⁶ Steinrück 2011, p. 146.

¹⁵⁷ «Si les accents sont en relation avec la mélodie, une série pareille signifie qu'en fin de *Stollen*, tout à coup, strophe et antistrophe interagissent au niveau du *melos*, partagent la mélodie, mais ne le font pas auparavant. On peut y appliquer l'hypothèse de la mélodie commune et penser qu'en fin de *Stollen*, strophe et antistrophe, pour une raison ou une autre, se rapprochent de la mélodie commune. Or cela ne serait pas une interaction mais une convention. Avec l'hypothèse d'une mélodie libre en revanche, strophe et antistrophe interagissent en fin de *Stollen* par les accents, rappellent leur structure métrique commune par une convergence musicale. On a moins de problèmes en expliquant le phénomène avec l'hypothèse d'une mélodie libre» (Steinrück 2011, p. 147).

¹⁵⁸ «Nous ne trouvons pas beaucoup d'interaction dans les trimètres iambiques des épisodes tragique d'Euripide [...]. Cela nous montre que les interactions accentuelles sont effectivement l'effet d'un accompagnement instrumental» (Steinrück 2011, p. 151).

relativo alla quarta *Pitica* di Pindaro¹⁵⁹), confermerebbero

une tradition archaïque et classique, qui chante strophe et antistrophe en utilisant l'accentuation libre comme une sorte de partition et pour souligner l'équivalence rythmique de strophe et d'antistrophe, ces mélodie libres convergent, interagissent là où aussi le rythme métrique a ses points forts.

Steinrück 2011, p. 152

Premier échantillon

5a

1a U---UU-UU-//=U---UU=UU--/U---UU-UU-//
 1b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 2a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 2b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 3a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 3b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 4a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 4b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 5a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 5b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 6a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 6b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 7a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 7b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 8a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 8b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 9a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 9b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 10a U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//
 10b U---UU-UU-//=U---UU-UU--/U---UU-UU-//

¹⁵⁹ «On y observe que dans la première moitié des 26 strophes et antistrophes, l'interaction accentuelle voire musicale se concentre sur le troisième dernier *côlon* [...]. Or dans la seconde moitié, l'interaction se déplace vers le dernier *côlon* [...]. Ce glissement s'explique déjà infiniment mieux avec l'hypothèse d'une mélodie libre, avec une interaction plutôt qu'avec une convention» (Steinrück 2011, p. 149). È bene rimarcare che altrove lo studioso, con l'espressione *glissement*, indica piuttosto la «réinterprétation rythmique» che, soprattutto in ambito tragico, si esplica nel sottile passaggio da un ritmo a un altro all'interno di una strofe, ingenerando una modulazione ritmica non dissimile dall'epiplotte (Steinrück 2007, pp. 89-101; sull'epiplotte, Cole 1988, Napolitano 1996 e Steinrück 2011, pp. 111-114).

11a-U--- - =UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//
 11b-U---UU-UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//
 12a-U---UU-UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//
 12b-U---UU-UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//
 13a-U---UU-UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//
 13b-U---UU-UU-// -U---UU-UU-/-U---UU-UU-//

Deuxième échantillon

5b

1a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU---UU-U-U-//
 1b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU-U-U-//
 2a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 2b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 3a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 3b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-U---U-//
 4a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 4b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 5a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 5b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 6a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 6b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 7a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 7b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 8a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 8b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 9a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 9b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 10a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 10b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 11a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 11b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 12a-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//
 12b-U---UU-UU-/-U---U---// -UU-UU-UU---U-//

13a = U --- UU - UU - / = U --- U - // - UU - UU - UU - --- U -
 13b = U --- UU - UU - / - U --- U - // = UU - UU - UU - --- U - //

Troisième échantillon

5c

- 1a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - // PP4
- 1b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 2a = U --- U --- U --- U - // U --- U - //
- 2b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 3a = U --- U --- U --- U - // U --- U - //
- 3b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 4a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 4b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 5a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 5b = U --- U --- U --- U - // U --- U - //
- 6a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 6b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - // 5d
- 7a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 7b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 8a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 8b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - // 5e
- 9a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 9b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 10a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - // 5f
- 10b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 11a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 11b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - // 5g
- 12a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 12b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 13a = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //
- 13b = U --- U --- U --- U - // UU U --- U - //

È chiaro che l'accento musicale del greco antico avesse un qualche ruolo nelle circostanze della composizione poetico-musicale, ma l'influsso degli accenti di parola sulla linea melodica potrebbe essere stato minore rispetto a quanto ipotizzato dagli studi fin qui discussi. In effetti, le fonti sembrano documentare che la musica greca «si mantenne fedele a moduli tradizionali di composizione fino alla fine del V secolo a. C.: questa fedeltà doveva necessariamente significare la ripetizione continua di schemi strutturali e melodici che costituivano gli elementi caratterizzanti dei particolari generi di canto»¹⁶⁰, come lo stesso Platone lascerebbe intendere nel passo del *Leggi* in cui l'Ateniese rievoca l'antica rigida separazione tra i vari generi musicali¹⁶¹ e, nella *Repubblica*, nella convinzione che qualunque stravolgimento delle tradizionali caratteristiche distintive e funzionali delle esperienze musicali comporti radicali compromissioni dell'ordine politico e sociale dello Stato¹⁶². Almeno fino al IV secolo a. C., la composizione musicale greca deve essersi regolata su una dialettica «di improvvisazione-variazione secondo le esigenze del momento e nel contempo di ripetitività nell'ossequio alla tradizione»¹⁶³, per la quale «il compositore adeguava il canto all'occasione senza modificare gli elementi caratterizzanti del genere che non dovevano in alcun modo

¹⁶⁰ Comotti 1991, p. 8.

¹⁶¹ «A quell'epoca, infatti, la musica era da noi divisa in varie specie e figure particolari; una prima specie di canti consisteva nelle preghiere agli dèi, cui si dava il nome di *inni*; opposta a questa v'era un'altra specie di canti che si poteva giustamente chiamare *treni*; un'altra costituiva i *peani*; un'altra ancora, perché penso, narra la nascita di Dioniso, si chiamava *ditirambo*; un'altra forma di canto portava appunto lo stesso nome di *nómoi* (*leggi*), e tali *nómoi* venivano detti *citaredici*. Poste queste ed alcune altre distinzioni, non fu più permesso adoperare abusivamente una specie di melodia per un'altra» (Plat. *Leg.* 3.700a7-700b8, trad. F. Adorno).

¹⁶² «Per dirla in breve, dunque, è questo che i sorveglianti della città devono tener fermo, perché non si corrompa a loro insaputa, e anzi venga protetto in ogni situazione contro i pericoli dell'innovazione che violi l'ordine dell'educazione ginnastica e musicale. Stiano in guardia quanto è più possibile, temendo che, allorché qualcuno dica

quel canto più lodano gli uomini,
che agli uditori suona intorno più nuovo,

ci possa essere qualcuno che pensi che il poeta parli non di nuovi canti, ma di un nuovo modo di cantare e lodi proprio questo. Invece non si deve né lodare una cosa simile né accettare questa interpretazione: bisogna esser consapevoli che l'introduzione di una nuova forma musicale comporta rischi di ordine generale. Non si mutano mai i modi della musica senza sconvolgere anche le principali leggi politiche, come sostiene Damone e credo anch'io» (Plat. *Resp.* 4.424b3-424c6, trad. M. Vegetti). Sulla posizione e sul ruolo della musica nella filosofia platonica, Compagnino 1990, pp. 79-89; Tartaglini 2001; Giuliano 2005, pp. 58-64.

¹⁶³ Comotti 1991, p. 9. Cfr. D'Angour 2011, p. 203: «In the absence of musical notation, the composition of melody will most often have been semi-improvisatory, within certain formulaic conventions and constraints».

essere alterati»¹⁶⁴. Tra questi potevano figurare le stesse melodie: estendendo al mondo lirico la possibile formularità melodica implicata nell'esecuzione aedica dell'epica¹⁶⁵, si potrebbe la tradizione musicale arcaica potrebbe aver sfruttato delle formule melodiche (νόμοι, ἀρμονίαι) regionali da adattare al tracciato melodico suggerito dalla disposizione degli accenti di parola del testo poetico, semplificando il procedimento di composizione, esecuzione e trasmissione orale delle melodie senza la necessità di sviluppare, almeno in una fase alta, uno specifico sistema di notazione musicale¹⁶⁶.

In conclusione, certamente l'esperienza musicale della Grecia antica doveva tenere conto della natura musicale della lingua greca, armonizzando tra loro la componente della pronuncia e del ritmo del testo in un prodotto performativo unitario fatto di musica e parola. Tuttavia, la scarsità e la disparità di dati e informazioni in nostro possesso e la possibilità di sottoporli ad analisi anche contrarie fra loro complica la possibilità di comprendere fino in fondo la portata che il supporto musicale, all'interno dell'architettura responsiva dei carmi strofici, doveva fornire all'individuazione delle occorrenze ometriche da parte del pubblico. C'è da chiedersi, inoltre, se questa operazione potesse essere agevolata dalla componente visiva del prodotto poetico antico, che, nella sua dimensione totalizzante, all'esecuzione orale e alla fruizione aurale aggiungeva l'aspetto ottico

¹⁶⁴ Comotti 1991, p. 9.

¹⁶⁵ «With four notes in his scale, the ἀοιδός had a measure of freedom. The accent might dictate when he went up or down, but he might have the choice of two or three different notes that he could go up or down to. His procedure cannot have been aleatoric. He must have been guided by familiar melodic patterns. [...] The reconciliation of the accentual melody to this overall pattern (the Greek for which, I suppose, would be νόμος) would be analogous to the reconciliation in ordinary speech of the individual word accents and the overall sentence accent» (West 1981, pp. 121 s.). Per un recente riesame della questione, D'Angour 2018, pp. 51-57.

¹⁶⁶ «Since musical notation does not appear to have been invented until the fourth century BC, the original melodies of Stesichorus or Alcman, Sappho and Alcaeus could not only have been preserved, if indeed they were, by a continuous oral tradition. The singing may have changed to a degree in the course of time and according to pressures of dialectal difference; but an appropriately straight-forward application of melody to words will have helped to preserve the original melodic shape of the chat, and inherent pitch accents would have offered an irrefutable logic for the application of melodic principles to words. Faithful transmission of the melic component would be facilitated by the fact that it respected pitch accent in exactly the same way as metre was preserved by the inherent quantities of syllables. [...] allowing for an overall shape for the melody provided by word-pitches, it was open to poets and composers working in different traditions to adopt different modes, pitch keys and genera» (D'Angour 2006, p. 279). Una posizione simile è stata espressa anche da Gentili 1988, p. 9: «La musica consisteva di melodie semplici che trovavano il loro appoggio nella struttura ritmica del verso, affidate all'improvvisazione sui moduli musicali della tradizione aurale». Ved. anche Rocconi 2016, pp. 12-14; D'Angour 2018, p. 60.

nei passi di danza che costituivano parte integrante delle *performances* corali. La coreografia, di pari passo con la melodia e coi metri-ritmi, avrebbe potuto segnalare visivamente, con identici o simili movimenti del corpo nello spazio, la presenza di una occorrenza omometrica, se si tiene conto della possibilità – accennata *supra* – che la partitura metrica del canto può conservare traccia di quella orchestrale nella organizzazione e disposizione delle sequenze metriche per accostamento, rovesciamento, retrogradazione, specularità, variazione metrico-ritmica¹⁶⁷.

La messe contraddittoria di dati e di approcci, dunque, rende difficoltosa la prosecuzione dell'indagine in questo senso, che pure rappresenterebbe l'auspicabile corollario dell'analisi delle forme e delle funzioni delle occorrenze omometriche nelle composizioni strofiche della letteratura greca antica, quale si intende affrontare nel presente lavoro; e ciò a maggior ragione, se si considera l'evenienza – esemplificata dalla prima *Olimpica* di Pindaro – che, negli schemi metrico-prosodici delle composizioni strofiche, versi o *cola* contenenti occorrenze omometriche facciano osservare una successione degli accenti di parola identica tra loro, ma differente dagli altri versi o *cola* della stessa composizione in mutua responsione: potrebbe, infatti, trattarsi di un sistema di evidenziazione delle corrispondenze metrico-verbalì, se non da un punto di vista melodico, almeno sotto

¹⁶⁷ La possibilità, suggeritami *per verba* da Jesús Carruesco Garcia (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona), sembra trovare conforto nelle analisi dell'architettura metrica delle composizioni strofiche arcaiche e tardo-arcaiche condotte da Irigoin. Irigoin 1993b, pp. 290-294 prende, a titolo di esempio, la terza *Olimpica* e la nona *Pitica* di Pindaro e gli epinici 11 e 12 Sn.-M. di Bacchilide. L'accostamento di identiche sequenze, come i due *hemiepe* di Pind. *Pyth.* 9.4 ~ 12 ~ 29 ~ 37 ~ 54 ~ 61 ~ 79 ~ 87 ~ 104 ~ 112 (–υυ–υυ– –υυ–υυ–, 2hem^f), produce un effetto di eco, con la possibilità di aumentarne l'efficacia attraverso l'iterazione della sequenza metrica per tre o più volte, come in Pind. *Pyth.* 9.6-6a ~ 14-14a ~ 31-31a ~ 39-39a ~ 56-56a ~ 64-64a ~ 81-81a ~ 89-89a ~ 106-106a ~ 114-114a (–υυ–υυ– –υυ–υυ– | –υυ–υυ–, 2hem^f | hem^f); l'inversione di uno stesso elemento o di una stessa stringa di elementi può causare un effetto a specchio, di retrogradazione interna, come in Pind. *Pyth.* 9.18 ~ 43 ~ 68 ~ 93 ~ 118 (–υυ–υυ– υυ– υυ– –υυ–υυ–, hem^f epit^r epit^r hem^m), che fa ipotizzare che «le choreutes refaisaient, dans l'ordre inverse, d'une manière continue ou en repartant en arrière, les pas qu'ils viennent de décrire» (ivi, p. 291); gli stessi meccanismi possono trovarsi applicati alla più generale strutturazione dello schema metrico di strofe/antistrofe ed epodo, creando rapporti speculari, di rovesciamento, retrogradazione o variazione ritmica sia all'interno di uno stesso verso sia tra un verso e l'altro della medesima stanza. A questi meccanismi compositivi si aggiunge, poi, il ruolo dei *temps marqués*, il cui numero negli assembramenti strofici delle composizioni strofiche «implique que le déplacement du cœur comporte le même nombre de pas dans chacun des éléments strophiques de la triade, soit, en d'autres termes, le résultat même qui donnerait une composition monostrophique» (ivi, p. 301; sui *temps marqués*, si veda il già citato Irigoin 2002).

un profilo soprasegmentale¹⁶⁸.

11	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
22	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
40	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
51	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
69	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
80	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
98	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ
109	υ-υυυ-υ-υ-	ia hδ ¹⁶⁹

La verifica dell'ipotesi, però, richiederebbe un ulteriore supplemento di analisi, forse eccessivo per il presente contesto. Anche per questa ragione, la discussione dei dati raccolti si limiterà alla forma e alla funzione assunta dall'occorrenza omometrica, omettendo ulteriori riflessioni sul coinvolgimento degli accenti prosodici nella sua sottolineatura alle orecchie del pubblico; al lettore, però, ne sarà offerta la trascrizione e una rapida valutazione del loro grado di corrispondenza nei versi contenenti le omometrie, perché possa farsi la propria idea su un tema che, trascurato in questa sede per evidenti limiti di spazio e di tempo, troverà nuova considerazione in futuro.

¹⁶⁸ Devo l'ipotesi alle osservazioni di Eleonora Rocconi (Università di Pavia) e Joan Silva Barris (Institut Antoni Pous i Argila, Barcelona) che, in differenti occasioni, mi hanno segnalato *per verba* le interessanti coincidenze nella disposizione degli accenti di parola tra versi sofoclei e pindarici contenenti omometrie e i corrispettivi in responsione, privi di altre forme di omometria.

¹⁶⁹ L'evidenziazione gialla segnala la posizione dell'occorrenza omometrica γάμων ~ γάμων, mentre i segni metrici in colore rosso indicano in quali occasioni gli accenti di parola degli altri versi in responsione condividano la stessa collocazione di quelli dei due versi contenenti l'omometria. In questo senso, si osserva un evidente cambiamento nella disposizione degli accenti di parola: se i vv. 11~22~40~51~98~109 mostrano di prediligere perlopiù una collocazione del tipo υ-υυυ-υ-υ-, diversa è la situazione mostrata dai vv. 69~80, contenenti l'occorrenza omometrica, dove gli accenti si dispongono perlopiù sugli *elementa longa* immediatamente successivi (υ-υυυυ-υ-υ-). La condisione dell'accento di parola sul penultimo *elementum* potrebbe attribuirsi alla naturale concentrazione degli accenti nella conclusione di verso o *colon* riscontrata dalle sopraccitate analisi di Wahlström, Comotti e Steinrück.

Capitolo I
RACCOLTA DEI DATI

1 Alceo: i frammenti Voigt

Fr. 5 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 11 γάμει cfr. v. 18 γάμοϋ	11 asclep ^{mi} 18 glyc	Forme flesse della medesima radice in posizione conclusiva di versi non in responsione tra loro. Parola chiave del tema trattato.
v. (a) 13 ἄνεμος βορῆαις cfr. v. (b) 1 ἄνεμος βορῆαις (ripristinato dall' <i>ed. princ.</i>)	<i>metrum incertum</i>	Indicazione di un comune referente (venti settentrionali).

Fr. 6 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 9 καὶ μή ~ v. 13 καὶ μή	hendec alc	Identico incipit di verso (congiunzione copulativa e imperativo negativo) in ugual sede metrica. In un contesto di chiara connotazione politica, il poeta invita i compagni a non cedere ad azioni ignominiose, contrarie alla tradizione patria.

Fr. 10 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 ἔμε δείλαν, ἔμε παῖσαν	3io	Epanalessi.
vv. 5-6 ἐλάφω δὲ βρόμος ἐν κτήθεσι φύει φόβερος	5 3io 6 4io	Allitterazione delle consonanti bilabiali. Arricchisce la lamentazione della <i>persona loquens</i> .

Fr. 33 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 ἔξασω[~ v. 9 καυωχ[<i>metrum incertum</i>	Somiglianza fonica in ugual sede metrica.

Fr. 34 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 παῖδες ~ v. 6 παῖσαν	hendec sapph	Somiglianza fonica in ugual sede metrica. Costituiscono una cornice per l'invocazione ai Dioscuri.
v. 3 προ[φά]νητε ~ v. 11 φ[ά]ος	hendec sapph	Corrispondenza radicale in ugual sede metrica. Incornicia l'invocazione ai Dioscuri in una struttura per chiaroscuri.

Fr. 38 (a) V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 Αἰολίδαο βασιλεὺς [~ v. 6 Κρονίδαο βασιλεὺς	pentam aeol	La sequenza patronimico + βασιλεὺς in uguale sede metrica oppone le figure di Zeus e Sisifo nel contrasto tra l'ineluttabilità del destino (Zeus) e la volontà di sfuggirlo (Sisifo).
v. 4 ἀλλ' ἄγι μή cfr. v. 10 ἀλλ' ἄγι μή	4 pentam aeol 10 pentam aeol	La stessa espressione di raccordo ed esortazione segna, nel frammento, il passaggio dal piano della realtà a quello mitico (le vicende di Sisifo) e il successivo ritorno alla realtà (la condizione dei simposiasti).

Fr. 42 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 4 Ἴλιον ἴσαν ~ v. 8 πάρθενον ἄβραν	adon	Parallelismo strutturale e somiglianza fonica in uguale sede metrica. Contribuisce al contrasto tra le figure di Elena e Teti delineato dal frammento.
v. 12 ἐνίαυτον ~ v. 16 αὐτων	adon	Somiglianza fonica in ugual sede metrica. Unisce la nascita di Achille alla distruzione che avrebbe arrecato a Troia a causa di Elena.

Fr. 45 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 κ[άλ]λιςτος ποτάμων παρ A[ἴ]νον ~ v. 5 πόλλαι παρθένικαι πέ.[hendec sapph	Eco fonico in respon- sione. Connota la rela- zione tra le acque dell'Ebro e le ragazze che, sensualmente, vi fanno il bagno.

Fr. 48 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 11 Ἀσκαλώνα cfr. v. 15 δῶμα	^hipp ^{xc?}	Assonanza in sede conclu- siva di verso.

Fr. 50 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 πωινόντων cfr. v. 5 ἀ]νθ[ρ]ώπων	asclep ^{mi}	Genitivi trisillabici in ugual sede metrica. La frammen- tarietà del testo non con- sente di stabilire il valore dell'occorrenza.

Fr. 58 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 23 τίθησιν cfr. v. 28 τίθησθα	metrum incertum	Corrispondenza tra forme flesse di τίθημι. La fram- mentarietà non rende chiaro il contesto responsivo né il valore dell'occorrenza.

Fr. 66 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 ὤς ~ v. 6 ὤς	hendec sapph	Uguale congiunzione in uguale sede metrica. La frammentarietà rende im- possibile stabilire il valore dell'occorrenza.

Fr. 68 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 πάτερ' cfr. v. 4 πάτερα	hendec sapph	Anafora.

Fr. 69 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 4 ἔλθην ~ v. 8 λάειν	adon	Infiniti in ugual sede metrica. Opposizione semantica tra l'invito all'eteria di Alceo a irrompere in armi in città e l'atteggiamento ingannevole di Pittaco.

Fr. 70 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 7 Μυρσί[λ]ω[~ v. 11 Ὀλυμπίων	asclep ^{mi}	Nomi propri in sede conclusiva di versi in responsione. La σπάσις di origine divina che assegna disastroso potere a Pittaco non esime Mirsilo da analoghe responsabilità politiche.

Fr. 72 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 νύκτι cfr. v. 9 νύκτας	enneas alc	Forme flesse del medesimo sostantivo in differenti posizioni sensibili (incipit/explicit) del medesimo verso in responsione. Individuano complementi di tempo utili alla diffamazione di Pittaco.
v. 8 ὀνέτροπε cfr. v. 9 ὀννώρινε	8 hendec alc 9 enneas alc	Forme verbali all'aoristo in collocazioni sensibili in versi consecutivi. Nascondono la piega politica dell'invettiva di Alceo contro Pittaco.
v. 10 τῶ δὲ πίθω πατά- γεσκ' ὀ πύθμην	decas alc	Allitterazione delle consonanti dentali e bilabiali.

Fr. 73 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 καί ~ v. 7 κήνα	hendec alc	Identico attacco consonantico in identica sede metrica. La condizione frammentaria del testo impedisce ulteriori commenti.

Fr. 76 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 9 ἦς (κ') ὄνεκτον cfr. v. 12 ἦς (κ') ὄνεκτον	9 decas alc? 12 enneas alc?	Identica espressione in versi probabilmente non in responsione reciproca. Simmetria della composizione.
v. 13 ἐ[c]φάλη[με]ν cfr. v. 14 ὀ[ν]ο[ρ]θώθημε[ν]	13 decas alc? 14 hendec alc?	Forme di aoristo in versi consequenziali tra loro. Opposizione politica tra la sconfitta non definitiva dell'eteria di Alceo e la volontà di ripresa.

Fr. 112 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 23 Κλεανακτίδαν cfr. v. 24 ἦ ('Α)ρχεανακτίδαν	23 asclep ^{mi} 24 asclep ^{mi}	Patronimici in identico caso e in identica collocazione metrica (explicit) di versi consequenziali tra loro. Opposizione tra le famiglie in lotta per il potere a Mitilene.

Fr. 114 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 8 νῦν ~ v. 12 νῦν	<i>metrum incertum</i>	Identico avverbio in identica sede incipitaria di versi in responsione. Possibile richiesta d'aiuto per un pericolo imminente. Il contesto è troppo frammentario per un commento puntuale.

Fr. 117 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 21 οὐ γὰρ ἔγω. ἔχω	<i>metrum incertum</i>	Parechesi.

Fr. 119 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 8 κατέχ[. . . .]ο ~ v. 20 παρεχε[]	decas alc	Possibile coincidenza tra composti di ἔχω in ugual sede metrica.
v. 12 ο]ῦχ ὀλ[ί]γαῖς στα- φύλαις	decas alc	Identica sequenza aggettivo-

~ v. 16 ὄμφ]ακας ὠμοτέ- ραις ἐοίκαται		sostantivo/aggettivo-participio in ugual sede metrica. Opposizione semantica: si attendono frutti di un certo valore, ma essi potrebbero essere colti anzitempo.
------------------------------------------	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fr. 122 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 9 πόλλακ[cfr. v. 10 πόλλ'	<i>metrum incertum</i>	Omeoarcto tra versi consequenziali.

Fr. 129 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 κάπωνύμασσαν cfr. v. 8 ὠνύμασσαν	5 hendec alc 8 decas alc	In posizioni sensibili di versi differenti (incipit, explicit), lo stesso verbo incornicia la dedicazione del tempio alla triade lesbica di Zeus, Eolia e Dioniso.
v. 10 θῦμον cfr. v. 22 θῦμον	hendec alc	In sedi metriche differenti dello stesso verso in responsione, il medesimo sostantivo crea una marcata opposizione tra la bontà della triade lesbica, cui Alceo si rivolge, e l'animo insincero col quale Pittaco ha prima prestato, poi infranto il giuramento dell'eteria alcaica.
v. 12 ῥ[ύεσθε ~ v. 20 ῥ[ύεσθαι	decas alc	Forme flesse del medesimo verbo in ugual sede metrica (explicit). Uniscono la liberazione impetrata agli dèi alla sua realizzazione a opera dell'eteria alcaica.
v. 14 κήνων cfr. v. 21 κήνων	14 hendec alc 21 hendec alc	Uguale deittico in versi non in responsione tra loro. Identico referente: il voltafaccia politico di Pittaco invoca contro di sé le Erinni di quanti sono periti a causa sua.

Fr. 130b V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 13 θέων ~ v. 21 θέοι	asclep ^{mi}	Forme flesse del medesimo sostantivo in explicit dello stesso verso in responsione. Incorniciano la supplica che il poeta rivolge agli dèi presso i quali è approdato in esilio, con una sottesa opposizione tra la sua occupazione presente e quelle, rimpiante, del passato.

Fr. 132 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 προδόκι[cfr. v. 6 πρόφανεε[5 <i>metrum incertum</i> 6 <i>metrum incertum</i>	Composti con προ- individuano omeoarco in versi consequenziali. La frammentarietà impedisce ulteriori commenti.

Fr. 140 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 χάλκωι cfr. 7 χιάλκλιαι	2glyc ia	La stessa radice appare in forme flesse differenti in punti differenti dello stesso verso in responsione. L'iterazione arricchisce la rassegna delle armi.

Fr. 143 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 7 φοίταν ~ v. 11 φοίταιε	2glyc ia?	Forme flesse del medesimo verbo in identica sede incipitaria. Si descrive il moto di una persona o di una cosa, ma la frammentarietà impedisce commenti più puntuali.

Fr. 167 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 13 Ἰνάων cfr. v. 20 νᾶεε	<i>metrum incertum</i>	Possibili forme flesse del medesimo sostantivo. La

		frammentarietà impedisce di appurare l'operatività della responsione e di formulare commenti più puntuali.
--	--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fr. 185 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 4 $\text{c}\acute{\omicron}\lambda\ \delta\epsilon\lbracket$ cfr. v. 5 $\tau\acute{\omega}\ .\ \delta\epsilon\lbracket$	<i>metrum incertum</i>	Somiglianza fonica e sintattica in versi consequenziali.

Fr. 206 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
Fr. 332.1 V. $\nu\hat{\upsilon}\nu$ cfr. fr. 206.1 V. $\nu\hat{\upsilon}\nu$	hendec alc	Se il fr. 206 V. fosse continuazione del fr. 332 V., la ripetizione individuerrebbe anafora dell'avverbio di tempo.

Fr. 208 (a) V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 $\tau\acute{\omicron}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho$ ~ v. 6 $\pi\acute{\epsilon}\rho\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho$	hendec alc	Identica costruzione sintattica (con <i>variatio</i> tra $\tau\acute{\omicron}$ e $\pi\acute{\epsilon}\rho$) in ugual sede metrica. Funzione descrittiva: unisce l'abbattersi delle onde della tempesta (anche politica) al susseguente allagamento dell'imbarcazione.
v. 4 $\nu\acute{\alpha}\iota$ ~ v. 8 $\kappa\acute{\alpha}\iota$	decas alc	Somiglianza fonica in identica sede metrica. Contribuisce alla figurazione ricercata dal poeta.

Fr. 283 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 7 $\pi\acute{\alpha}\iota\delta\acute{\alpha}$ cfr. v. 10 $\pi\acute{\alpha}\iota\delta\alpha$	7 hendec sapph 10 adon	Uguale sostantivo in posizioni differenti di versi non in responsione tra loro. Il riferimento dapprima alla figlia di Elena, quindi a Elena stessa incornicia la fuga della donna con Paride a Troia.

Fr. 298 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 κατέκτανον cfr. v. 13 κάτεκτ]αν	hendec alc	Forme flesse del medesimo verbo in sedi differenti (incipit, explicit) dello stesso verso in responsione. Incorniciatura della narrazione mitica del carne.
v. 30 Αἶας ~ v. 38 αἶξε	enneas alc	Somiglianza fonica in ugual sede metrica. Contribuisce alla cornice della narrazione mitica.

Fr. 299 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 καῦτα cfr. v. 6 χωρον	<i>metrum incertum</i>	Attacco consonantico simile tra le parole iniziali dei due versi contigui. La frammentarietà del testo impedisce commenti ulteriori.
v. 7 παντα cfr. v. 8 πορνα	<i>metrum incertum</i>	Attacco consonantico identico tra le parole iniziali dei due versi contigui. La frammentarietà del testo impedisce commenti ulteriori.

Fr. 302 (c) V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 γένητ' αμ[~ v. 7 γένοιτοτ[enneas alc?	Identica radice in identica posizione metrica. La condizione frammentaria del testo impedisce di individuare l'esatta funzione dell'occorrenza omometrica in un frammento apparentemente ascrivibile a una sfera politico-militare.

Fr. 338 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 χείμων ~ v. 6 πῦρ	hendec alc	Opposizione semantica in identica sede metrica: per tenere lontano l'inverno bisogna mescolare vino e accendere il fuoco.

Fr. 344 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 κίνεις καί κειν	asclep ^{ma}	Allitterazione /k/.

Fr. 345 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 πανέλοτες ποικιλό- δειροι	asclep ^{ma}	Allitterazione /p/.

Fr. 350 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 6 ἀπυλείποντα cfr. v. 7 ἀπυπέμπων	6 asclep ^{mi} 7 asclep ^{mi}	Anafora del preverbio. Sottolinea – forse in chiave ironica – l'altezza del guerriero sconfitto da Antimeneida.

Fr. 358 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 5 θάμα θυμον	2glyc ia	Allitterazione /t ^h /.

Fr. 359 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
vv. 1-2 θαλάσσαι cfr. v. 4 θαλασσία	2glyc ia	Ripresa non omometrica del medesimo lessema. Cornice marina per l'interpretazione dell'indovinello o allusione metaforica del frammento.

Fr. 368 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 κάλεια cfr. v. 2 γένεσθαι	1 hexam aeol 2 hexam aeol	Infiniti in explicit di versi consecutivi. La chiamata di Menone susciterà emozione nel poeta.

Fr. 369 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 ἄλλοτα ... ἄλλοτα	8d ^{v-}	Epanadiplosi.

Fr. 374 V.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 Δέξαι ... δέξαι ... λίτσομαι ... λίτσομαι	4ia	Doppia anadiplosi.

2 I lacerti di Alcmane

Fr. 1 PMG = 3 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 6 Εὐτείχ]η τε <i>Φάνακ-</i> <i>τά τ' Ἀρήιον</i> cfr. v. 20 <i>Χά]ριτες δὲ Δι-</i> <i>ὄς δό[μ]ον</i>	alcm (= 4da)	Nomi dei figli di Ippoconte (?) e di divinità in posizioni marcate, nello stesso contesto metrico ma non in identica collocazione.
v. 23 <i>δαίμων</i> cfr. v. 37 <i>εὐφρων</i>	[^] hipp	In explicit di verso, due nominativi bisillabici in identica collocazione metrica.
v. 40 <i>Ἀγιδ[ῶ]ς</i> cfr. v. 53 <i>Ἀγησιχόρας</i>	v. 40 2tr _^ (= lekyth) v. 53 [^] hipp	Nomi propri delle coreute in contesti metrici ravvicinati.
v. 53 <i>ἐπαιθεῖ</i> ~ v. 81 <i>ἐπαινεῖ</i>	[^] hipp	Notevole somiglianza fonetica in explicit di stesso verso.
v. 57 <i>μὲν αὐτά</i> ~ v. 85 <i>μὲν αὐτά</i>	[^] hipp	Notevole somiglianza fonetica in explicit di stesso verso (Agesicora; «io, la ragazza»).
v. 64 <i>οὔτε γάρ</i> cfr. v. 78 <i>οὐ γάρ</i>	2tr _^	Simile modo di aprire la strofe con negazione; il peso metrico è differente (3:2).
v. 74 <i>γένοιτο</i> cfr. v. 89 <i>ἔγειντο</i>	74 2tr 89 2tr	Medesima radice verbale in forme flesse differenti, ma di ugual peso sillabico (trisillabi), in collocazione metrica differente, ma ravvicinata.
v. 76 <i>ἔρατά</i> cfr. v. 91 <i>ἔρατᾶς</i>	76 4da (alcm) 91 4da _{^^} (alcm _{^^})	Stessa parola in contesti metrici ravvicinati; epiteti per la bellezza muliebre.
v. 77 <i>Ἀγησιχόρα</i> cfr. v. 90 <i>Ἀγησιχόρας</i>	77 decas alc o 4da _{^^} 90 4da con chiusa cretica	Identico nome proprio in seconda posizione di verso, ma i versi consecutivi fra loro.
v. 79 <i>Ἀγησιχ[ό]ρα</i> cfr. v. 80 <i>Ἀγιδοῖ</i>	79 [^] hipp 80 2tr _^	Identico nome proprio in seconda posizione di

		verso, ma i versi consecutivi fra loro.
v. 87 γλαύξ ~ v. 101 κύκνος	3tr	Civetta e cigno in uguale posizione metrica. L'opposizione fra i versi dei due animali e, in seconda analisi, fra le abilità canore do Agesicora, Agido e delle coreute riceve enfasi dall'occorrenza.

Fr. 3 PMG = 26 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 9 κόμαν cfr. v. 71 -κ]ομος	9 4da (alcm) con chiusa trocaica 71 4da (alcm) con chiusa cretica	In apparenza, la stessa radice ricorre in collocazione metrica ravvicinata.
v. 64 Ἄ[σ]τυμέλοισα cfr. v. 73 Ἄ]στυμέλοισα	4da (alcm) con chiusa cretica (al v. 73 il primo dattilo è in lacuna)	Uguale nome proprio in nome proprio (oggetto del canto) in identica sede metrica, ma posizione differente (primo dattilo; secondo dattilo).
v. 65 ἔχοισα ~ v. 83 ἔχοισαν	2tr	Stesso participio in casi diversi in identica posizione metrica (explicit), ma con referenti differenti.

Fr. 14 (a) PMG = 4 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 Μῶσ' ἄγε Μῶσα	4da	Geminazione del vocativo nell'invocazione alla Musa; enfatico.

Fr. 16 PMG = 8 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
vv. 1, 2, 3, 4 οὐδέ ... οὐδέ ... οὐδέ ... οὐδέ ...	?	Correlazione negativa in varia collocazione metrica; individua una <i>Priamel</i> (cfr. Calame 1983, p. 359).

Fr. 19 PMG = 11 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 Ἦόσαι Ἦραπέσσαι	3ia _λ	Allitterazione.

Fr. 20 PMG = 12 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
vv. 2-3 <u>πρίταν</u> / καὶ <u>τέταρ-</u> τον <u>τὸ</u> <u>ῥῆρ</u>	2ia	Allitterazione.

Fr. 26 PMG = 90 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 <u>ἱαρόφωνοι</u> cfr. v. 4 <u>ἱαρός</u> ὄρνις	6da	Stessa radice aggettivale in uguale sede metrica non responsiva. Collegamento fra la «divina voce» delle fanciulle e la sacralità del cerilo.
v. 2 <u>βάλε</u> δὴ <u>βάλε</u> ...	6da	Geminazione enfatica.

Fr. 56 PMG = 125 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 <u>ἔχουσα</u> cfr. v. 4 <u>ἔχουσιν</u>	3 4da (alcm) con chiusa cretica 4 4da _λ = alcm _λ	Stessa radice verbale in forme flesse differenti, in collocazione metrica differente e con referenti differenti.

Fr. 89 PMG = 159 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 <u>εὔδουσι</u> cfr. v. 6 <u>εὔδουσι</u>	1 enh epitr ^{tr} 6 pros hem ^m	Identico verbo in identica sede metrica incipitaria (anafora); incornicia la descrizione della natura dormiente.

Fr. 123 PMG = 109 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 <u>γείτονι</u> <u>γείτων</u>	?	Poliptoto. Forse riecheggia Hes. <i>Op.</i> 346.

Fr. 173 PMG = °264 Cal.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 οὐδὲ τῷ <u>Κνακάλω</u> cfr. v. 4 οὐδὲ τῷ <u>Νυρσύλα</u>	?	Costruzione per parallelismi.

3 I frustuli di Stesicoro

᾿Αθλα ἐπὶ Πελίαι.

Fr. 178 PMG = 2a D.-F.

Elenco di nomi: Flogeo, Arpago, Xanto, Cillaro, detti «veloci figli di Podagra». Alla coppia Flogeo-Arpago (incipit v. 1) risponde la copia Xanto-Cillaro (explicit v. 2). Ma Davies-Finglass 2014 separano il frammento dal testimonio (2a), considerando testo stesicoreo soltanto ὠκέα τέκνα Ποδάγρας.

Γαρυοναΐς.

Fr. S7 (184 PMG) = 9 D.-F.

Allitterazione di /p/ al v. 3: ποταμοῦ παρὰ παγὰς.

Fr. 185 PMG = 8a D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 4=7 παῖδας τε φίλους cfr. v. 6=9 ποτὶ παῖς Διὸς	4, 3an (= 7, an) 6, an (= 9, 2an)	Stesso sostantivo in forme diverse in contesti ravvicinati; fra i due versi non c'è responsione, in quanto fanno parte della stessa strofe. Referenti diversi: da un lato, i figli del Sole; dall'altro, il figlio di Zeus, Eracle.

Fr. S10 = 13 D.-F.

La stessa radice aggettivale (φιλ-) è collocata in posizione simile di due *cola* che si susseguono: 3 φίλε, 4 ἀρηίφιλο[ν].

Fr. S11 = 15 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 4 ἀθανάτοιο cfr. v. 5 θάνατον	?	In due versi susseguenti, la stessa radice appare in forma ora negativa, ora positiva. Accenna la successiva opposizione fra immortalità e

		mortalità che sarà centrale nella replica di Gerione all'interlocutore.
v. 13 καὶ ~ v. 22 καὶ	enh	Strofe e antistrofe si aprono con lo stesso nesso connettivo. È segno di una costruzione simmetrica delle strofi del ragionamento di Gerione.
v. 16 φ[ί]λε cfr. v. 25 φ[ί]λον	2an	Lo stesso aggettivo ritorna nello stesso verso in responsione; le posizioni sono differenti, ma ravvicinate.

Fr. S14 = 18 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 6 ὑποχέιο]c cfr. v. 7 ὑπέτας]	?	I due composti con ὑπο- occupano una sede quasi incipitaria di <i>colon</i> (sono due <i>cola</i> in sinafia); sono entrambi frutto di integrazione (Page).

Fr. S15 = 19 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
col. ii v. 8 διὰ δ' ἔρχιε cfr. v. 10 διὰ δ' ἀντι- κρῦ	2an	Due versi consequenziali non in responsione tra loro iniziano con lo stesso incipit: διὰ seguito da trisillabo.

Ἑλένη

Fr. 223 PMG = 85 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 Τυνδάρεος (fine <i>colon</i>) cfr. v. 3 Τυνδάρεου (quasi fine <i>colon</i>)	1 hem ^m 3 epitr ^{tr} lekyth	Stesso sostantivo in casi differenti in collocazione metrica ravvicinata in versi consequenziali fra loro; assenza di responsione.

Παλινωδία

Fr. 192 PMG = 91a D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 1 οὐκ ... cfr. v. 2 οὐδ' ... cfr. v. 3 οὐδ' ...	1 enh 2 cr pros (D.-F.: tr hem ^m) 3 ehn	Correlazione negativa in incipit di verso/ <i>colon</i> (ved. De Martino-Vox 1996 ¹ , p. 256; Davies-

		Finglass 2014, p. 336-337). Cfr. Alcm. fr. 16 PMG = 8 Cal. (l'uomo di Sardi). Ai vv. 1 e 2 la parola che segue è bisillabica; al v. 1 è tale, ma subisce elisione, divenendo monosillabica. Al v. 3, invece, la parola estende la propria dimensione e diviene trisillabica. In tutti e tre i casi abbiamo comunque un verbo come seconda parola. I vv. 2 e 3 sembrano costituire una climax: «non sei partita sulle navi ben costrutte», «non sei andata a Troia». È materiale epico: es. v. 2 = <i>Od.</i> 4.409 παρὰ νηυσὶν ἐϋσ- σέλμοισιν (cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 336-337).
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Θηβαΐς

Fr. 222 (b) PMGF = 91 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 9, r. 3, v. 178 υἱός ~ str. 10, r. 3, v. 192 παῖδας	hem^m ehn	Sostantivi di identica sfera semantica in identica posizione metrica.
ant. 10, rr. 5-7, vv. 201-203 ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας μηδέ μοι ἐξοπίζω πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας	201 pros reiz ^{ia} 202 hem ^m 203 reiz _λ reiz ^{ia}	Allitterazione /p/. Rimarca lo scongiuro della Regina all'indovino Tiresia.
ep. 10, r. 2, v. 205 θεοὶ θέσαν ἀθανάτοι κατ' αἴαν ἱράν cfr. ep. 10, r. 5, v. 208 θεοὶ τιθεῖσι	205 pros reiz ^{ia} 208 reiz ^{ia}	Allitterazione delle consonanti dentali. Caratterizza la riflessione sulla mutevolezza del destino umano.
str. 11, r. 1, v. 211 παῖδας ~ ant. 11, r. 1, v. 218 παῖδες	hem^m ehn	L'occorrenza ribadisce la centralità dei figli di Edipo nella scena e, conferendo simmetria alla costruzione della coppia strofica, consente il passaggio dalla generale lamentazione per la nefasta profezia all'allocuzione diretta ad Eteocle e Polinice e alla proposta per annullare gli effetti della predizione.

ep. 10, r. 1, v. 204 οὔτε γὰρ αἰεῖν ~ ep. 11, r. 1, v. 225 τοῦτο γὰρ ἄν	hem ^m	Similare costruzione in apertura di epodi consecutivi tra loro. Ulteriore elemento di simmetria e di unione nel discorso della Regina, a segnare il passaggio dalle generiche considerazioni sul destino umano alla proposta di soluzione per il caso specifico.
str. 11, r. 3, v. 213 γέιν[οιτο cfr. str. 12, r. 3, v. 234 [έ]π[ι- θῶ]ντο	hem ^m enh	Due verbi differenti, con diverso referente, occupano la stessa posizione metrica, conferendo simmetria alla costruzione del carme.
str. 12, r. 1, v. 232 ἐνέπριχα cfr. ant. 12, r. 1, v. 239 ἔ- χουτα	hem ^m ehn	Due participi di verbi differenti occupano la stessa posizione metrica, riferendosi il primo alla Regina, il secondo a uno dei figli e conferendo simmetria alla struttura del carme.
str. 11, r. 1, v. 218 μύθοις ~ str. 12, r. 1, v. 232 μύθοις cfr. str. 13, r. 1, v. 253 μ]ῦ- θου	hem ^m ehn	La stessa parola si ripete due volte nella stessa posizione metrica (218~232), la terza volta in posizione ravvicinata (253). L'omometria ha funzione strutturale: rende coeso e simmetrico il carme, segnalando l'inizio e la fine dell'allocuzione della Regina i figli e l'inizio di un terzo discorso, forse di Tiresia, idealmente unito al precedente.
str. 11, r. 2, v. 212 μόρσιμόν έστιν cfr. str. 14, r. 1, v. 274 μόρσιμόν έστι	212 hem ^m reiz ^{ia} 274 hem ^m enh	Stessa espressione in posizioni metriche non identiche, ma ravvicinate. Veicola l'idea dell'ineluttabilità del destino.
ep. 11, r. 1, v. 225 τοῦτο ~ ep. 14, r. 1, v. 288 του[~ (Parsons 1977, p. 33: τοῦ- το)	hem ^m	Se accettassimo le integrazioni <i>exempli gratia</i> di Parsons, potremmo stabilire un collegamento testuale fra i due epodi, che stringerebbe insieme la proposta della Regina quale soluzione al destino funesto dei

		Labdacidi e l'intercessione benevola di un dio quale sostegno perché una tale soluzione si realizzi.
ep. 10, r. 2, v. 205 θεοὶ ~ ep. 14, r. 2, v. 289 θεῶ[(Parsons 1977, p. 33: θεῶ[ν)	pros reiz ^{ia}	Accettando le integrazioni <i>exempli gratia</i> di Parsons, si potrebbe scorgere un'omometria tra due forme flesse del medesimo sostantivo, legando la convinzione della Regina nella mutevolezza del destino umano alla benevola intercessione divina menzionata da Tiresia.
ant. 14, r. 1, v. 281 Ἐτεο[κλῶ ~ ant. 15, r. 2, v. 302 Κορίν- θου	hem ^m enh	Nomi propri in identica sede metrica (explicit).
str. 12, r. 5, v. 236 Θηβαν ~ str. 15, r. 5, v. 299 Ἰεθμῶν	pros reiz ^{ia}	Nomi propri in identica sede metrica (explicit).

Ἰλίου πέρις

Fr. S88 = 103 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 19 (r. 4) πυκλιν[άς] cfr. v. 46 (r. 5) πυκλι- να[ῖ]ς	?	Lo stesso aggettivo occupa posizioni metriche ravvicinate, ma non identiche.

Fr. S104 = 113 D.-F.

Si registra ripetizione verbale ai vv. 8 (5da_κ) λέγω e 19 (6da_κ) λέγω non in risposta, nella parte centrale del verso.

Fr. S105 (b) = 114 D.-F.

Ai vv. 14 (Τρωῶν) e 16 (Τρωάς) si fa riferimento all'inganno del cavallo, forse nel racconto di un Troiano (cfr. Davies-Finglass 2014, p. 445).

Νόστοι

Fr. 209 PMG = 170 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 3 Τηλεμαχ[.]τις cfr. col. ii v. 4 Πλεισθενίδας . [3 D.-F. hem ^f hem ^m 4 D.-F. hem ^m	Non è individuabile l'impianto strofico. Secondo Davies-Finglass 2014, p. 474, i rigi 1-9 rappresentano parte della strofe, col. ii invece parte dell'epodo.

Ὅρεστέα

Fr. 210 PMG = 172 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας	enh epitr ^{tr}	Costruzione bimembre parallela; si allarga a tre membri nel v. 3, ma con inversione di genitivo e accusativo (<i>variatio</i>): θαλίαι μακάρων.

Fr. 211 PMG = 174 D.-F.

Al v. 1, somiglianza fonetica notevole in κελαδῆι χελιδών, che lega la rondine (χελιδών) al proprio cinguettio (κελαδῆι < κελαδέω).

Fr. 219 PMG = 180 D.-F.

Piccola insistenza sul suono /d/: τᾶι δὲ δράκων ἐδόκησε ... | ἐκ δ' ἄρα ... Il frammento è addotto da De Martino-Vox 1996¹, p. 268 per dimostrare che esametro e distico elegiaco nascono dall'unione di *cola* lirici.

Κυοθήραι

Fr. 221 PMG = 184 D.-F.

Piccola insistenza sul suono /r/: κρύψαι δὲ ῥύγχος | ἄκρον γὰρ ὑπένερθεν.

Fr. 222 PMG = 183 D.-F.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
col. i v. 1 Θεε]τιάδαι· cfr. v. 4 Προκάων κλυτί]ος τ(ε) cfr. v. 6 [E]ῦρυτίων	(Analisi metrica: D.-F.) 1 an 4 4da 6 2an	In fine di versi appartenenti alla medesima strofe sono collocati i nomi degli eroi

		che prendono parte alla caccia.
col. ii v. 1 ἔνθεν μὲν ~ v. 8 ἔνθεν δ'	4da (D.-F.)	Lo stesso avverbio viene ripetuto in incipit di strofe e antistrofe (secondo D.-F.), ma con correlazione oppositiva (μὲν, δέ). Serve a opporre popoli differenti (Locresi/Driopi), creando un parallelismo sintattico: avverbio – nome // avverbio – nome (1 ἔνθεν μὲν Λοκροῖ ...; 8 ἔνθεν δ' αὖ Δρύοπ[έ]ς τε καὶ ...); tra l'altro, Λοκροί e Δρύοπες occupano la stessa posizione metrica. L'omometria dell'avverbio è notata anche da Davies-Finglass 2014, p. 529. Il fatto che questi due nomi di popolo occupino la stessa posizione metrica e che, nella col. i, ci fossero attente collocazioni in explicit di <i>colon</i> /verso dei nomi degli eroi mitici fa pensare che tutto il carme avesse una struttura attenta anche a questo profilo.

Incerti loci

Fr. 232 PMG = 271 D.-F.

Ai vv. 2 e 3, le espressioni Ἄπολλων e Αἶδας ἔλαχε pongono nomi di divinità in sede finale di *colon* di due versi consecutivi.

Fr. 244 PMG = 301 D.-F.

Due composti con ἀ- nello stesso verso: ἀτελέστατα ... ἀμάχανα.

Fr. 245 PMG = 302 D.-F.

I due sostantivi ἀνδρός ... ἀνθρώπων si riprendono a vicenda, indicando forse un'opposizione parte/tutto o singolo/genere.

Ῥαδίνη

Fr. 278 PMG = 327 D.-F.

L'espressione ἄγε μοῦσα λίγει' riprende un'analogia espressione di Alcmane. Per il resto, nulla di rilevante.

4 Dati da Ibico

Fr. 282 PMG = S151

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant., r. 3, v. 3 Ἄργ]οθεν cfr. ep., r. 4, v. 8 Πέρ]γαμον	3 hem ^m 8 pentam aeol	Nome di città in complemento di luogo nell'incipit del penultimo <i>colon</i> dell'antistrofe e dell'epodo. Non c'è responsione, ma è interessante che i due complementi, indicanti movimenti opposti (allontanamento, avvicinamento), siano collocati nel penultimo <i>colon</i> della propria strofe.
ep., r. 2, v. 6 δῆ]ριν cfr. ep., r. 2, v. 19 κακόν	2an/enh	Stesso ambito semantico nello stesso <i>colon</i> in responsione, ma in sede metrica differente. Si legano insieme due versi che descrivono l'arrivo della guerra e della distruzione a Troia.
v. 13 Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου]c		Allitterazione /p/.
ep., r. 3, v. 20 Ἄγαμέ]μνων ~ ep., r. 3, v. 33 Ἄχιλλε]υς	2an _x /ehn	In ugual sede metrica, un nome proprio di eroe: da un lato, il capo della spedizione; dall'altra, uno degli eroi che vi hanno preso parte, nonché uno dei motori del racconto iliadico della presa di Troia.
ant., r. 1, v. 27 ἀπ' Αὐλίδοc + ant., r. 2, v. 28 ἀπ' Ἄργοc ~ str., r. 1, v. 36 ἀπ' Ἄργεοc	27~36 4da = alcm 28~37 4da = alcm	In explicit di versi reciprocamente legati da responsione, si trovano complementi di luogo (moto da luogo, moto a luogo)

+ str., r. 2, v. 37 ἐς Ἴλιον (+ ant., r. 2, v. 41 Τρωίλον)		composti da preposizione e sostantivo trisillabo. Completano l'elenco degli eroi salpati dalla Grecia verso Troia. (La presenza di un nome proprio nella stessa sede caratterizza anche il v. 41, ma là non è più un toponimo, ma un antroponimo.)
ep., r. 2, v. 19 Τροί]αι cfr. ep., r. 1, v. 44 Τρωῶε	19 4da = alcm 44 4 da = alcm	In posizioni metricamente ravvicinate, ma non in responsione tra loro, figura la stessa radice, prima nel toponimo, poi nell'etnonimo. Rende più geometrica la costruzione della preterizione e del collegamento con Policrate.
ep., r. 4, v. 21 Πλειθ[ενί]- δα cfr. ep, r. 4, v. 34 Τ[ελαμ]ώμιος ~ ep., r. 4, v. 47 Πολύκρατες	21~34 pentam aeol 47 dodrans reiz ^{cho} / pentam aeol	Posizioni metriche quasi identiche di versi in responsione tra loro sono occupate da nomi propri. Policrate viene unito agli eroi menzionati nel racconto mitico: la sua gloria è pari alla loro, anche grazie al canto.
v. 48 ὡς κατ' αἰδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος		Allitterazione /k/.

Fr. 315 PMG

Costruzione per strutture parallele:

μύρτα τε καὶ ἴα καὶ ἐλιχρύσος

μᾶλά τε καὶ ῥόδα καὶ τέρεινα δάφνα

- polisindeto: τε καὶ ... καὶ ...
- cola crescenti: bisillabo, bisillabo, quadri/pentasillabo
- anafora del suono iniziale /m/

Fr. 317 PMG

τανυσίπτεροι di v. 4 (a) viene ripreso in (b) τανύπτερος. Non sappiamo l'esatta collocazione all'interno del carme né se si tratti di un contesto strofico-responsivo.

Fr. S176

Gli incipit dei vv. 6, 11, 17 e 18 sono occupati da nomi propri di eroi: Ἡρακλέος, Πηλεὺς, Χρυσάορος, Γαρυόνα.

5 Evidenze simonidee

Fr. 506 PMG

Si registra allitterazione del suono /t/:

τίς δὴ τῶν νῦν τοσάδ' ἢ πετάλοισι μύρτων
ἢ στεφάνοισι ῥόδων ἀνεδήσατο,
νικᾶσθαις ἐν ἀγῶνι περικτιόνων;

Fr. 507 PMG

Si registra assonanza della vocale /e/:

ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως
ἐλθὼν ἐς εὐενδρον ἀγαλόν
Διὸς τέμενος.

Fr. 509 PMG

Il v. 2 mostra suoni di simile consistenza: χείρας ἀντείναιτό κ' ἐναντίον αὐτῶι.

Fr. 512 PMG

Geminazione del verbo al v. 1: πῖνε πῖν'.

Fr. 520 PMG

Si registra allitterazione della consonante /p/ al v. 3: αἰῶνι δ' ἐν παύρωι πόνος
ἀμφὶ πόνωι.

Fr. 523 PMG

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 θεῶν ... ἡμίθεοι	?	In incipit ed explicit del medesimo verso si

		trovano due sostantivi corradicali.
v. 3 ἄπορον οὐδ' ἄφθιτον οὐδ' ἀκίνδυνον βίον	?	Il verso, costruito per <i>cola</i> crescenti (tre, tre, quattro sillabe), mostra un polisindeto negativo caratterizzato dalla ripetizione del prefisso ἀ-.

Fr. 526 PMG

A distanza ravvicinata (vv. 1, 3), si registra il riuso θεῶν ... θεὸς in explicit e incipit di verso, come a ribadire che solo il dio sa e può tutto, diversamente dall'uomo.

Fr. 542 PMG

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
v. 2 χαλεπὸν cfr. v. 13 χαλεπὸν	2 ion glyc 13 glyc ia	Uguale aggettivo in uguale contesto proverbiale, ma in differente collocazione metrica.
v. 20 θεοὶ ~ v. 30 θεοὶ	2tr / ithyph	Stesso sostantivo in uguale caso, genere e numero. La posizione metrica è la stessa se il verso viene letto come un itifallico con sinizesi in θεοί (20, 30) e φιλέωσιν (20).

Fr. 577 PMG

Lo stesso aggettivo sembra apparire in due casi diversi nelle due porzioni del frammento: (a) ἀγνὸν; (b) ἀγνᾶν. I contesti metrici e le posizioni sono differenti. Non conosciamo la struttura originaria del carme.

Fr. 581 PMG

Si osserva un polisindeto bimembre in versi consequenziali tra loro (vv. 2-4): agg. sost. (ἀεναοῖς ποταμοῖσ') + sost. agg. (ἀνθεσι τ' εἰαρινοῖς, con chiasmo nella disposizione), gen. sost. (ἀελίου τε φλογί, con *variatio* dell'aggettivo nel genitivo) + agg. sost. (χρυσέας τε σελάνας), agg. sost. (καὶ θαλασσαιαῖσι δίναισ').

Fr. 584 PMG

In versi ravvicinati (1, 4), viene riutilizzata la stessa particella ἄτερ in collocazioni metriche differenti, ma in frasi costruite in modo simile.

6 Pindaro: gli epinici

Le Olimpiche

Ol. 1

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 2 μέγανος cfr. ep. 1, r. 4, v. 25 μεγασθενής	2 paroem 25 pros hδ	Rinforza l'elemento concettuale della possanza, riferendolo dapprima alla ricchezza nella <i>Priamel</i> iniziale, poi a Posidone, quando rapisce Pelope.
str. 1, r. 5, v. 3 ἄεθλα cfr. ep. 3, r. 7, v. 84 ἄεθλος cfr. ant. 4, r. 1, v. 99 ἀέθλων	3 lekyth 7 hipp 1 glyc	Il tema della prova (atletica e non) affiora lungo la composizione in bocca al poeta, in alcune considerazioni gnomiche sulla poesia e sul contesto agonale celebrato, e a Pelope, che accetta di conquistarsi con la forza la sposa Ippodamia.
ep. 1, r. 3, v. 23/24 κλέος cfr. str. 4, r. 10, v. 93 κλέος	23/24 ia pher 93 ba ia	Il κλέος di Ierone è messo a confronto con quello di Pelope, eziologicamente legato alla fondazione dei giochi olimpici, in un implicito richiamo della prestanza atletica del sovrano e del suo valore non solo agonale.
str. 2, r. 3, v. 31 τιμάν ~ ant. 2, r. 3, v. 42 (εὐρυ)τίμου cfr. ep. 2, r. 5, vv. 54 s. ἐτίμασαν	31~42 ithyph	Identica parola in identico contesto metrico (explicit), ma con riferimento prima alla poesia e poi a Zeus. Evidenzia il filone tematico dell'onore.
str. 2 r. 10 v. 36 αἰτία ~ str. 3 r. 10 v. 64 ἀμαρτάνει	ba ia	Sostantivi di uguale sfera semantica in uguale posizione metrica, con riferimento al rischio e all'errore umano.
ant. 2, r. 3, v. 42 ὕπατον ~ ant. 4, r. 3, v. 100 ὕπατον	ithyph	Identico aggettivo in ugual sede metrica (incipit). Diversi referenti: palazzo di Zeus; concetto del Bene. Ma poiché Zeus, nel pantheon esiodeo, è garante della giustizia, dunque del bene (ciò che è giusto è bene, cfr. Aristot.), la

		seconda occorrenza potrebbe richiamare l'«eccelso palazzo di Zeus» come di colui che presiede al Bene.
str. 3, r. 17, v. 69 γάμον ~ ant. 3, r. 17, v. 80 γάμον	ia hδ	Il riferimento alle nozze di Pelope e Ippodamia chiude la narrazione mitica legata a Pelope e insiste su di esse come evento conclusivo della formazione eroica del personaggio, nell'ottica di un rito di passaggio rappresentato dal rapimento per amore da parte di Posidone.

OI. 2

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 13, v. 7 εὐάνυμων ~ ant. 1, r. 13, v. 14 εὐφρων ~ ant. 2, r. 13, v. 34 εὐθυμιᾶν ~ ant. 5, r. 13, v. 94 εὐεργέταν	ia cr	Il prefisso è sempre il medesimo; la prima e l'ultima occorrenza fanno riferimento al dedicatario Terone, incorniciando le altre che invece alludono a Zeus (custodia della «terra dei padri») e a un discorso più generale. Cornice eulogica.
str. 4, r. 14, v. 67 ὀκχέοντι ~ ant. 4, r. 14, v. 74 (ἀνα)πλέκοντι	pros	Lo stesso caso occupa la medesima posizione metrica; <u>non</u> c'è alcuna relazione tematica.
ep. 1, r. 4, v. 17 ὁ πάντων πατήρ ~ ep. 4, r. 4, v. 77 ὁ πάντων Ῥέας	2cr	Pur essendo differenti i referenti (nel primo caso, il genitivo è riferito a πατήρ, a esso successivo; nel secondo, all'espressione ὑπέρτατον θρόνον), la ripresa fra i due sintagmi circonda una prima sezione gnomica sull'alternanza del bene e del male nella vita umana e precede quella, più ampia, sulla metempsicosi, lasciando intendere che in Terone si compirà il destino degli Emmenidi sull'isola dei beati.
ep. 1, r. 2, v. 16 ἐν δίκαι ~ ep. 5, r. 2, v. 96 οὐ δίκαι	hδ cr	In entrambi i casi ci si riferisce a imprese cantabili

		(nel secondo, la negazione le rende mistificate).
--	--	---------------------------------------------------

OI. 3

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ep. 2, r. 4, v. 27 πολυγνάμπτων cfr. str. 3, r. 5, v. 33a δοδεκάγναμπτων	27 2epitr ^{ia} 33a epitr ^{tr} hem ^m	Composti con uguale testa (-γναμπτων) in differenti posizioni metriche.
ep. 2, r. 5, v. 28 εὔτε ~ ep. 3, r. 5, v. 43 νῦν	hem ^f	Congiunzione temporale e avverbio di tempo in ugual sede metrica (incipit). Uniscono il passato mitico al presente della celebrazione festiva.

OI. 4

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 3, v. 1a Ζεῦ ... γάρ ~ ant., r. 3, v. 10a Ψαύμιος ... γάρ	ithyph	Simmetria strutturale che, individuando omometria fra le due particelle γάρ, mette in corrispondenza fra loro il nome di Zeus e quello di Psaumis, in un grande elogio per la vittoria conseguita.

OI. 5

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ep. 1, r. 2, v. 7 κῦδος cfr. ep. 3, r. 2, v. 23 ὄλβος	ithyph	In ugual sede metrica, due distinti sostantivi afferenti alla medesima sfera semantica: introducono l'elemento della gloria e della ricchezza, nella dimensione dialettica apparenza/realtà che conduce all'invito finale alla moderazione e al mantenimento della propria posizione umana nell'ordine naturale delle cose.
ep. 2, r. 5, v. 16a ἔμμεν ~ ep. 3, r. 5, v. 24a γενέσθαι	ithyph	Diversi infiniti in ugual posizione metrica con ugual valore: (sembrare di) essere ~ essere (davvero). L'apparenza dell'onnipotenza e della ricchezza viene contrapposta alla

		naturale dimensione dell'uomo che, come ribadito dall'invito che conclude il poema, non deve considerarsi pari a un dio.
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

OI. 6

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1 r. 4 v. 3 πάξομεν ~ str. 2 r. 4 v. 24 βάσομεν	hem ^f epitr ^{tr}	Identico tempo verbale (futuro) nella stessa posizione metrica (incipit). Al v. 3, in modo metaforico, il proemio al canto di lode è l'atrio di uno splendido palazzo; al v. 24 all'auriga Finti è rivolto l'invito di condurre il carro delle mule al mito (introduzione al mito di Iamo). Le due occorrenze condividono, dunque, il contesto metaforico-allusivo.
str. 1, r. 7, v. 5/6 βωμῶι ~ str. 3, r. 7, v. 47/48 ἰῶι	reiz ^{ia} hem ^m	Uguale caso in uguale sede metrica. Nessuna relazione tematica.
str. 1, r. 8, v. 5/6 Πίσαι ~ str. 2, r. 8, v. 26/27 (Ὀλυμ)πίαι	ia 2epitr ^{ia}	Uguale caso in uguale sede metrica. Nessuna relazione tematica.
str. 1, r. 9, v. 5/6 ὕμνων cfr. str. 2, r. 9, v. 26/27 ὕμνων	enh	La stessa parola appare in casi differenti (acc., gen.) in posizioni marcate (explicit, incipit), a incorniciare la presentazione dell'inno.
ep. 1 r. 6 v. 16a/17 μάντιν ~ ep. 2 r. 6 v. 37a/38 μαντευσόμενος	an	La stessa radice subisce un aumento delle dimensioni della parola che individua. L'occorrenza insiste sull'elemento mancante dell'ode.
ep. 1, r. 14, v. 20/21 Μοῖσαι ~ ep. 2, r. 14, v. 41/42 Μοίρας	3epitr ^{ia} (stesich)	Somiglianza fonica in uguale sede metrica. Nessuna relazione tematica.
ant. 4, r. 11, v. 77 Ἄγησία ~ ant. 5, r. 11, v. 98 Ἄγησία	epitr ^{ia} reiz ^{ia}	Uguale nome proprio in uguale sede metrica (incipit). Viene ripetuto il nome del dedicatario dell'ode, nella parte conclusiva del carme, di cui si segnalano l'avvio e il termine.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
<p>str. 1 r. 5 v. 4 νεανία γαμβρῶι ~ str. 2 r. 5 v. 23 εὐρυσθενεὶ γένναι</p>	<p>epitr^{ia} reiz^{ia}</p>	<p>Medesima costruzione nella medesima collocazione metrica: agg. – sost. ~ agg. – sost. (in dativo). Questi dativi indicano il destinatario di un dono: a) della coppa nell'iniziale similitudine simpotica; b) del dono del canto nelle intenzioni dell'autore. Le due occorrenze si rinforzano a vicenda, introducendo il destinatario dell'epinicio.</p>
<p>ep. 1 r. 10 v. 17 πατέρα ~ ep. 2 r. 10 v. 36 πατέρος</p>	<p>reiz^{ia} hem^m (iambel)</p>	<p>Non sembra esserci relazione tematica: il primo caso fa riferimento alla discendenza del dedicatario per far capire chi egli sia; il secondo indica la discendenza di Atena da Zeus, ma sembra avere un puro scopo esornativo nella narrazione del mito. La condivisione degli accenti prosodici, però, è totale.</p>
<p>str. 3 rr. 10-11 v. 44 ἀνθρώποισι ~ str. 4 rr. 10-11 v. 63 ἀνθρώποισι</p>	<p>enh hem^f</p>	<p>Uguale sostantivo in ugual caso, genere e numero in ugual sede metrica. a) Beneficio a qualcuno: «Arreca agli uomini virtù e gioia / il rispetto per chi prevede». b) Beneficio della terra fertile agli uomini: «una terra / nutrice d'uomini». Due diverse forme di beneficio, di cui la seconda legata all'economia di Rodi.</p>
<p>ant. 1 r. 5 v. 10 νικῶν- ~ ant. 5 r. 5 v. 86 νικῶν-</p>	<p>epitr^{ia} reiz^{ia}</p>	<p>Identico verbo in forme participiali differenti in responsione fra loro. Riferimento al lessema del vincitore in struttura circolare, dapprima</p>

		individuando generici vincitori nelle gare olimpiche e pitiche (v. 10), poi indicando specificamente Diagora, vincitore anche in agoni di dimensione locale (v. 86).
str. 2, r. 2, v. 20 Τλαπολέμου ~ str. 5, r. 2, v. 77 Τλαπολέμωι	pros	Ugual nome proprio (in casi differenti) in ugual sede metrica (explicit). Istituisce una <i>Ring-Komposition</i> che circonda la sezione mitica e ne segna la conclusione, consentendo il ritorno del poeta al presente della celebrazione.
ep. 3 r. 6 v. 53 δαέντι ~ ep. 5 r. 6 v. 91 δαείς	epitr ^{tr} cho	Stesso verbo nella stessa posizione metrica, in casi diversi della forma participiale. In entrambi i casi, si esprime il concetto che la sapienza non produce ostacoli né inganni, avvicinando formulazioni gnomiche appartenenti alla narrazione mitica e alla conclusione dell'ode, incentrata su Diagora.

OI. 8

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 1, r. 4, v. 10 στεφαναφορίαν ~ ant. 2, r. 4, v. 32 ἐπὶ στέφανον ~ ant. 4, r. 4, v. 76 (ἔκτος) ... στέφανος	epitr ^{tr} hem ^m (pind)	Insistenza sul lessema della corona, in una strutturazione a catena che evidenzia il <i>fil rouge</i> della vittoria: il composto fa riferimento al corteo di festeggiamento per Alcimedonte e Timostene; il terzo sintagma ancora insiste sulla vittoria in gara, mentre il secondo rimanda al mito della costruzione delle mura di Ilio, istituendo un ideale legame con Eaco.
ant. 2, r. 5, v. 10 κλέος cfr. ant. 3, r. 5, v. 54 κῦδος	Enh	La posizione differisce di alcune more, ma il

		significato delle due parole è pressoché identico in riferimento alla gloria del vincitore.
ep. 1, r. 3, v. 16 πρόφαντον ~ ep. 3, r. 3, v. 60 προμαθελν	hem ^m	Un composto con προ- occupa la medesima posizione metrica. Nessuna relazione tematica, ma interessante problematica di carattere metrico e testuale.
str. 3, r. 3, v. 46 καὶ τετράτοις ~ str. 4, r. 3, v. 68 ἐν τέτρασιν	reiz ^{ia} hem ^f	Il numero <i>quattro</i> accomuna la narrazione mitica e il presente eulogico: come, nelle parole di Apollo, Troia sarà presa dalla quarta generazione di discendenti di Eaco, così Alcimedonte, con l'ultima vittoria, ha rimandato a casa quattro avversari.
str. 4, r. 6, v. 70 μένος cfr. ant. 4, r. 6, v. 77 μέρος	hem ^m epitri ^{ia}	Le due parole hanno struttura fonetica molto simile; in apparenza sembra non esserci alcuna relazione tematica.
ep. 1, r. 9, v. 20a πάλαι cfr. ep. 4, r. 9, v. 86a μοίραι	pros epitri ^{ia}	Stesso caso in identica posizione metrica. Non si riconoscono condivisioni tematiche.

OI. 9

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 6-7, v. 4 Ἐφαρ μόστωι cfr. str. 4, rr. 4-5, v. 87 Ἐφαρ μόστωι	glyc ^pher	Nome del vincitore in identico caso flessionale, ma differente posizione metrica, benché ravvicinata. Simile contesto tematico: corteo festante del vincitore (v. 4); vittorie riportate a Nemea (v. 87).
str. 2, r. 14, v. 37/38 ἐπέι ~ ant. 2, r. 14, v. 47/48 ἐγειρ'	enh	Somiglianza fonica in ugual posizione metrica (incipit). La congiunzione causale esorta a non narrare miti irriverenti verso gli dèi, mentre l'imperativo introduce alla narrazione di Deucalione, Pirra e Locro, più confacente

		all'occasione secondo il poeta.
str. 4, r. 12, v. 91 φῶτας ~ ant. 4, r. 12, v. 101 ἀνθρώπων	glyc	Sinonimi in ugual posizione metrica (incipit). Da un lato sono rievocati i fieri avversari di Efarmosto, dall'altro si afferma che l'uomo può arrivare alla gloria solo con l'aiuto divino: d'altronde, lo stesso successo olimpico di Efarmosto è propiziato dal favore divino.
ep. 4, r. 1, v. 105 ὁδῶν ὁδοί	2ia	Poliptoto.

Oli. 10

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 1, v. 22 ἄποιον cfr. str. 2, r. 6, v. 25 πόιων	22 δ 2cr 25 δ	Contrapposizione non ommetrica che evidenzia il lessema della fatica nella strofe che introduce il racconto della fondazione dei giochi olimpici da parte di Eracle.
str. 2, r. 8, v. 27 πέφινε cfr. ant. 2, r. 1, v. 28 πέφινε	27 glyc 28 δ 2cr	Anafora. Identico trattamento di <i>correptio</i> del gruppo -φιν- (Gentili).
ant. 2, rr. 1-3, vv. 28-30 ὡς <u>Αὐγέαν</u> <u>λάτριον</u> <u>ἀέ-</u> <u>κοιθ'</u> <u>ἐκὼν</u> <u>μισθὸν</u> <u>ὑπέρ-</u> <u>βιον</u> <u>πράσσοιτο</u> .	28 δ 2cr 29 ia δ 30 ia hδ	Chiasmo nella disposizione delle parole.
ep. 1, r. 5, v. 17 ἐν Ὀλυμπιάδι ~ ep. 3, r. 5, v. 59 σὺν Ὀλυμπιάδι	δ glyc	Pur mutando preposizione, il sintagma resta il medesimo (preposizione + dativo); la stessa collocazione metrica lo aiuta a incorniciare la sezione mitica dell'ode, rilevando la centralità della fondazione olimpica e il suo collegamento col momento presente della vittoria di Agesidamo.

Oli. 13

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 1/2 ἀστοῖς ~ str. 2, r. 2, v. 24/25 ἔπεσιν	pher	Ugual caso flessionale in ugual sede metrica. Nessuna relazione semantica.

str. 1, r. 4, v. 4 Ἴσθμίου ~ str. 2, r. 4, v. 35 Ἄλφειοῦ	ia δ	Ugual caso flessionale in ugual sede metrica. Nessuna relazione semantica.
str. 2, r. 2, v. 24/25 ἔπεσσιν ~ ant. 2, r. 2, v. 33 Ἴσθμιάδεσσιν	pher	Ugual caso flessionale in ugual sede metrica. Nessuna relazione semantica.
str. 2, r. 2, v. 24/25 ἔπεσσιν ~ str. 4, r. 2, v. 70/71 εἶπεῖν	pher	Stessa radice in forme differenti (sostantivo, verbo) in ugual sede metrica. Nessuna relazione tematica.
ep. 2, r. 2, v. 40 τεθμοῖσιν ~ ep. 3, r. 2, v. 63 κρουνοῖς	encomiol (hem ^m reiz ^{ia})	Ugual caso flessionale in ugual sede metrica. Nessuna relazione semantica.

Le Pitiche

Pyth. 1

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ep. 1, r. 9, v. 20 Ἀἴτνα ~ ep. 3, r. 9, v. 60 Ἀἴτνας	pros	Ugual referente in ugual posizione metrica, ma differente forma flessa. Da un lato, l'Etna compare nella descrizione della prigione di Tifeo in Sicilia; dall'altro, esso è un riferimento a Ierone, Ἀἴτνας βασιλεύς. Ne esce così rafforzato il parallelo Zeus/Ierone vs Tifeo/Cartaginesi.
str. 2, r. 2, v. 22 ἐκ μυχῶν ~ str. 5, r. 2, v. 82 ἐν βραχεῖ	epitr ^{tr} cho pind	Costruzione sintatticamente parallela: preposizione + sostantivo bisillabico senza articolo. Assenza di relazione tematica.
str. 2, r. 2, v. 22 παγαί· ποταμοί	epitr ^{tr} cho pind	Allitterazione /p/.
str. 3, r. 3, v. 43 ἔλπομαι ~ str. 5, r. 3, v. 83 ἐλπίδας	sp epitr ^{tr} cr	Ugual radice in forme flesse differenti in uguale sede metrica. Il desiderio poetico dell'autore si oppone a una massima di carattere generale (la molestia ottunde le speranze).
str. 3, r. 4, v. 44 δονέων ~ ant. 3, r. 4, v. 50 ἐφέπων	pind	I due participi in identica posizione metrica, condividendo la medesima sfera semantica, segnano il mantenimento di un linguaggio

		<p>militare nell'elogio del dedicatario:</p> <p>a) riferimento al brandire il giavelotto da parte dell'atleta, sbagliando il lancio (metafora: il poeta non deve sbagliare le parole del canto, ma trovarle ben mirate);</p> <p>b) riferimento mitico a Filottete che avanza sul campo di battaglia (è un riferimento storico a Ierone che vince sulle truppe acragantine nel 472/470; inoltre, Filottete è forte eppure malato proprio come Ierone).</p>
<p>ep. 4, r. 1, v. 73 οἶα ~ ep. 5, r. 1, v. 93 οἶον</p>	<p>hem^f 2epitr^{tr}</p>	<p>Stesso pronome in differenti forme (prima flessa, poi avverbiale) in ugual posizione metrica. Introduce le recenti imprese belliche compiute da Ierone e le proietta nel futuro, assicurandone imperitura memoria attraverso la poesia di Pindaro.</p>

Pyth. 2

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
<p>ant. 1, r. 5, v. 13 ἄλλος ἀνὴρ ~ str. 2, r. 5, v. 29 ἐοικότ' ἀνὴρ ~ ant. 2, r. 5, v. 37 ἄιδρις ἀνὴρ</p>	<p>ia pros (ἄdim^p)</p>	<p>Uguale sostantivo in ugual posizione metrica, in sintagmi di volta in volta differenti: il primo allude ad altri poeti encomiasti; il secondo e il terzo fanno riferimento a Issione. I poeti encomiasti hanno i loro laudandi; non bisogna peccare di ingratitude come Issione. Interessante la similarità della costruzione</p>

		sintattica (agg. / part. – sost. ἀνὴρ).
ant. 1, r. 6, v. 14 ἀρετᾶς ~ ant. 3, r. 6, v. 62 ἀρετᾶι	2ia an	Uguale sostantivo in casi differenti in ugual posizione metrica. Il poeta si inserisce nel novero dei poeti che canta le virtù di uomini illustri (a. virtù dei vari re cantate dai poeti; b. virtù di Ierone cantate da Pindaro). Continua la necessità della gratitudine rispetto al precedente modello negativo di Issione.
ant. 1, r. 7, v. 15 κελαδέοντι ~ ant. 3, r. 7, v. 63 κελαδέων	hemiasclep II 2cr	Differenti casi del medesimo participio in ugual sede metrica. Ancora riferimento al canto poetico, in continuazione del tema della gratitudine.
str. 2, r. 4, v. 28 ὑπεράφανον ~ ant., 3 r. 4, v. 60 ὑπέρτερον	paroem (enh) ibyc	Composti con ὑπερ- in identica posizione metrica. Proseguono il tema della gratitudine e della tracotanza, uniti alla falsità delle dichiarazioni.
str. 3, r. 3, v. 51 βροτῶν ~ str. 4, r. 3, v. 75 βροτῶν	2an cr	Uguale sostantivo in ugual caso in ugual sede metrica. Potrebbe essere collegato ancora al tema della tracotanza e della falsità, dalla quale il poeta invita Ierone a guardarsi.
str. 3, r. 4, v. 52 ἑτέροισι ~ ant. 3, r. 4, v. 60 ἕτερό τιν'	paroem (enh) ibyc	Uguale pronome in casi differenti in ugual sede metrica. Riferimento all'alterità: a) altri sono beneficiati dal dio (fama imperitura); b) altri dicono (mentendo) di essere più ricchi di Ierone. Sembra continuare il tema della gratitudine e della tracotanza.

Pyth. 3

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 4, r. 4, v. 73 εἶ ~ ant. 4, r. 4, v. 80 εἶ δέ	hem an	Uguale congiunzione ipotetica in ugual sede metrica incipitaria.

		Evidenzia la pervasiva struttura per ipotesi e desideri utopici in cui è organizzato il canto e che, alla fine, esita nella riaffermazione del potere eternante della poesia.
str. 3, r. 2, v. 48 χαλκῶι ~ str. 5, r. 2, v. 94 χρυσέαις	2epitr^{ia}	Opposizione in ugual sede metrica fra le armi di guerra e i troni di re e divinità attraverso la medesima area semantica: il metallo.

Pyth. 4

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 7, v. 7 εὐάρματον ~ str. 2, r. 7, v. 30 εὐεργέται ~ str. 4, r. 7, v. 76 εὐδέειλον	2epitr ^{tr} 2cr	Composti con εὐ- in identica posizione metrica: a) riferito al parlare del dio; b) riferito alle campagne di Iolco. Non sembra esservi connessione tematica.
ep. 1, r. 7, v. 23 Κρονίων ~ ep. 5, r. 7, v. 115 Κρονίδαί	pind	Patronimici derivati da Κρόνος in uguale sede metrica. Il primo individua Zeus, il secondo Chirone. Nessuna apparente relazione tematica.
ep. 1, r. 3, v. 19 κείνος ~ ep. 11, r. 3, v. 249 κτείνε	2epitr ^{tr} hem ^m	Somiglianza fonica in identica collocazione metrica. Nessuna relazione tematica.
ant. 2, r. 3, v. 34 ἀρούρας ~ ant. 7, r. 3, v. 149 ἀπούρας	2epitr ^{tr}	Notevole somiglianza fonica in identica sede metrica, nonostante la grande distanza fra le due occorrenze. Nessuna apparente relazione tematica.
ep. 2, r. 6, v. 45 ἄναξ ~ ep. 10, r. 6, v. 229 βασιλεύς	2epitr ^{tr} cho	Concetti simili nella stessa posizione metrica: a) riferimento a Eufèmo; b) parole di Eeta. Nessuna relazione reciproca.
str. 3, r. 6, v. 52 νᾶσον ~ str. 12, r. 6, v. 259 νᾶσον	2epitr^{tr}	Ugual sostantivo in uguale sede metrica. Identico referente (Tera). L'isola risalta al centro del riferimento ad Arcesilao e della narrazione sugli Argonauti quale punto

		d'origine del potere dei Battiadi.
str. 3, r. 6, v. 52 πεδίων ~ str. 12, r. 6, v. 259 πεδίον	alcm _Λ	Uguale sostantivo in casi differenti in ugual sede metrica. Il riferimento alla terra sembra anticipare la prosperità della terra libica ove sorge Cirene.
ant. 3, r. 1, v. 55 χρόνῳ (ὑστέρωι) ~ ant. 4, r. 1, v. 78 χρόνῳ	pind	Identico sostantivo in identica posizione metrica. Due distinti momenti sono uniti in una stessa dimensione di aspettazione.
ant. 3, r. 3, v. 57 ἦ ῥα Μηδείας ~ ant. 10, r. 3, v. 218 ὄφρα Μηδείας	pind (epitr ^{tr} hem ^f)	Uguale nome in ugual sede metrica. Il medesimo personaggio si ripresenta in due momenti diversi del mito, unendo le sezioni dell'ode in unico, sotteso messaggio.
str. 4, r. 4, v. 73 ἦλθε ~ str. 10, r. 4, v. 212 ἦλυθον	hem ^m ion ^{mi} epitr ^{tr}	Stesso verbo in forme flesse differenti in uguale posizione metrica. Il primo indica il sopraggiungere di un oracolo, il secondo i movimenti degli Argonauti. Nessuna relazione tematica.
str. 4, r. 5, v. 74 ματέρος ~ str. 6, r. 5, v. 120 πατρός	hem ^m 2epitr ^{ia}	Apparente contrapposizione fra padre e madre: a) madre terra; b) padre di Giasone. Non appare alcuna relazione tematica.
ant. 5, r. 6, v. 106 πατρός cfr. ant. 13, r. 6, v. 290 πατρώϊας	2epitr ^{tr} alcm _Λ	Parole derivate dalla medesima radice in posizioni metriche ravvicinate. Nessuna relazione tematica.
ep. 6, r. 7, v. 138 ἐπέων ~ ep. 13, r. 7, v. 299 ἐπέων	pind	Stesso sostantivo in medesimo caso in medesima posizione metrica. Nessuna relazione tematica.
str. 7, r. 3, v. 141 λοιπόν ~ str. 12, r. 3, v. 256 λοιπόν	2epitr ^{tr}	Stessa parola, stessa sede metrica. Nessuna relazione tematica.
str. 9, r. 3, v. 187 φάρμακον cfr. str. 11, r. 3, v. 233 παμφαρμάκου	pind (epitr ^{tr} hem ^f) epitr ^{tr} epitr ^{tr}	Composti condividenti la medesima base si collocano in contesti metrici ravvicinati (il primo nel primo <i>colon</i> , il secondo

		nel secondo <i>colon</i>). Nessuna relazione tematica.
ep. 11, r. 2, v. 248 οἶμον ~ ep. 13, r. 2, v. 294 οἶκον	hem ^m reiz ^{ia} hem ^m	Somiglianza fonica in identica posizione metrica. Nessuna relazione tematica.

Pyth. 5

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 ἀνάγητι ~ str. 3, r. 3, v. 65 ἐθέλητι	ia glyc cr	Uguale modo verbale in uguale collocazione metrica; non c'è relazione tematica.
ant. 1, r. 8, v. 19 φρενί cfr. ant. 2, r. 9, v. 51 φρενί cfr. str. 4, r. 8, v. 101 φρενί	ba teles (vv. 19, 101); ia 2cr (v. 51)	Stessa parola in medesimo caso: ai vv. 19 e 101 la posizione metrica è identica; al v. 51, è collocato in modo ravvicinato, ma non coincidente. Il referente è Arcesilao ai vv. 19 e 51, mentre divengono gli Antenoridi al v. 101. Pur in assenza di omometria, il fenomeno rende tangibile il filo della tradizione familiare che percorre l'ode.
ant. 1, r. 10, v. 21 ἦδη ~ ant. 2, r. 10, v. 52 ἦδη	cr cho 2cr	Il medesimo avverbio ritorna nella medesima posizione metrica a sottolineare la vittoria e i festeggiamenti di Arcesilao.
ant. 2, r. 7, v. 49 μναμήι' (έν) ~ ant. 3, r. 7, v. 8 Καρνήι' (έν)	2palimba ia	In uguale sede metrica, stesso vocalismo e simile strutturazione preceduta dalla preposizione έν. La relazione fra il monumento di parole innalzato ad Arcesilao e l'epiteto di Apollo, la cui festa ospita la celebrazione della vittoria di Arcesilao, può potenziare la centralità del trionfo, già introdotta dalla precedente omometria.

Pyth. 6

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 ἐριβρόμου cfr. str. 2, r. 2, v. 11	3 glyc cr 11 pros	Stesso aggettivo in diversa collocazione metrica.

ἐριβρόμου		
str. 4, r. 2, v. 29 νόημα ~ str. 6, r. 2, v. 47 νόωι	pros	Medesima radice in identica posizione metrica. Stringe il parallelo fra la figura mitica e quella storica, collegando la pietà filiale di Antiloco con il senno equilibrato di Trasibulo.

Pyth. 8

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 2 μεγιστοπόλι ~ str. 2, r. 2, v. 22 δικαιόπολις	glyc	Composti con uguale testa in identica posizione metrica. La Tranquillità e la giusta isola di Egina vengono associate in una relazione che pertiene al messaggio politico dell'ode.
ep. 1, r. 3, v. 17 οὐδέ ~ ep. 2, r. 3, v. 37 οὐδέ	hipp	Medesima congiunzione negativa in medesima sede metrica. Relazione tematica assente.
ant. 1, r. 1, v. 8 τὸ δ' ~ str. 4, r. 1, v. 61 τὸ δ'	glyc	Identico incipit di allocuzione. Nessuna apprezzabile relazione tematica.
str. 1, r. 2, v. 9 ἐνελάση ~ ant. 3, r. 2, v. 49 ἐνέχεται	glyc	Composti con ἐν- non tematicamente connessi in ugual sede metrica.
ep. 1, r. 7, v. 20 υἰόν ~ ep. 2, r. 7, v. 40 υἰούς	reiz cho reiz ^{ia}	Casi flessi del medesimo sostantivo in ugual posizione metrica. Nessuna apprezzabile relazione tematica.
ant. 3, r. 1, v. 48 ὁ δὲ καμών ~ ant. 5, r. 1, v. 88 ὁ δὲ καλόν	glyc	Somiglianza fonica e sintattica in ugual sede metrica. Non si registrano apprezzabili relazioni semantiche.
ep. 3, r. 3, v. 57 βάλλω ~ ep. 4, r. 3, v. 77 βάλλων	hipp	Forme coniugate del medesimo verbo in ugual posizione metrica. Il presente si riferisce al poeta che getta ghirlande metaforiche su Alcmeone, il participio alla casualità di vittorie e sconfitte, che dipendono dal volere degli dèi. Viene evidenziata

		la centralità della vittoria di Aristomene.
--	--	----------------------------------------------------

Pyth. 9

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 7, v. 6a δίφρωι cfr. str. 4, r. 7, v. 81a διφρηλάτα	enh	La stessa radice occupa la stessa posizione metrica in forme flesse differenti (carro, auriga). Assenza di relazione tematica.
str. 3, r. 4, v. 54 ἀγείραις cfr. str. 5, r. 4, v. 104 ἐγείραι	hem ^m en	Somiglianza fonica in ugual sede metrica; assenza di relazione tematica.
ep. 3, r. 4, v. 70 ἀμφέπει ~ ep. 5, r. 4, v. 120 ἀμφί	2epitr ^{ia}	Identico preverbio in ugual sede metrica. Assenza di relazione tematica.

Pyth. 10

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 4, r. 6, v. 60 ἑτέροις ἑτέρων cfr. ant. 4, r. 6, v. 66 φιλέων φιλέοντ(α)	glyc pros	Poliptoto in identica sede metrica. Differenti referenti: sofferenze che Amore procura agli uomini; il canto del poeta.

Pyth. 11

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 2a Νηρηΐδων ~ ant. 1, r. 3, v. 7a ἠρωΐδων	tr cho cr	Omoteleuto in ugual sede metrica. Ricomprende le Nereidi nel catalogo di eroine che apre l'ode.
ep. 1, r. 6, v. 16 νικῶν cfr. ep. 2, r. 6, v. 32 ἴκων	ia reiz ^{cho}	Somiglianza fonica in ugual sede metrica. Nessuna apparente relazione tematica.

Pyth. 12

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 3, v. 11 μέρος cfr. str. 3, r. 3, v. 19 μέλος	pros 2epitr ^{ia}	Somiglianza fonetica in identico contesto metrico. Apparentemente non sembra esservi alcun collegamento tematico.
str. 2, r. 8, v. 16 εὐπαράου ~ str. 3, r. 8, v. 24 εὐκλέα	3epitr ^{tr}	Composti in εὐ- nella medesima sede metrica. Non sembra esservi

		apparentemente alcuna relazione tematica.
--	--	-------------------------------------------

Le Nemee

Nem. 1

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 5, v. 5 θέμεν ~ str. 4, r. 5, v. 59 θέσαν	epitr ^{tr} cr	Forme differenti del medesimo verbo in ugual posizione metrica (explicit). Come gli dèi rovesciano il nefasto annuncio di Eracle assalito dai serpenti, così il canto di Pindaro rovescerà eventuali predizioni negative sui successi di Cromio.
str. 1, r. 6, v. 6 Ζηνός cfr. ant. 1, r. 8, v. 14 Ζεύς	6 pros epitr ^{ia} 14 epitr ^{tr} hem ^m	In posizioni metriche differenti, ma ravvicinate, due forme flesse del nome di Zeus rimarcano la centralità del dio in Sicilia, prima come dio protettore di Etna, poi come origine mitico-divina della grandezza di Siracusa.
ant. 1, r. 2, v. 9 κείνου σὺν ἀνδρός ~ str. 2, r. 2, v. 20 ἀνδρός φιλοξείνου	reiz ^{ia} hem ^m	Espressioni in genitivo (con collocazione chiasmica di ἀνδρός) a ribadire il tema della qualità delle virtù di Cromio.
ep. 1, r. 1, v. 15 κορυφαῖς cfr. ep. 2, r. 2, v. 34 κορυφαῖς	15 hem ^m cr / 2da epitr ^{ia} 34 alcm _λ	Collegamento fra la sezione introduttiva dell'ode e la parte mitica: Zeus rende Siracusa la più grande città della Sicilia; fra le «virtù spiccanti» di Eracle, Pindaro vuole rievocare un caso particolare.
ep. 1, r. 2, v. 16 Κρονίων cfr. ep. 3, r. 2, v. 52 Ἄμφιτρύων	alcm _λ	In uguale posizione metrica si corrispondono il nome di Crono e quello di Anfitrione, legando a distanza i genitori di Zeus ed Eracle.
str. 2, r. 1, v. 19 ἕσταν ~ str. 4, r. 1, v. 55 ἕστα	2epitr ^{ia}	Forme differenti del medesimo verbo in ugual posizione metrica (incipit). Parallelo fra l'atteggiamento di Pindaro di fronte

		a Cromio e quello di Anfitrione di fronte a Eracle.
str. 2, r. 6, v. 24 φέρειν ~ ant. 2, r. 6, v. 31 ἔχειν	pros epitr ^{ia}	Infiniti di verbi differenti in ugual posizione metrica (explicit). Uniscono due formulazioni paremiache riguardanti la generosità di Cromio.
str. 2, r. 7, v. 25 ἀντίον ~ ant. 4, r. 7, v. 68 <u>ἀντιάζωσιν</u>	epitr ^{tr} hem ^m	Condivisione della medesima radice in posizione incipitaria. Come gli dèi affrontarono i Giganti, così i difensori di Cromio affrontano i suoi detrattori.
ep. 3, r. 2, v. 34 μεγάλαις ~ ep. 4, r. 2, v. 70 μεγάλων	alcm _λ	Stesso aggettivo in casi e generi differenti in uguale posizione metrica. Unisce la predizione delle fatiche di Eracle con l'indicazione conclusiva del loro superamento.
str. 3, r. 4, v. 40 ἄφαρ cfr. ant. 3, r. 4, v. 47 ἀφάτων	epitr ^{ia} pros o reiz ^{ia} hem ^m	Eco fonetica in ugual sede metrica.
ant. 4, rr. 1-2, vv. 62-63 ὄσσοις ... ὄσσοις	62 2epitr ^{ia} 63 reiz ^{ia} hem ^m	Anafora. Dà rilievo all'elenco degli <i>exploits</i> di Eracle profetizzati da Tiresia.

Nem. 2

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 4 Νεμεαίου cfr. str. 2, r. 4, v. 9 Πυθίοισι	glyc pher	Toponimi in forma aggettivali collocati nello stesso verso in responsione, ma in posizioni differenti. Istituisce un richiamo concatenato fra le feste in cui Timodemo riporta o si augura di riportare vittoria.
str. 2, r. 4, v. 9 νικᾶν cfr. str. 4, r. 4, v. 19 νίκας	glyc pher	Corradicali in posizioni metriche differenti di versi in responsione. Contribuisce al tema della tradizione ereditaria delle vittorie di Timodemo e dei Timodemidi.

Nem. 3

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 2, r. 3, v. 24 τελαγέων cfr. str. 4, r. 3, v. 66 κελαδέων	hipp ia	Eco fonetica in sede conclusiva di due versi in responsione tra loro. Referenti differenti: esplorazioni di Eracle; inno in onore di Zeus.
ant. 2, r. 3, v. 32 ἀρεταῖς ~ ant. 4, r. 3, v. 74 ἀρετάς	hipp ia	Dativo e accusativo plurali del medesimo sostantivo in ugual posizione metrica (explicit). Uniscono le virtù degli eroi antichi alle virtù dell'atleta Aristoclide.
ep. 2, r. 4, v. 41 ἄλλοτ' ἄλλα	41 pher ia	Reciproci corradicali allitteranti. Danno rilievo alla γνώμη dei vv. 40-42.
str. 4, rr. 1-2, vv. 72-73 ἐν παισὶ νέοισι παῖς ... ἐν παλαιτέροισι	72 teles ia cr 73 cr 2ia cr	Anafora del costrutto preposizionale ἐν + dativo. Conferisce rilievo all'elencazione delle classi d'età degli atleti panellenici.

Nem. 4

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 4 τεύχει ~ str. 11, r. 4, v. 84 τεύχει	glyc teles _λ	Uguale verbo in uguale posizione metrica (explicit). Unisce ad anello l'inizio e la fine dell'ode in motivi eulogici che affermano la natura immortale e il potere eternante della poesia.
str. 1, r. 6, v. 6 ῥήμα ~ str. 12, r. 6, v. 94 ῥήματα	dim cho teles _λ	Uguale sostantivo in casi differenti in ugual posizione metrica (incipit). Unisce ad anello l'inizio e la fine dell'ode in affermazioni eulogiche relative al tema della poesia.
str. 2, r. 1, v. 9 θέμεν ~ str. 11, r. 1, v. 81 θέμεν	^λ dim cho dodr	Uguale verbo in uguale sede metrica. Unisce ad anello inizio e fine dell'ode: come Pindaro istruisce un canto in onore di Timasarco (v. 9), così vorrebbe innalzare una statua in onore dello zio Callicle (v. 81), ma non durerebbe nel tempo come la poesia.

str. 2, r. 5, v. 13 Τιμόκριτος cfr. str. 10, r. 6, v. 78 Τιμάσαρχε	13 dim cho teles 78 dim cho teles _λ	Nomi propri del padre e del figlio, atleta vincitore, in posizioni metricamente differenti, ma ravvicinate. Il motivo parentale si congiunge al motivo eulogico in forma circolare.
str. 3, r. 6, v. 22 Αἰγίνας cfr. str. 6, r. 6, v. 46 Οἰνώναι + str. 10, r. 6, v. 78 Τιμασάρχε	dim cho teles _λ	Nomi propri differenti in ugual sede metrica che, unendo l'isola d'Egina al suo abitante vittorioso, passando per la sezione del mito dedicata ad Aiace, Achille e Neottolemo, sembrano legare il mito all'attualità.
str. 3, r. 8, v. 24 Ἡρακλῆος cfr. str. 6, r. 8, v. 48 Αἴας + str. 7, r. 8, v. 56 Πηλεΰς	teles ba	Nomi propri degli eroi mitici coinvolti nell'apposita sezione del carme, in posizione incipitaria di versi in responsione tra loro. Simmetria della composizione.
str. 6, r. 8, v. 48 πατρώϊαν cfr. str. 10, r. 8, v. 80 μάτρωι	teles ba	Lessico generazionale in sedi differenti (explicit, incipit) di versi in responsione tra loro. Referenti differenti: da un lato, Salamina, <i>patria</i> di Aiace; dall'altro, Callicle, zio <i>materno</i> di Timasarco.
str. 12, r. 3, v. 91 ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι	^λ dim cho dim cho	Allitterazione. Dà rilievo all'affermazione gnomica sull'appropriatezza delle età.

Nem. 5

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 5, v. 5 νίκη cfr. str. 3, r. 6, v. 42 Νίκας	5 reiz ^{ia} hem ^f / epitr ^{ia} pros 42 ia reiz ^{ia}	Il tema della vittoria (5, conseguita da Pitea e celebrata dall'ode; 42, conseguita dallo zio Eutimene, prima del nipote) viene ribadito a inizio e fine carme, conferendo alla composizione una struttura circolare.
str. 1, r. 6, v. 6 ματέρ'ῃ cfr. ant. 1, r. 6, v. 12 υἱοί	6 2epitr ^{tr} 12 ia reiz ^{ia}	In posizioni metriche differenti, ma ravvicinate, lessico generazionale con referenti diversi: 6,

		espressione indicante la giovane età in cui Pitea consegue la vittoria; 12, Eacidi figli di Endeide, che levano preghiere a Zeus Elanio prima della morte di Foco. Possibile anticipazione del collegamento fra mito e attualità: come la morte di Foco fu voluta dagli dèi per la maggior gloria di Egina, così è stata anche la vittoria di Pitea.
str. 1, r. 6, v. 6 $\tau\epsilon\rho\acute{\epsilon}\iota\nu\alpha\varsigma$ cfr. ant. 2, r. 6, v. 30 $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\rho\alpha$	ia reiz ^{ia}	Eco fonetica fra l'aggettivo che indica l'età giovanile alla quale Pitea ha conseguito la vittoria celebrata (6) e il verbo che indica i tentativi di seduzione di Ippolita ai danni di Peleo (30).
ant. 1, r. 2, v. 8 $\text{A}\iota\alpha\kappa\acute{\iota}\delta\alpha\varsigma$ cfr. ant. 2, r. 2, v. 26 $\text{P}\eta\lambda\acute{\epsilon}\alpha$	hem ^f	Patronimico indicante gli Eacidi in preghiera (8) e nome proprio introducente Peleo e Ippolita (26) in ugual posizione metrica.
str. 2, r. 1, v. 19 $\acute{\epsilon}\pi\alpha\iota\nu\eta\sigma\alpha\iota$ ~ ant. 2, r. 1, v. 25 ὕμνησαν	2epitr ^{ia} 2epitr ^{tr} hem ^m epitr ^{ia}	In sinafia, due forme di verbi differenti, in ugual tempo ma modo diverso, individuano nella stessa posizione metrica un parallelo fra le Muse che cantano di Peleo e Ippolita e Pindaro che canta degli Eacidi e di Pitea.
str. 2, r. 2, v. 20 $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\theta\epsilon\nu$ ~ str. 3, r. 2, v. 38 $\acute{\epsilon}\nu\theta\alpha$	hem ^f	Attraverso l'opposizione di un avverbio di moto da luogo e di uno di stato in luogo, si oppongono il momento di ingresso nella sezione mitica (allontanamento dall'occasione presente) e la sezione eulogica finale (ritorno al momento presente).

Nem. 6

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 1, r. 1, v. 1 ἔν ἀνδρῶν, ἔν θεῶν γένος	ba glyc cr	Struttura per paralleli, che oppone il genere umano a quello divino.
ant. 1, rr. 3-4, vv. 10-11 τόκα ... τόκα	10 ~glyc~ (dim cho) [Sn.-M.] 11 (dim cho) ~cr ia	Anafora che sottolinea gli alterni successi dei Bassidi.
ant. 1, r. 6, v. 13 μεθέπων ~ ant. 3, r. 6, v. 57 μεθέπων	^glyc~ sp (Sn.-M.)	Il medesimo participio è utilizzato in ugual posizione metrica per avvicinare idealmente Alcimida e Pindaro: come l'atleta persegue il presagio del successo, ottenendolo, così il poeta comunica a tutti la felice notizia, dando esito positivo al presagio di Alcimida.
ep. 1, r. 5, v. 19 Ἴσθμοῖ cfr. ep. 3, r. 5, v. 63 Ὀλυμπιάδος	an hem ^m	In posizioni metricamente differenti, nella prima e nell'ultima triade, occasioni atletiche in cui i Bassidi hanno partecipato e vinto. Circolarità della composizione.
ant. 2, r. 2, v. 31 παλαίφατος cfr. ant. 3, r. 2, v. 53 παλαιότερος	glyc dim cho	In posizioni metricamente differenti, un composto e un comparativo con il medesimo attacco (παλαι-) uniscono la lunga fama dei Bassidi al novero dei predecessori poetici di Pindaro.
ep. 2, r. 4, v. 40 Κρεοντίδαν ~ ep. 3, r. 4, v. 62 Πολυτιμίδαν	4da (chiusa cretica)	Nomi propri in ugual sede metrica (<i>explicit</i>). La corrispondenza lega fra loro i nomi di due Bassidi vincitori, nel solco della tradizione familiare della vittoria, individuando un omoteleuto.
str. 3, r. 3, v. 47 ἔπορον ἔξοχον	~glyc~ (dim cho) [Sn.-M.]	Permanenza dei medesimi suoni vocalici nel sintagma, a rimarcare la cantabilità delle virtù degli Eacidi.

Nem. 7

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 1, r. 6, v. 6 ἕτερον ἕτερα	teles cr ia	Poliptoto. Rinforza l'immagine della sorte che espone l'uomo ad alterne vicende.
str. 1, r. 6, v. 6 εἴργει cfr. ant. 1, r. 6, v. 14 ἔργοις	teles cr ia	Somiglianza fonetica in ugual sede metrica. L'immagine della sorte che espone l'uomo ad alterne vicende trapassa nell'obbligo poetico di lodare le grandi azioni.
str. 1, r. 8, v. 8 εὐδοξος ~ ant. 5, r. 8, v. 100 εὐδαίμων'	2hipp	Composti con εὐ- in ugual sede metrica. Uniscono l'epiteto di Sogene vincitore in apertura di carme all'augurio di prosperità rivoltogli nella conclusione, conferendo una forma anulare alla composizione nel solco del motivo della lode, della benevolenza degli dèi e dell'ospitalità del vincitore.
ant. 1, r. 1, v. 9 πόλις cfr. ant. 2, r. 1, v. 30 πόλις	hipp ia	Identico sostantivo in identico caso in posizioni metriche differenti. Collega la città d'origine del dedicatario (Egina) con la città in cui, nella narrazione mitica, approda Neottolemo (Ilo).
ant. 1, r. 4, v. 12 ἀλκαί ~ ant. 5, r. 4, v. 96 ἀλκάν	ia cho cho ba [Sn.-M]	Identico sostantivo in casi e numeri differenti in identica sede metrica (explicit). La necessità poetica di immortalare le grandi imprese è collegata alla forza d'intercessione con cui Eracle viene invocato in chiusa di ode a vantaggio del dedicatario.
str. 2, r. 1, v. 22 ἐπέι ~ ant. 5, r. 2, v. 93 ἐπέι	hipp ia	Identica congiunzione causale in identica sede metrica (incipit). Unisce la fama poetica di Odisseo al favore divino nei confronti di Sogene.
str. 2, r. 2, v. 23 ἔχει ~ ant. 3, r. 2, v. 52 ἔχει	hipp ia	Identico verbo in ugual sede metrica. Unisce due formulazioni gnomiche

		sulla poesia, l'una relativa all'incapacità della folla di comprenderla appieno, l'altra alla necessità di senso di misura nel poeta.
str. 3, r. 3, v. 45 ἔμμεναι ~ str. 5, r. 3, v. 87 ἔμμεναι	(hipp) ia [Sn.-M.]	Identica forma verbale in identica posizione metrica.
str. 3, r. 6, v. 48 εὐώνυμον ~ ant. 3, r. 6, v. 56 εὐδαιμονίαν	teles cr ia	Composti con εὐ- in ugual sede metrica.
ant. 3, r. 3, v. 53 τὰ τέρπν' ~ ant. 4, r. 3, v. 74 τὸ τερπνόν	(hipp) ia [Sn.-M.]	Identico aggettivo (la seconda volta sostantivato) in casi differenti in ugual sede metrica. Unisce il piacere poetico al piacere che deriva dall'aver compiuto uno sforzo o una fatica.
str. 4, r. 6, v. 69 εἰ πάρ ~ ant. 5, r. 6, v. 98 εἰ γάρ	teles cr ia	Eco fonetica in ugual sede metrica (incipit). Non è chiara la relazione tra le due voci.

Nem. 8

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 ἕτερον δ' ἑτέρας	hem ^m	Poliptoto. Rileva la molteplicità attività divina di Hora, che intercede su più individui.
str. 1, r. 3, v. 3 ἑτέρας ~ str. 3, r. 3, v. 37 ἕτεροι	hem ^m	Uguale pronome in casi differenti in ugual posizione metrica (explicit). Unisce la menzione di Hora, che agisce ora sugli uni, ora sugli altri, all'immagine del poeta che, diversamente dagli altri, si sforza di fare il bene della comunità (lasciando intuire un non meglio precisato valore storico-politico dell'ode).
ep. 1, rr. 1-2, vv. 11-12 οἳ τε ... οἳ τ'	11 pros 2tr _Λ 12 tr hem ^m	Anafora. Rileva l'immagine dei fedeli che accorrono da ogni dove per onorare Eaco.
ep. 1, r. 7, v. 17 ὄλβος cfr. ep. 2, r. 7, v. 34 κῦδος	3tr _Λ	Due parole di identica sfera semantica sono collocate in posizioni

		metricamente ravvicinate. Riprendono la necessità del favore divino per la prosperità dell'uomo.
str. 2, r. 3, v. 20 πολλὰ γὰρ πολλᾶι	hem ^m	Poliptoto. Introduce il passaggio mitico relativo ad Aiace.
str. 3, r. 5, v. 39 αἰνέων αἰνητὰ	2epitr ^{tr} 2ia _x	Figura etimologica. Rafforza l'attività benefica del poeta a vantaggio della comunità.

Nem. 9

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 ὄλβιον cfr. str. 10, r. 3, v. 48 ἠσυχία	hem ^m	Due lessemi di identica sfera semantica. Ribadiscono a distanza la condizione trionfale e beata di Cromio.
str. 1, r. 3, v. 3 Χρομίου cfr. str. 6, r. 3, v. 28 Κρωνίων	hem ^m	Il nome di Cromio sopravvive nel patronimico di Zeus, cui è legato da eco fonetica, consentendo all'elemento eulogico di penetrare anche il livello linguistico del carme.
str. 1, r. 4, v. 4 τὸ κρατήσιππον ... ἐς ἄρμα cfr. str. 2, r. 4, v. 9 ἰππίων ἀέθλων	epitr ^{tr} hem ^f	In sedi metriche ravvicinate, i cavalli sono richiamati prima nella menzione del carro del vincitore, quindi nel contesto delle gare equestri. Il motivo eulogico viene ripetuto a distanza ravvicinata per sottolineare il tema della vittoria di Cromio nelle strofi iniziali del carme.
str. 5, r. 5, v. 25 βαθύστερνον ~ str. 8, r. 5, v. 40 βαθυκρήμνοισι	2epitr ^{ia} reiz ^{ia}	Composti con uguale testa (βαθυ-) in uguale sede metrica. Contrastano le rappresentazioni belliche di Anfiarao e Cromio.
str. 6, r. 2, v. 27 θυμόν ~ str. 8, r. 2, v. 37 θυμόν	2epitr ^{tr} hem ^m	Uguale sostantivo in uguale posizione metrica. Prosegue il contrasto fra Anfiarao e Cromio.
str. 6, r. 4, v. 29 ταύταν ~ str. 11, r. 4, v. 54 ταύταν	epitr ^{tr} hem ^f	Uguale deittico in uguale posizione metrica. Unisce le due preghiere a

		Zeus contenute nel carne.
str. 9, r. 4, v. 44 σύν τε δίκαι ~ str. 11, r. 4, v. 54 σύν Χαρίτεσσιν	hem^m 2epitr^{ia}	Identico costruito preposizionale (σύν + dativo) in ugual posizione metrica (incipit). Unisce la giusta vittoria di Cromio alla giusta lode che Pindaro gli tributa nel canto.

Nem. 10

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
All'interno di str. e ant. 1 1/7 Δαναοῦ/Διομήδεα 2/7-8 Ἄργος Ἥρας / Γλαυκῶπις ... Θήβαις 6/11 Ὑπερμήστρα / Ἀλκμήναν.	dactyloepitr	Nomi di città ed eroi interessati dallo svolgimento del panegirico di Argo sono disposti in collocazioni metriche ravvicinate.
ant. 1, r. 2, v. 8 Θήβαις cfr. ant. 2, r. 2, v. 26 Ἴσθμοῖ	epitr ^{tr} hem ^f	Due differenti toponimi in posizione metrica ravvicinata. Marcano il passaggio dal panegirico di Argo all'elogio delle vittorie di Teo.
ep. 1, r. 5, v. 17 Ἡρακλέος cfr. ep. 3, r. 5, v. 53 Ἡρακλεῖ	2epitr ^{tr} hem ^m	Differenti forme del medesimo sostantivo in posizioni metriche simili, ma non coincidenti. Uniscono l'elogio di Argo alla formula di passaggio al mito dei Dioscuri, indicando dapprima la generazione divina di Eracle, quindi il suo ruolo di protettore dei giochi atletici.
ep. 1, r. 6, v. 18 Ἥβα ~ ep. 2, r. 6, v. 36 Ἥρας	2cr hem^f	Eco fonetica fra i nomi delle due dee, a unire la sezione del panegirico di Argo con l'elogio dei successi di Teo.
str. 2, r. 1, v. 19 Ἀργεῖον cfr. ant. 2, r. 1, v. 25 Πυθῶνι	epitr ^{tr} hem ^m	Toponimi (uno aggettivale, l'altro sostantivale) in ugual sede metrica a marcare il passaggio dall'elogio di Argo a quello delle vittorie di Teo.
str. 2, r. 3, v. 27 ἐν πόντοιο πύλαισι	epitr ^{tr} hem ^m	Allitterazione /p/. Marca l'elenco delle vittorie di Teo.

str. 2, rr. 3-4, vv. 27-28 τρῖς μὲν ... τρῖς δέ	27 epitr ^{tr} hem ^m 28 epitr ^{tr} hem ^m epitr ^{ia}	Anafora. Marca l'elenco delle vittorie di Teo.
ep. 4, r. 6, v. 72 ἄμα δ' cfr. ep. 5, r. 6, v. 90 ἀνὰ δ'	2cr hem ^f	Eco fonetica. Non chiaro il valore.
str. 5, r. 3, v. 75 θέρμα cfr. ant. 5, r. 3, v. 81 σπέρμα	epitr ^{tr} hem ^m	Eco fonetica. Non chiaro il valore.
str. 5, r. 5, v. 77 θάνατον cfr. ant. 5, r. 5, v. 83 θάνατον	epitr ^{tr} hem ^f	Uguale sostantivo in diversa collocazione metrica. La parola chiave della morte è ripresa prima nella richiesta di Castore a Zeus, poi nella replica che il padre degli dèi gli rivolge.
ep. 5, rr. 3-4, vv. 87-88 ἥμισυ ... ἥμισυ	87 hem ^m hem ^f / hem ^f pros 88 hem ^m 2tr ^Λ	Anafora. Segna la replica di Zeus alla richiesta di Castore.
ant. 1, r. 5, v. 11 Ζεύς ~ ant. 2, r. 5, v. 29 Ζεῦ	epitr^{tr} hem^f	Casi dello stesso nome in ugual posizione metrica (incipit). Unisce la presenza dell'azione di Zeus fra le glorie di Argo alla richiesta di approvazione dell'elogio a Teo che il poeta rivolge al dio, sancendo l'appartenenza del dedicatario ai meriti della città.
ep. 2, r. 1, v. 31 πέρι ~ ep. 5, r. 1, v. 85 πέρι	tr 4da	Identica preposizione in ugual posizione metrica. La richiesta di Pindaro a Zeus, di concedere a Teo la vittoria olimpica, trova un parallelo nella risposta del dio alla preghiera di Polluce di essere unito a Castore anche nella morte, come a unire il poeta e Teo all'eroe.
ep. 3, r. 2, v. 50 Πολυδεύκης ~ ep. 4, r. 2, v. 68 Πολυδεύκης	tr hem ^m ia	Uguale caso del medesimo sostantivo in ugual posizione metrica. Unisce terzo e quarto epodo, trascolorando la storia eccezionale dei Dioscuri nella tradizione di successi della famiglia di Teo.

Nem. II

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 1, rr. 3-4, vv. 3-4 εὖ μὲν ...εὖ δ(έ)	3 hem ^f hem ^m 4 3tr _λ	Anafora con correlazione μὲν/δέ. Rileva Aristagora rispetto al resto dei pritani di Tenedo.
ant. 1, rr. 1-2, vv. 6-7 πολλὰ μὲν ... πολλὰ δέ	6 epit ^{tr} hem ^m epit ^{ia} 7 2epit ^{tr} hem ^f	Anafora con correlazione μὲν/δέ. Indica la molteplicità di onori che i pritani tributano alla dea Estia.
ant. 1, r. 2, v. 7 αἰοιδά ~ str. 2, r. 2, v. 18 αἰοιδαῖς	2epit ^{tr} hem ^f	Casi differenti dello stesso sostantivo in ugual posizione metrica (explicit). Indica il passaggio dai canti che Aristagora e i pritani rivolgono alla dea Estia a quelli rivolti ad Aristagora stesso, del quale vengono ricordate le vittorie atletiche (motivo dell'onore).
ant. 2, r. 4, v. 25 καὶ παρ' (εὐδέινδρωι) ~ str. 3, r. 4, v. 36 καὶ παρ' (Ἴσμηνοῦ)	3tr _λ	Parallelismo sintattico (καὶ παρ' + dativo/genitivo) in uguale posizione metrica (incipit). Offre coesione al carme, permettendo che dai luoghi in cui Aristagora ha riportato le vittorie atletiche si passi ai luoghi delle sue origini.

Le Istmiche

Isthm. 1

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 1, v. 10, r. 4 στεφάνους ~ str. 2, v. 21, r. 4 στεφάνων	hem ^m	Identico sostantivo in casi differenti in identica collocazione metrica. Associa le vittorie di Erodoto (o di altri tebani illustri) a quelle conseguite, nel mito, da Iolao e Castore.
str. 1, v. 8, r. 2 ἐν Κέωι ~ str. 4, v. 59, r. 2 ἐν Φυλάκαι	hem ^m epit ^{ia}	Stesso costrutto stativo in responsione in punti molto distanziati dell'ode. A Ceo si venera Apollo; a Filace, in giochi dedicati a Prote-silao, Erodoto ottiene una delle sue innumerevoli vittorie.

str. 1, v. 9, r. 3 Ἴσθμοῦ ~ str. 4, v. 60, r. 3 Ἑρμῆς	epitr ^{tr} hem ^f	Due nomi propri in ugual sede metrica. All'Istmo Erodoto vince la gara celebrata nell'epinicio; Hermes, invece, è il generico protettore delle gare.
ant. 1, v. 12, r. 6 Ἀλκμήνα ~ ant. 2, v. 29, r. 6 Εὐρώται	cho lekyth	Nomi propri in identica sede metrica. Non c'è un collegamento diretto: da un lato, il mondo di Eracle; dall'altro, Sparta (nel fiume Eurota) quale teatro delle gare di Iolao e Castore. Risulta interessante se inquadrato nella struttura a corrispondenze interne dei vv. 17-32.
ep. 1, v. 13, r. 1 παῖδα cfr. ep. 2, v. 30, r. 1 παῖς	reiz ^{ia} hem ^m epitr ^{ia}	Forme flesse dello stesso sostantivo in versi in responsione tra loro, ma in collocazione metrica non identica. Istituisce un nesso fra Eracle e Iolao e, idealmente, fra Eracle e Asopodoro.
ep. 1, v. 15, r. 3 χερσί ~ ep. 4, v. 66, r. 4 χεῖρα	hem ^m reiz ^{ia} cho	Identico sostantivo in casi differenti in identica collocazione metrica. La vittoria di Erodoto col carro, nella parte iniziale del carne, è circolarmente congiunta con l'auspicio, nelle sezioni successive, che l'atleta possa conseguire altre vittorie.
ep. 1, v. 17, r. 5 Θήβαις ~ ep. 2, v. 34, r. 6 Ἄσωποδῶρου	epitr ^{ia} reiz ^{ia}	Nomi propri in ugual sede metrica. Potrebbero essere messe in collegamento la città in cui Erodoto ha dato miglior prova di sé e la famiglia dell'atleta vincitore, rivitalizzando il motivo parentale dell'ode.
str. 2, v. 23, r. 6 δρόμοις ~ str. 4, v. 57, r. 6 δρόμοις	cho lekyth	Identico sostantivo in identico caso, genere e numero in ugual sede metrica. Unisce le vittorie nelle corse di Iolao e Castore a quella ottenuta in Eubea da Erodoto.

str. 3, v. 40, r. 6 φέρει ~ ant. 4, v. 63, r. 6 φέρει	cho lekyth	Identica forma verbale in identica sede metrica. Richiamo fra padre e figlio in contesti gnomici.
----------------------------------------------------------	------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

Isthm. 2

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, v. 3, r. 3 μελιγάρας ὕμνους ~ ant. 1, v. 8, r. 3 μαλθακόφωνοι αἰοδαί	2tr hem ^f	Espressioni quasi sinonimiche in <i>variatio</i> nella stessa collocazione metrico-responsiva. Simile struttura sintattica; insistenza sul semantema della dolcezza, che pervade tutta l'ode.

Isthm. 4

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, v. 2, r. 2 ὦ Μέλισσ' ~ ant. 3, v. 44, r. 2 καὶ Μελίσσωι	epitr ^{tr} hem ^m ia	Le sezioni che parlano direttamente di Melisso e delle sue vittorie col carro e nel pancrazio sono aperte dal suo nome, prima in vocativo, poi in dativo, stringendo due passaggi già vicini per costruzione parallela e chiasmica.
ant. 1, v. 7, r. 1 τιμάειντες ~ str. 3, v. 37, r. 1 τετίμακεν	4tr	L'onore che Omero tributa attraverso la poesia ad Aiace, eternandone la memoria nonostante la sconfitta, è lo stesso che Pindaro offre col canto a Melisso e che già i Tebani riservavano ai Cleonimidi, loro concittadini.
str. 1, v. 5, r. 5 τέλος ~ ant. 1, v. 11, r. 5 τέλος	decas tr	Lo stesso sostantivo in ugual caso e posizione metrica ribadisce la pienezza della virtù della famiglia dei Cleonimidi.
str. 2, v. 20, r. 2 Κορίνθου cfr. ant. 2, v. 26, r. 2 Σικυῶνος	epitr ^{tr} hem ^m ia	In responsione, nomi di città (Corinto, Sicione) in cui Melisso ha ottenuto una vittoria.
str. 4, v. 55, r. 1 Ἀλκμήνας cfr. ant. 4, v. 61, r. 1 Ἀλεκτράων	4tr	Nome proprio di tipologia differente (antroponimo, toponimo) in ugual sede metrica. Contribuisce a

		rimarcare la centralità di Eracle nel passaggio.
--	--	--------------------------------------------------

Isthm. 5

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, v. 6, r. 6 τιμάν ~ ant. 3, v. 54, r. 6 τιμαί	3tr	Stesso sostantivo in diversi casi flessionali in ugual sede metrica. Il concetto dell'onore incornicia l'ode, rilevando la centralità del dedicatario e della sua celebrazione.
ep. 1, v. 16, r. 4 θνατά θνατοίσι πρέπει	cr cho	Poliptoto.
ep. 1, v. 18, r. 6 Φυλακίδ' ~ ep. 3, v. 60, r. 6 Φυλακίδαί	tr hem ^f	Il nome del dedicatario appare prima in vocativo, poi in dativo, a creare una cornice che conferisce coesione strutturale all'ode, rileva la centralità del vincitore e potenzia l'ottica generazionale in cui l'epinicio inserisce il trionfo celebrato.
ep. 2, v. 39, r. 6 τίνες ... τίνες	tr hem ^f	Anafora del pronome interrogativo.
ant. 3, v. 51, r. 3 καύχاما κατάβρεχε	tr hem ^f	Allitterazione enfatica delle occlusive velari sorda e sorda aspirata.
ant. 3, vv. 52-53, rr. 4-5 Ζεὺς ... Ζεὺς	v. 52 hem ^m v. 53 tr hem ^f	Anafora enfatica del nome della divinità in incipit di due versi consequenziali.

Isthm. 6

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1 ἀνδρῶν ~ ant. 1, r. 1, v. 10 ἀνθρώπων	reiz ^{ia} hem ^m	Sinonimi in ugual genere, caso e numero in identica posizione metrica. La specifica indicazione dell'uomo virile che ha parte ai simposi è ripresa dalla generica menzione dell'essere umano, da precisare meglio come colui che trionfa nelle spese e nelle fatiche per

		benevolenza divina, divenendo degno oggetto di lode negli epinici.
str. 2, r. 6, v. 31 Μερόπων cfr. ant. 2, r. 6, v. 40 Τελαμών	hem ^m reiz ^{ia} cho	Nome proprio in ugual sede metrica.
ant. 2, r. 9, v. 43 θυμῶι θέλων	reiz ^{ia} tr	Allitterazione enfatica dell'occlusiva dentale sorda aspirata.
ep. 2, v. 44, r. 1 νῦν σε, νῦν	tr hem ^m	Epanalessi enfatica dell'avverbio di tempo.
ep. 3, v. 71, r. 3 μέτρα μὲν γινώμαι διώκων, μέτρα δὲ καὶ κατέχων	2tr hem ^m	Costruzione per paralleli (μέτρα + participio presente) in <i>variatio</i> (dapprima trimembre con dativo, poi bimembre).

Isthm. 7

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 1, rr. 3-4, vv. 8-9 ἢ ἀμφί ... ἢ ἀμφ'	8 dodecas alc (ia enh cho A) 9 praxill I	Costruzione per paralleli, in cui la medesima disgiuntiva è seguita dalla medesima preposizione bisillabica in incipit di due versi consequenziali.
str. 2, r. 1, v. 18 ὄ τι cfr. ant. 3, r. 1, v. 40 ὄ τι	phalaec	Somiglianza fonetica in sede incipitaria di versi in responsione tra loro.
ep. 2, r. 5, v. 32 αἰνέων ... αἰνέων	glyc teles	Epanalessi del participio.
ep. 2, r. 7, v. 34 εὐανθέ? ~ ep. 3, r. 7, v. 51 εὐανθέα	reiz ^{cho} reiz ^{cho} ^	Ugual attributo in ugual sede metrica. La fiorente giovinezza sacrificata dallo zio caduto di Strepsiade è recuperata e rinvigorita nell'augurio di una futura vittoria pitica da parte del poeta al dedicatario.
str. 3, r. 5, v. 39 ὄ δ' cfr. ant. 3, r. 5, v. 44 ὄ τοι	2pros	Identico articolo in identica posizione metrica, a introdurre due referenti differenti.

Isthm. 8

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1 εὐδοξον ~ str. 4, r. 1, v. 31 εὐβουλος	reiz ^{ia} cho	Due composti aggettivali trisillabici condividono il medesimo prefisso εὐ- e

		sono collocati in ugual posizione incipitaria. Diversi referenti.
str. 1, r. 2, v. 2 πατρός cfr. str. 3, r. 2, v. 22 πατρί cfr. str. 4, r. 2, v. 32 πατέρος	dim cho hemiasclep I	Differenti casi del medesimo sostantivo in posizioni metriche differenti all'interno dei versi in responsione tra loro. Rimarca il motivo parentale attraverso l'insistenza su tre referenti differenti: Telesiarco, padre di Nicocle; Zeus; il padre di Achille, non ancora precisato.
str. 1, r. 4, v. 4 Ἴσθμιάδος cfr. str. 7, r. 3, v. 63 Ἴσθμιον	4 glyc 63 teles	In contesti metrici non responsivi, ma ravvicinati, la menzione dell'Istmo racchiude l'occasione festiva del carne in un'ampia <i>Ring-Komposition</i> fra inizio e conclusione della composizione.
str. 1, rr. 8-9, vv. 6a-7 μήτ' ... μήτ'	6a glyc cho 7 hemiasclep I	Anafora della congiunzione negativa.
str. 1, r. 12, v. 10 θεός cfr. str. 3, r. 12, v. 30 θεῶν ~ str. 6, r. 12, v. 60 θεῶν	pros	Differenti casi del medesimo sostantivo dapprima in posizioni metriche distinte all'interno di versi in responsione (10, 30), quindi in ometria (30~60). I referenti sono differenti: a) intercessione divina che libera la Grecia dai pericoli; b) decisione divina di dare Teti in sposa a un mortale; c) Muse che celebrano le gesta di Achille nei loro canti. Si rimarca l'elemento divino che attraversa tutta l'ode.
str. 2, rr. 6-7, vv. 15a-16	15a 2hemiasclep I 16 pher reiz ^{ia}	Ripetizione quasi anaforica del verbo.
str. 2, r. 11, v. 19 ὃ ~ str. 5, r. 11, v. 49 ὃ	dim cho	Identico articolo con funzione pronominale in uguale posizione metrica incipitaria a introdurre referenti differenti.
str. 3, r. 9, v. 27 Θέτιος cfr. str. 5, r. 9, v. 49 Θέτιος	hemiasclep I	Uguale nome proprio in identico verso, ma in sede metrica differente. Ribadisce la centralità di Teti

		quale oggetto di contesa amorosa nella sezione mitica del carne.
str. 4, r. 12, v. 40 πεδίων ~ str. 5, r. 12, v. 50 πεδίων cfr. str. 6, r. 4, v. 54 πεδίωι	40~50 pros 54 glyc	La piana di Iolco è messa in connessione con la piana di Misia: essi sono i terreni in cui Peleo e Achille hanno dato prova del loro valore; l'omometria traduce così sul piano metrico-verbale la relazione parentale fra i due, che si estende a ricomprendere anche gli exploits di Achille a Troia con la menzione della relativa piana al v. 54 (non in omometria).

7 Bacchilide: gli epinici, i ditirambi e i frammenti meglio conservati

Epinici

Epin. 1 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 2 παρθένοι cfr. str. 3 (?), r. 2, v. 48 κόρ[αι cfr. str. 6, r. 2, v. 117 κόραν	pros	Lessemi relativi a verginità e fanciullezza femminile in sede metrica quasi identica. Pur nella diversità dei referenti (Muse; forse Dessitea e le sorelle; Dessitea), si evidenzia il rilievo delle figure femminili nella narrazione mitica dell'epinicio.
str. 1, r. 1, v. 1 Δ[ιός cfr. str. 6, r. 1, v. 116 Διός	pros	Uguale forma flessa del medesimo sostantivo in sedi metriche differenti dello stesso verso in responsione. È evidenziato il ruolo di Zeus nella vicenda di Minosse e Dessitea e nell'affermazione degli Eussantidi a Ceo.
str. 3, r. 2, v. 48 κόρ[αι ~ str. 6, r. 2, v. 117 κόραν	pros	Forme flesse dello stesso sostantivo in ugual sede metrica. Pur nella diversità dei referenti (forse Dessitea e le sorelle;

		Dessitea), conferisce coesione alla narrazione mitica nel passaggio dalla generica menzione delle figure femminili al ruolo protagonista di Dessitea.
str. 3, r. 3, v. 49]αγορᾶ ~ str. 4, r. 3, v. 72]σαγορᾶι	hem ^m	Possibile corrispondenza responsiva fra due forme del nome di Lisagora. Rivela la centralità delle tre sorelle nella narrazione mitica e conferisce coesione tematica e strutturale a questo passaggio del carme.
str. 4, r. 3, v. 72]σαγορᾶι cfr. ant. 4, r. 3, v. 80 π]ενίᾶι cfr. ant. 7, r. 3, v. 149 ἰατο[ρίᾶι cfr. str. 8, r. 3, v. 164 κυδροτέρᾶι	hem ^m	Dativi femminili singolari di sostantivi con tema in -ᾶ- nelle sedi conclusive di versi in responsione tra loro. Nessuna apprezzabile relazione tematica fra le occorrenze.
ep. 5, r. 7, v. 115 ὀμίλωι cfr. ep. 7, r. 7, v. 161 ὀμιλεῖ	3epitr ^{tr}	Forme flesse della medesima radice in ugual sede metrica. Referenti differenti (stuolo di Cretesi che accompagna Minosse; tensione degli uomini vili alle ricchezze).
ant. 7, r. 5, v. 151 λαχῶν cfr. str. 8, r. 5, v. 166 ἐλαχεῖν	hem ^m	Medesima radice in contesto metrico diverso, ma ravvicinato. Unisce i successi atletici di Pantide all'invito rivolto ad Argeo a godere di quanto gli è accessibile e conservare la salute che gli è data in dono.

Epin. 3 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 4 Ἰέρωνος ~ ant. 5, r. 4, v. 64 Ἰέρων	tr aristoph	Forme flesse del nome di Ierone in ugual sede metrica. La lode per la vittoria è unita alla ripresa del tema della liberalità del tiranno, garantendo coesione circolare fra l'inizio e la fine dell'ode.
ant. 1, r. 3, v. 7 Ἀλφείον ~ ant. 2, r. 3, v. 21 Δελφοί	pros ba	Elementi topografici della vittoria di Ierone in ugual sede metrica. Delimitano

		in modo circolare i versi iniziali dedicati all'occasione del canto.
str. 2, rr. 1-2, vv. 15-16 βρύει ... βρύουσι	15 3ia _λ 16 pros ba	Poliptoto in anafora.
str. 2, r. 3, v. 17 ὁ χρυσός ~ str. 7, r. 3, v. 87 ὁ χρυσός	pros ba	L'oro dei tripodi dedicati da Ierone ad Apollo è ripreso nella <i>Priamel</i> come elemento di εὐφροσύνα. Il tema della vittoria, recuperato in modo circolare a fine carme, si evolve nella finitezza umana trasfigurata nell'immortalità poetica.
ant. 2, r. 3, v. 21 θεόν θ[εό]ν	pros ba	Geminazione.
ant. 2, r. 4, v. 22 ὄλβων ~ ant. 7, r. 4, v. 92 ὄλβον	tr aristoph	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. Rilevano l'importanza del tema del corretto uso dell'ὄλβος, che attraversa tutto il carme e ne unisce circolarmente inizio e fine.
ep. 2, r. 4, v. 26 Ζηνός cfr. ep. 4, r. 5, v. 55 Ζεύς	26 2epitr ^{ia} 55 3tr _λ	Forme flesse del nome di Zeus in sede incipitaria di due versi consecutivi nello schema dell'epodo. Creano una <i>Ring-Komposition</i> che evidenzia il ruolo di Zeus nella narrazione mitica.
ant. 3, r. 3, v. 35 χείρας cfr. ant. 4, r. 4, v. 50 χείρας	35 pros ba 50 tr aristoph	Uguale sostantivo in ugual caso (vocalismo differente) in explicit di versi consecutivi nello schema strofico. Il gesto di protesta di Creso è unito in modo circolare all'analogo gesto di disperazione compiuto dalle figlie.
ant. 3, r. 4, v. 36 αείρας ~ ant. 4, r. 4, v. 50 χείρας	tr aristoph	Somiglianza fonica. Il participio che segnala il sollevamento delle mani di Creso in un gesto di protesta è unito alle mani delle figlie del sovrano, raffigurate mentre compiono lo stesso gesto di disperazione. Coesione e circolarità della narrazione mitica.
ep. 3, rr. 2-3, vv. 38-39 πο]ῦ ... πο]ῦ δέ	38 2tr _λ 39 2tr _λ	Anafora.

ep. 4, rr. 1-2, vv. 51-52 θνα τοῖσιν cfr. ep. 7, r. 1, v. 93 θνατοῖς	51 enh 52 2tr _λ 93 enh	Forme equipollenti di dativo in posizione quasi responsiva. Rovescio tematico dall'imminenza della morte di Creso alla prosperità di Ierone, effettiva grazie all'effetto eternizzante della poesia di Bacchilide.
str. 5, r. 2, v. 58 Ἄπόλλων ~ ant. 6, r. 2, v. 76 Ἄπόλλων	pros ba	In ugual sede metrica, il nome di Apollo, preceduto dall'epiteto Δαλογενῆς (v. 58) e dal sintagma ὁ δ' ἄναξ (v. 76), unisce la felice conclusione della vicenda di Creso al modello di Admeto per Ierone, avviando a conclusione la sezione mitica del carme.
str. 6, r. 3, v. 73 ἐφάμερον cfr. ant. 6, r. 2, v. 76 ἐφάμ]ερίων	73 pros ba 76 pros ba	Identica radice in forme flesse differenti in posizioni metriche ravvicinate. Indirizza la riflessione ai consigli di Apollo ad Admeto e al tema della limitatezza della vita umana.

Epin. 4 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1 ἔτι ~ str. 2, r. 1, v. 11 ἔτι	glyc	Uguale avverbio in ugual sede metrica incipitaria di strofe e di carme. Unisce la vittoria presente di Ierone a un mancato successo del passato, aumentando il rilievo dell'occasione celebrata.

Epin. 5 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1 εὔμοιρε cfr. str. 4, r. 1, v. 121 μοῖρ'	pros	Identica radice nominale in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Il successo di Ierone è opposto al destino funesto di Meleagro, nel solco della riflessione sulla limitatezza della vita umana.
str. 1, r. 8, v. 8 νόωι cfr. ant. 1, r. 8, v. 23 φόβωι	2tr _λ	Dativi bisillabici in ugual sede metrica. Nessuna

cfr. ant. 5, r. 8, v. 183 δρόμωι		apprezzabile relazione tematica fra le occorrenze.
str. 1, rr. 9-10, vv. 9-10 ὑφάντας ὕμνον	9 enh epitr ^{tr} 10 hem ^m	Poliptoto radicale in anadiplosi.
ant. 1, r. 3, v. 18 ὑψοῦ ~ ant. 5, r. 3, v. 178 αὐτοῦ	pros	Avverbi di luogo in ugual sede metrica. Oppongono l'alto volo dell'aquila di Zeus (vittoria di Ierone, poesia celebrativa) alla richiesta a Calliope di partecipare all'<i>hic et nunc</i> dell'occasione festiva (poesia celebrativa), cingendo circolarmente inizio e fine dell'ode.
ant. 3, r. 3, v. 55 παῦσεν ~ str. 4, r. 3, v. 71 παῦσεν]	pros	Uguale verbo in ugual sede metrica. Unisce il vano tentativo di Oineo di placare l'ira di Artemide all'analoga constatazione di Meleagro in relazione all'uccisione del cinghiale calidonio.
ant. 2, r. 2, v. 57 ἄνδρ' ~ ant. 3, r. 1, v. 96 ἄνδρεσσιν	57 2epitr ^{tr} 96 pros	Forme flesse del medesimo sostantivo in posizioni metricamente ravvicinate. Opposizione fra l'invincibilità di Eracle e i limiti mortali rappresentati da Meleagro.
ep. 2, r. 8, v. 78 καί νιν cfr. ep. 4, r. 9, v. 159 καί νιν	57 2epitr ^{tr} 159 hem ^m	Uguale nesso in posizioni metriche ravvicinate. Collega in modo formulare la replica di Meleagro a quella di Eracle.
str. 4, r. 2, v. 122 δαίφρων ~ ant. 4, r. 2, v. 137 δαίφρων	2epitr^{tr}	Uguale epiteto in ugual sede metrica. Unisce a distanza l'azione di Artemide ed Altea a danno di Meleagro, confermando il valore negativo delle figure femminili nella sezione mitica del carme.
ep. 4, r. 1, v. 151 γλυκεῖα ~ ep. 5, r. 1, v. 191 γλυκειᾶν	an cr reiz^{ia}	Forme flesse dello stesso genere del medesimo aggettivo in ugual sede metrica. Nessuna apprezzabile relazione tematica. Coesione fra le parti dell'ode?

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1-2, vv. 1-2 Λάχων ... λάχε	1 2ia _λ 2 dim anacl	Anafora giocata sul nome del vincitore per accrescerne l'importanza.
str. 1, r. 3, v. 3 [νικῶν ~ str. 2, r. 3, v. 11 Νίκ[ας	3cho_λ	Lessemi della vittoria in ugual sede metrica. Inseriscono la vittoria presente di Lacone alla tradizione di successi degli atleti di Ceo.
str. 1, r. 7, v. 7 στάδιον ~ str. 2, r. 7, v. 15 στάδιον	hipp	Nome della disciplina vinta da Lacone in ugual sede metrica. Inserisce la vittoria del giovane atleta nel lungo solco di quelle dei suoi predecessori nella stessa specialità e, in modo circolare, riporta il carne al motivo eulogico attuale.

Epin. 9 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ep. 1, r. 4, v. 22 κλεινο[ι β]ροτῶν cfr. ep. 3, r. 4, v. 74 κλειμῖαν βροτο[ις	2tr _λ	Forme flesse del medesimo costruito in ugual sede metrica, ma con referenti differenti. Nessuna apprezzabile relazione tematica.
str. 2, r. 3, v. 29 νυκτός cfr. ant. 4, r. 3, v. 90 νυκτός	pros reiz ^{ia}	Uguale forma flessa del medesimo sostantivo in sedi metriche differenti dello stesso verso in responsione. Unisce la similitudine notturna con cui sono presentati i successi atletici di Automedea alla γνώμη lacunosa che li iscrive nell'alternante favore divino, accrescendo l'importanza dell'evento celebrato.
ant. 3, r. 2, v. 63 θεῶν ~ ant. 4, r. 2, v. 89 θεῶν	2epitr^{ia}	Stesso sostantivo in identica posizione metrica. L'elemento divino presiede alla discendenza filiasia dell'Asopo e al destino di ogni uomo, accrescendo il rilievo della vittoria di Automedea nella cornice politica della propria città.

ep. 3, r. 6, v. 76 προξεν[cfr. ep. 4, r. 6, v. 102 Τιμοξ[ένου	2epitr ^{ia}	Identica radice in ugual sede metrica. Nessuna apprezzabile relazione tematica a causa della frammentarietà del passaggio.
----------------------------------------------------------------------	----------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Epin. 10 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 8, v. 36 ἄλλ[ος ἀλλοί]αν	2epitr ^{tr}	Poliptoto.
ant. 2, r. 8, v. 46 τίτκτει τελευτάς	2epitr ^{tr}	Allitterazione /t/.
str. 2, r. 10, v. 38 ἀνδρῶν cfr. ant. 2, r. 10, v. 48 ἄνδρα	2cr epitr ^{ia} reiz ^{ia}	Forme flesse del medesimo sostantivo in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Incorniciano le considerazioni gnomiche sul valore dell'individuo.

Epin. 11 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 1, r. 12, v. 26 Ἄλφεον παρὰ καλλιρόαν ~ str. 3, r. 12, v. 96 Λούσον ποτὶ καλλιρόαν	enh epitr ^{tr}	Identico costruito locativo (fiume + preposizione + aggettivo, con <i>variatio</i> della preposizione e identità dell'aggettivo) in identica collocazione metrica. Unisce la mancata vittoria olimpica di Alessidamo all'esaudimento della richiesta di Preto da parte di Artemide, in una consolazione che porta risarcimento nella vittoria pitica del giovane atleta per merito della medesima dea.
ep. 1, r. 2, v. 30 πορτιτρόφον cfr. ep. 3, r. 2, v. 114 ἱπποτρόφον	enh epitr ^{tr}	Composto con -τροφ- in posizione metrica ravvicinata. Identico referente (Metaponto). Collegamento circolare fra l'inizio e la fine dell'epinicio.
ep. 1, r. 14, v. 42 κοῦραι cfr. ep. 2, r. 14, v. 84 θύγατρεις	2epitr ^{tr}	Sostantivi di ugual sfera semantica in posizioni metriche quasi coincidenti. Uniscono le due menzioni delle Pretidi all'inizio e all'interno

		della sezione mitica del carne, conferendogli coesione.
--	--	---------------------------------------------------------

Epin. 13 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ep. 2, r. 5, v. 62 βροτῶν ~ ep. 4, r. 5, v. 128 φαεσιμ[βρότωι	2epitr ^{ia}	Forme flesse dello stesso elemento nominale in uguali posizioni metriche. La fama della vittoria è imperitura per Pitea ed Egina, diversamente da quella dei Troiani, presto rovesciati dal ritorno di Achille in battaglia.
str. 3, r. 6, v. 72 Αἰακοῦ ~ ant. 6, r. 6, v. 183 Αἰακοῦ	2epitr ^{tr}	Identico nome proprio in identica sede metrica. Coesione fra la parte iniziale del carne e la conclusione della sezione mitica.
ant. 3, r. 1, v. 79 [Κρονίδας ~ ant. 4, r. 1, v. 112 [Δαρδανίδας	pros	Suffisso di patronimico in ugual sede metrica. Il favore di Zeus per Egina, espresso nella vittoria di Pitea, è iscritto in un disegno divino che rovescia il temporaneo successo dei Troiani durante l'assenza di Achille col rientro in battaglia di quest'ultimo.
str. 4, r. 2, v. 101 Ἄχιλλέα ~ str. 5, r. 2, v. 134 Ἄχιλλέα	reiz ^{ia}	Identico nome proprio in identica sede metrica. Riferimento ad Achille secondo uno schema circolare (enunciazione del tema, sviluppo del tema).
str. 4, r. 10, v. 109 Ἑκτορα ~ ant. 5, r. 154, v. 154 Ἑκτορ]έας	hem ^f	Forme flesse del medesimo nome proprio in ugual sede metrica. Coesione alla narrazione mitica attorno alle azioni compiute da Ettore in assenza di Achille.
ant. 4, r. 1, v. 112 Δαρδανίδας cfr. ant. 5, r. 1, v. 145 Δαναοῖς	pros	Etnonimi in posizioni metriche ravvicinate. Sfruttando l'assenza di Achille, i Troiani mettono in crisi il fronte acheo. Coesione della narrazione mitica.

Epin. 14 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 7, v. 7 ἄλλ]λος ἀλλοίαν	2epitr ^{tr} _λ	Poliptoto.

Ditirambi

Dithyr. 15 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 6, v. 6 Μενελ]άωι ~ str. 3, r. 6, v. 48 Μενέλαος	hem ^f hem ^m	Forme flesse del medesimo nome proprio in ugual sede metrica. Conferisce coesione circolare alla narrazione, unendo la prima menzione del personaggio a quella che ne introduce il discorso conclusivo.
str. 3, r. 3, v. 45 ἀθανάτο]ις cfr. ant. 3, r. 3, v. 52 θιατοῖς	ia pros	Antonimi in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Contrapposizione coesiva fra la preghiera agli dèi per la salvezza dei Troiani e l'errata convinzione che proprio gli dèi siano causa del male per gli uomini.

Dithyr. 17 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 Ἰαόνω]ν ~ ant. 2, r. 3, v. 92 ἸΑθαναίων	sp ia	Genitivi di etnonimi usati in modo sinonimico per indicare le giovani vittime destinate al Minotauro che assistono sulla nave allo svolgimento degli eventi. Accrescono la <i>suspense</i> unendo in modo circolare la parte iniziale e quella conclusiva dell'ode.
str. 1, r. 7, v. 7 κλυτᾶς ~ str. 2, r. 7, v. 73 κλυτάν	3ia _λ /ia 2 peoni IV –	Epiteto esornativo in ugual sede metrica, ma con referenti differenti (Atena, cielo).
str. 1, r. 10, v. 10 δῶρα cfr. str. 2, r. 10, v. 76 δῶρα	<i>metrum ex iambis ortum</i>	Uguale sostantivo in differenti sedi metriche (explicit, incipit) dello stesso verso, a opporre l'influsso di Afrodite su

		Minosse ai segni che egli ottiene da Zeus in risposta alla propria preghiera, come a sancirne l'innocenza.
str. 1, r. 18, v. 18 δίνασεν ~ ant. 2, r. 18, v. 107 δίνητο	3ia _μ	Forme coniugate del medesimo verbo in ugual sede metrica. Uniscono la parte iniziale a quella conclusiva dell'ode, rovesciando il clima dall'iniziale tensione allo scioglimento positivo della vicenda.
str. 1, r. 20, v. 20 Διὸς υἱέ ~ str. 2, r. 20, v. 86 Διὸς υἱέ	<i>metrum ex iambis ortum</i>	Forme flesse del sintagma indicante Minosse in ugual sede metrica. Rovesciano la tensione del discorso di Teseo a Minosse nello stupore del secondo che dà avvio allo scioglimento della vicenda mitica.
str. 1, r. 20, v. 20 εἶπέν (τε) ~ ant. 1 r. 20 v. 43 ἰδεῖν ~ str. 2, r. 20, v. 86 τάφειν ~ ant. 2, r. 20, v. 109 εἶδέν (τε)	<i>metrum ex iambis ortum</i>	Quattro aoristi in ugual sede metrica, con somiglianza fonica e identità di costruzione tra εἶπέν (τε) ~ εἶδέν (τε) e anticipazione radicale fra ἰδεῖν ed εἶπέν (τε). Scandiscono lo svolgimento degli eventi, partecipando alla struttura narrativa del diti-rambo.
ant. 1, r. 13, v. 36 Ποσειδάν ~ str. 2, r. 13, v. 79 Ποσειδάν	ba ia	Forme flesse dello stesso nome divino nella stessa posizione responsiva. Il riferimento all'origine divina di Teseo è unito all'aperta sfida lanciata da Minosse, con maggior rilievo della contrapposizione fra i due personaggi e maggior coesione dell'impianto logico-narrativo.

Dithyr. 18 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 12, v. 27 ἔσχευ cfr. str. 3, r. 13, v. 41 ἔσχευ	27 glyc ia 41 hipp	Identico verbo in posizione incipitaria di due versi consecutivi fra loro nell'architettura metrica della strofe. Accomunano i ritratti di Teseo abbozzati da Egeo e dal

		coro nelle strofi centrali del ditirambo.
str. 2, r. 15, v. 30 τελείται ~ str. 3, r. 15, v. 45 τελείται	glyc ba	Identica forma verbale in identica posizione metrica. Il coro riprende la <i>sententia</i> impaurita di Egeo suscitata dalle imprese di Teseo e la capovolge in senso ottimistico, offrendo inoltre coesione alla dimensione strutturale e narrativa del ditirambo.
str. 3, r. 2, v. 32 λέγει ~ str. 4, r. 2, v. 47 λέγει	teles ba	Identico <i>verbum dicendi</i> in identica posizione metrica, a introdurre la seconda interrogazione del coro e la seconda risposta di Egeo. Conferisce parallelismo e coesione alla composizione e al suo impianto narrativo.

Dithyr. 19 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 8, v. 8 ὑμνοισιν ὑφαινε	2an _Λ ?	Figura paretimologica che sottolinea le dichiarazioni di poetica nel proemio del ditirambo.
str., r. 15, v. 15 Ἄργος cfr. ant., r. 15, v. 33 Ἄργον	?	In posizioni differenti del medesimo verso in risposta, la città di Argo, da cui si allontana Io, è contrapposto al nome del mostro, dando avvio alla narrazione mitica del carne.

Frammenti

*Fr. **25 Sn.-M.*

Lo stato lacunoso del frammento e l'assenza di suddivisioni strofiche condivise rendono complicata l'interpretazione della possibile occorrenza omometrica fra]ἀπὸ λευκῶν del v. 9 e ἀπὸ τειχέων del v. 27, in cui non è nemmeno chiara la relazione tra i due costrutti di identica formazione (ἀπό + genitivo).

Fr. *19 Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str.?, rr. 6-7, vv. 1-2 σὺ δὲ ₁ σ]ῦν χιτῶνι μούνωι παρὰ τ ₁ ῆν φίλην γυναικα φεύγεις ~ str.?, rr. 6-7, vv. 8-9 σὺ δὲ ₁ σ]ῦν χιτῶνι μού- νωι παρὰ τ ₁ ῆν φίλην γυ- ναικα φεύγεις	1~8 anacl 2~9 anacl _λ ba	Ritornello in ugual sede metrica. Lo stato frammentario del testo impedisce di appurarne la funzione nel carne.

Fr. *20A Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1?, r. 6, v. 6 πατρί cfr. str. 3?, r. 6 v. 18 πατέρ'	gl ia	Forme flesse del medesimo sostantivo in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Uniscono il padre storico dei versi iniziali a Eveno, suo contraltare mitico.

Fr. *20B Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1 $\hat{\omega}$ ~ str. 5, r. 1, v. 17 $\hat{\omega}$	enh epitr ^{tr}	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Unisce l'apostrofe al <i>barbiton</i> a quella al dedicatario dell'encomio, conferendo coesione strutturale e tematica al carne.

Fr. *20C Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 3 Ἰέρων[ι ~ str. 2, r. 3, v. 9 Φερ[ένικον	epitr ^{tr} hem ^m	In ugual sede metrica, nomi propri differenti, collegati da una relazione di proprietà. La corrispondenza fra Ierone e il destriero rimarca il motivo della vittoria e risalta il riferimento ai precedenti trionfi del siracusano.

Fr. *20D Sn.-M.

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. ?, r. 1, v. 4 οὐδέ ~ str. ?/ant. ?, r. 1, v. 12 οὐδ[epitr ^{tr} hem ^{m/f}	Apparentemente, ugual materiale in ugual sede metrica. La lacuna potrebbe nascondere una congiunzione negativa analoga alla precedente o un pronome negativo simile e proseguire la serie di <i>exempla</i> negativi forse elencati dal frammento (v. 3, Οἶν[; v. 4, Νιόβα).
-----------------------------------------------------------------	----------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

8 Le sette tragedie conservate di Eschilo

Le Supplici

Parodo. Sezione lirica (vv. 40-175f)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 40 ἐπικεκλομένα ~ ant. 1, r. 1, v. 49 ἐπιλεξαμένα	hem ^m	Participi con uguale prefisso (ἐπι-) e uguale suffisso (-μένα) in identica sede metrica. Stringe l'invocazione alle divinità contenuta nella prima coppia strofica, introducendo un elemento di <i>variatio</i> lessicale.
str. 1, r. 1, v. 40 νῦν cfr. ant. 1, r. 2, v. 50 νῦν	40 hem ^m 50 hem ^m	Uguale avverbio in collocazioni metriche ravvicinate.
str. 1, r. 5, v. 44 ἐπιπνοίας ~ ant. 1, r. 5, v. 53 ἐπιδείξω	2an _Λ	Composti con testa differente, ma uguale prefisso in ugual sede metrica. Conferiscono coesione alla composizione.
str. 1, r. 8, v. 47 ἐυλόγως cfr. ant. 1, r. 8, v. 56 λόγους	cr pros / hipp hypercat	Corradicali in posizioni metriche ravvicinate.
str. 4, r. 2, v. 87 Διός cfr. ant. 4, r. 2, v. 92 Διός	an hem ^f	Uguali genitivi in posizioni metriche ravvicinate. Ribadiscono la centralità di Zeus nella riflessione della quarta coppia strofica.
str. 5, r. 3, v. 99 βροτούς cfr. ant. 5, r. 2, v. 105 βρότειον	99 ia cho ia 105 ia tr	Forme corradicali in collocazioni metriche ravvicinate. Spostano la riflessione sulla condizione dei mortali.
str. 6, r. 1, v. 112 μέλεα ~ ant. 6, r. 1, v. 122 τέλεα	3ia	Eco fonica in ugual sede metrica, che oppone l'amarrezza del presente alla

		spesanza di un futuro miglioramento della situazione.
str. 6, rr. 3-4, vv. 114 s. ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ~ ant. 6, rr. 3-4, vv. 125 s. ἰὼ ἰώ, ἰὼ ...	114~125 ia 115~126 2ia	Interiezioni di dolore in ugual sede metrica. Conferiscono maggior coesione alle strofi della lamentazione.
ant. 7, rr. 1-2, vv. 144-145 θέλουσα ... θέλουσαν	144 ia 145 ia tr ia	Anafora poliptotica.
ant. 7, r. 6, v. 149 ἀδμήτος ἀδμήτα	δ ^{kaibel}	Poliptoto.
str. 8, r. 3, v. 156 τόν ~ ant. 8, r. 3, v. 170 τόν	ia	Uguale articolo in uguale posizione metrica. Nessuna relazione tematica (Zeus; Epafo). Crea parallelismo nella strutturazione della strofe, con un complemento oggetto posto al centro e il verbo collocato subito dopo.

Canto inframmezzato dalle repliche di Pelasgo (vv. 348-437)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 1, v. 370 σύ τοι πόλις, σύ δὲ τὸ δήμιον	ia 2tr _Λ	Epanalessi.
str. 2, rr. 4-5, v. 373-374 μονοψήφοισι ... μονοσ- κήπτροισι	373 ba cr ia 374 ba cr ia	Anafora del prefisso μονο-.
str. 3, r. 4, v. 395 Δίκαν cfr. ant. 3, r. 5, v. 406 τὸ δίκαιον	395 2δ 406 2δ	Corradicali in posizioni metriche ravvicinate.
str. 5, r. 5, v. 432 πολυμίτων πέπλων	2δ	Allitterazione /p/.
ant. 5, r. 5, v. 437 δίκαια Δίοθεν	2δ	Allitterazione /d/.

Primo stasimo (vv. 524-599)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 1-2, vv. 524-525 ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων μα- κάρτατε	524 ia cho 525 pros	Poliptoti in apertura di strofe e di cola. Superlativi all'ebraica? Caratterizzazione orientalizzante delle Danaidi.
str. 3, r. 9, v. 564 Ἥρας cfr. ant. 3, r. 9, v. 573 Ἰώ	2cho	I nomi delle due antagoniste mitiche condividono il medesimo contesto responsivo.

str. 4, r. 7, v. 580 Δῖον cfr. ant. 4, r. 7, v. 588 Διός	3ia	Forme flesse del nome di Zeus in posizioni metriche ravvicinate.
-------------------------------------------------------------	-----	------------------------------------------------------------------

Secondo stasimo (vv. 630-709)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 5, v. 660 πόλιιν cfr. ant. 2, r. 6, v. 709 πόλις	cho ba?	Forme flesse del medesimo sostantivo in collocazione metrica ravvicinata.
str. 4, r. 6, v. 703 δίκας ~ ant. 4, r. 6, v. 709 Δίκας	ia ithyph?	Uguale sostantivo (prima nome comune, poi nome proprio) in ugual sede metrica. Ribadisce il concetto di giustizia espresso nel corso dell'ode.

Canto amebeo fra il coro e Danao (vv. 734-763)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 736 ἔχει ~ ant. 1, r. 1, v. 743 ἔχοντες	2δ	Forme flesse differenti del medesimo verbo in ugual posizione metrica. Unisce la paura delle Danaidi di essere prese dai figli d'Egitto al disprezzo che esse nutrono per loro, descritti mentre solcano il mare per raggiungerle. L'occorrenza traduce e potenzia lo stato d'animo delle donne.
str. 2, r. 1, v. 750 οὐλόφρονες ~ ant. 2, r. 1, v. 757 περίφρονες	2δ	Composti con uguale testa e prefisso differente in ugual sede metrica. Contribuiscono alla caratterizzazione dei figli di Egitto da parte delle Danaidi impaurite.

Terzo stasimo (vv. 776-824)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 8, v. 799 γάμου ~ ant. 2, r. 2, v. 807 γάμου	2ia_λ	Uguale sostantivo in ugual sede metrica. Ribadisce l'avversione alle nozze coi figli di Egitto, tema al quale è dedicato lo stasimo.
str. 3, r. 3, v. 810 πως πελόμεινα	2ia	Allitterazione /p/.

ant. 3, r. 3, v. 818 δρόμοισι διόμενοι	2ia	Allitterazione /d/.
str. 3, r. 5, v. 812 βίαια ~ ant. 3, r. 5, v. 821 βίαια	2ia	Uguale sostantivo in uguale sede metrica. Ribadisce l'avversione alle nozze coi figli di Egitto, qualificandole come violenza.
str. 3, r. 7, v. 815 σέθεν ~ ant. 3, r. 7, v. 823 σέθεν	glyc	Uguale pronome in uguale sede metrica (explicit). Rimarca la necessità della protezione di Zeus perché le Danaidi possano salvarsi dalle nozze con gli Egitti.

Esodo (vv. 1018-1073)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 1020 χεῦμ' ~ ant. 1, r. 3, v. 1028 χεύμασι	3ion ^{mi}	Forme flesse del medesimo sostantivo in uguale sede metrica. Riferimento a corsi d'acqua argivi. Conferisce maggior coesione allo scongiuro delle Danaidi.
str. 3, r. 1, v. 1052 Ζεύς cfr. ant. 3, r. 1, v. 1057 Δίαν	2ion ^{mi}	Forme flesse del medesimo nome proprio in posizioni metriche ravvicinate.
str. 3, rr. 4-5, vv. 1055-1056 σὺ δέ ... σὺ δέ ...	1055 2ion ^{mi} 1056 2ion ^{mi}	Anafora.

I Persiani

Sezione lirica della parodo (vv. 65-139)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 5, r. 5, v. 130 τόν ~ ant. 5, r. 5, v. 137 τόν	ba ithyph	Uguale articolo in uguale sede metrica incipitaria. Oppone il movimento dell'esercito di Serse che attraversa il mare alla staticità delle spose dei guerrieri, costrette ad attendere il ritorno dall'altra parte del mare.

Amebeo lirico-epirrematico con l'araldo (vv. 256-289)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 259 τὸδ' ἄχος ~ ant. 1, r. 3, v. 265 τόδε πῆμ'	aristoph	Sintagma di costruzione perlopiù identica (τόδε + sinonimi) in identica posizione metrica. Esprime il dolore del coro che apprende dall'araldo la notizia della sconfitta.
str. 2, r. 1, v. 268 ὀτοτοτοῖ ~ ant. 2, r. 1, v. 274 ὀτοτοτοῖ	δ	Uguale interiezione in uguale sede metrica. Partecipa della costruzione metrica del canto e della sua finalità patetica.
str. 3, r. 1, v. 280 δαίους ~ ant. 3, r. 1, v. 286 δαίους	2ia	Uguale aggettivo in ugual caso e ugual sede metrica. Riferimento ai Persiani, dapprima come oggetto dei lamenti del coro, quindi come oggetto dell'odio ateniese che ne ha determinato la sconfitta.

Primo stasimo, sezione strofica (vv. 548-597)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 3-5, vv. 550-552 Ἡέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, Ἡέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Ἡέρξης ~ ant. 1, rr. 3-5, vv. 560-562 νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, νᾶες	550-560 glyc 551-561 2ia 552-562 sp	Costruzione perfettamente simmetrica (con <i>variatio</i> del soggetto e della concordanza dei verbi) fra i lamenti di strofe e antistrofe. Il destino di Serse è ineluttabilmente collegato a quello dell'intero esercito persiano.
str. 2, rr. 1-6, vv. 568-573 φεῦ ... ἦέ ... ὀᾶ ... ὀᾶ cfr. ant. 2, rr. 1-6, vv. 576-581 φεῦ ... ἦέ ... ὀᾶ ... ὀᾶ	568/576 hem ^f 569/577 pher 570/578 pher 571/579 glyc 572/580 aristoph 573/581 ia	Uguale interiezioni in posizione conclusiva di versi o <i>cola</i> in risposta, ma <i>extra metrum</i> . Conferiscono notevole simmetria alla strutturazione della coppia antistrofica.
str. 2, r. 2, v. 569 πρὸς ἀνάγκας ~ ant. 2, r. 2, v. 577 πρὸς ἀναύδων	pher	Parallelismo sintattico (πρὸς + genitivo) in uguale sede metrica. Fornisce informazioni sulla morte dei Persiani, partecipando della strutturazione simmetrica

		della coppia antistrofica.
--	--	----------------------------

Secondo stasimo: invocazione a Dario (sezione lirica: vv. 633-680)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 636 $\acute{\iota}\acute{\epsilon}\nu\tau\omicron\varsigma$ cfr. ant. 1, r. 4, v. 643 $\acute{\iota}\acute{\omicron}\nu\tau'$	2glyc	Eco fonica fra il coro che manda lamenti e la richiesta di intercessione a Dario.
str. 2, rr. 1-2, vv. 646 s. $\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma \dots \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma \dots \phi\acute{\iota}\lambda\alpha$	enneas ^{cho}	Anafora poliptotica.
str. 2, rr. 3-4, vv. 649 s. $\acute{\alpha}\iota\delta\omega\nu\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma \delta' \dots \acute{\alpha}\iota\delta\omega\nu\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ ~ ant. 2, rr. 3-4, vv. 654 s. $\theta\epsilon\omicron\mu\acute{\eta}\sigma\tau\omega\rho \delta' \dots \theta\epsilon\omicron\mu\acute{\eta}\sigma\tau\omega\rho$	649~654 3ion^{mi} 650~655 ion^{mi}	Parallelismo strutturale: la responsione protegge due anafore costruite in modo parallelo. Potenzia l'iterazione che caratterizza l'invocazione di Dario.
str. 3, rr. 1-2, vv. 657 s. $\beta\alpha\lambda\lambda\acute{\eta}\nu \dots \beta\alpha\lambda\lambda\acute{\eta}\nu$	657 δ 658 δ	Anafora di carattere cletico.
str. 3, r. 7, v. 663 ~ ant. 3, r. 7, v. 671 $\beta\acute{\alpha}\sigma\kappa\epsilon \pi\acute{\alpha}\tau\epsilon\rho \acute{\alpha}\kappa\alpha\kappa\epsilon \Delta\alpha\rho\acute{\iota}\alpha\nu,$ $[\omicron\acute{\iota}$	2ia	Uguale verso in uguale posizione metrica (chiusa di strofe). Conclude strofe e antistrofe della coppia propriamente cletica con l'iterazione dell'invocazione.
epod., r. 3, v. 675 $\delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha, \delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha$?	Epanalessi.
epod., r. 4, v. 676 $\delta\acute{\iota}\delta\upsilon\mu\alpha \delta\acute{\iota}\varsigma$?	Allitterazione /d/.
epod., r. 7, v. 680 $\nu\acute{\alpha}\epsilon\varsigma \acute{\alpha}\nu\alpha\epsilon\varsigma \acute{\alpha}\nu\alpha\epsilon\varsigma$	hem ^f	Combinazione di poliptoto ed epanalessi in ossimoro.

Epirrema del coro (vv. 694-696~700-702)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., rr. 1-2, v. 694-695 $\sigma\acute{\epsilon}\beta\omicron\mu\alpha\iota \mu\acute{\epsilon}\nu + \text{infinito}$ $\sigma\acute{\epsilon}\beta\omicron\mu\alpha\iota \delta' \acute{\alpha}\nu\tau\acute{\iota}\alpha + \text{infinito}$ ~ ant., rr. 1-2, v. 700-701 $\delta\acute{\iota}\omicron\mu\alpha\iota \mu\acute{\epsilon}\nu + \text{infinito}$ $\delta\acute{\iota}\omicron\mu\alpha\iota \delta' \acute{\alpha}\nu\tau\acute{\iota}\alpha + \text{infinito}$	694~700 2ion^{mi} 695~701 2ion^{mi}	Strutturazione della coppia strofica per paralleli. Accresce il <i>pathos</i> dell'espressione della venerazione che il coro nutre per il defunto Dario e della paura di comunicargli la notizia della sconfitta.

Terzo stasimo (vv. 852-906)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
<p>Str. 3, rr. 3-5, v. 882-885 οἶα Λέσβος ... τε Σάμος, Χίος, ἥδε Πάρος, Νάξος, ... ~ ant. 3, rr. 3-5, v. 891-893 καὶ Ῥόδον ἥδ' ἐ Κνίδον Κυπ- [ρίας τε πόλεις, Πάφον ἥδ' ἐ Σόλους, Σαλαμῖνά τε, ...</p>	882-885~891-893 11da	<p>Disposizione dei nomi delle isole per paralleli, con eventuale condivisione delle congiunzioni. Aumenta la carica patetica e trionfale del passo, in cui si descrivono i successi di Dario quando era in vita.</p>

Esodo. Sezione lirica (vv. 931-1077)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 932 γένναι γᾶι	2an _λ	Allitterazione /g/.
str. 1, r. 5, v. 936 κακοφάτιδα ... κακομέλετον	2δ	Omeoarco in passaggi consequenziali del medesimo verso.
<p>str. 1, r. 6, v. 939 θρηνητῆρος ~ ant. 1, r. 6, v. 946 πειθητῆρος</p>	2an	Composti con uguale suffisso e teste sinonimiche in ugual sede metrica. Rilevano il tema del lamento in bocca al coro.
<p>str. 1, r. 7, v. 940 πέμψω πέμψω ~ ant. 1, r. 7, v. 947-949 «κλάγξω» κλάγξω</p>	2an	Epanalessi in ugual sede metrica. Sottolinea l'elemento tematico del lamento al centro del canto e, in particolare, della prima coppia strofica.
str. 1, r. 7, v. 940 πολύδακρυν cfr. ant. 1, r. 7, vv. 947-949 ἀρίδακρυν	2δ	Composti con -δακρυν in sedi metriche ravvicinate.
ant. 1, r. 1, v. 941 πάνδυρτον cfr. ant. 1, r. 4, v. 944 πάνδυρτον	941 2an _λ 944 2an _λ	Uguale aggettivo in posizione sensibile (explicit) in punti ravvicinati dell'antistrofe
str. 2, rr. 1-2, vv. 950-951 Ἰάων ... Ἰάων	950 2ion ^{mi} 951 2ion ^{mi}	Anafora.
<p>str. 2, r. 5, v. 954 ἀκτάν ~ ant. 2, r. 5, v. 966 ἀκτᾶς</p>	2ion ^{mi}	Forme flesse differenti del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. L'insistenza sulle coste di Salamina accresce il pathos nelle parole di Serse e nella reazione del coro.

str. 2, r. 6, v. 955 οἰοιοῖ ~ ant. 2, r. 6, v. 967 οἰοιοῖ	2δ	Uguale interiezione in uguale sede metrica. Apre i due interventi del coro nella coppia strofica, conferendogli simmetria ed espressività.
str. 2, rr. 7-8, vv. 956-957 ποῦ δέ ... ποῦ δέ	956 2cho 957 lekyth	Anafora.
str. 2, r. 8, v. 957 ποῦ δέ ~ ant. 2, r. 8, v. 969 ποῦ δέ	lekyth	Uguale avverbio interrogativo di luogo in ugual sede metrica. Conferisce simmetria ed espressività al catalogo dei caduti.
str. 2, r. 11, v. 960 τ', ἦδ' ~ ant. 2, r. 11, v. 972 τ' ἦδ'	2an	Ugual congiunzione preceduta e seguita da nome proprio in ugual sede metrica. Conferisce simmetria ed espressività al catalogo dei caduti.
str. 3, r. 3, v. 976 στυγνάς cfr. ant. 3, r. 3, v. 990 στυγνά	reiz ^{ia} δ	Forme flesse del medesimo aggettivo in posizioni metriche ravvicinate.
str. 3, r. 8, v. 985 ἔλπες ἔλπες ~ ant. 3, r. 8, v. 1000 ἔταφον ἔταφον	2δ	Epanallesi protetta da responsione. Individua un parallelismo strutturale che conferisce simmetria ed espressività al catalogo dei caduti, in particolare alle reazioni del coro.
ant. 3, r. 3, v. 990 <ἄλαστ' > ἄλαστα	reiz ^{ia} δ	Epanallesi.
ant. 3, r. 4, v. 991 βοᾶι βοᾶι	ia cho reiz ^{ia}	Epanallesi.
str. 4, rr. 1-2, vv. 1002-1003 βεβάσι ... βεβάσιν ~ ant. 4, rr. 1-2, vv. 1008-1009 πεπλήγμεθ' ... πεπλήγμεθ'	1002~1008 ia lekyth 1003~1009 ia cr	Parallelismo strutturale: anafora in ugual sede metrica, a marcare gli interventi di Serse e del coro nella sticomitia lirica, insistendo sulla caduta dei soldati persiani.
str. 5, r. 5, v. 1019 ὄρω ὄρω ~ ant. 5, r. 5, v. 1031 παπαῖ παπαῖ	ia	Parallelismo strutturale: epanallesi in ugual sede metrica. Il coro risponde a Serse riprendendone

		enfaticamente le parole o con interiezioni.
str. 6, r. 1, v. 1038 δαίαινε δάαινε ~ ant. 6, r. 1, v. 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε	3ia	Parallelismo strutturale: epanalessi in ugual sede metrica. Serse riprende le proprie parole, invitando il coro a esprimere esteriormente il proprio dolore.
str. 6, r. 3, v. 1040 ~ ant. 6, r. 3, v. 1048 βόα νυν ἀντίδουπά μοι	2ia	Ripetizione antifonale dell'invito ai suoni e ai gesti di dolore. Finalità patetica.
str. 6, r. 4, v. 1041 κακὰν κακῶν κακοῖς	2ia	Poliptoto allitterante.
str. 6, r. 6, v. 1043 ὀτοτοτοτοῖ ~ ant. 6, r. 6, v. 1051 ὀτοτοτοτοῖ	ia	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Ripetizione patetica.
str. 6, r. 8, v. 1045 οἴ ~ ant. 6, r. 8, v. 1053 οἴ	aristoph	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Ripetizione enfatica.
str. 7, r. 2, v. 1055 ἀνία ἀνία ~ ant. 7, r. 2, v. 1061 ἀνία ἀνία	2ba	Uguale esclamazioni in ugual sede metrica. Finalità patetica.
str. 7, r. 4, v. 1056 ~ ant. 7, r. 4, v. 1062 ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδ-νά	ia reiz ^{ia}	Lo stesso verso viene ripetuto in strofe e antistrofe nella medesima posizione metrica. Finalità patetica.
ep., rr. 8-10, vv. 1074-1076 ἰὼ ἰὼ ... ἦἦ ἦἦ ... ἦἦ ἦἦ	1074 ia lekyth 1075 2an 1076 an δ	Ripetizione anaforica ed epanalettica delle interiezioni, a finalità espressiva.

II Prometeo incatenato

Sezione lirica della parodo (vv. 128-192)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 8, v. 132 γάρ ~ ant. 1, r. 8, v. 148 γάρ	reiz ^{ia}	Uguale particella in ugual sede metrica. Conferisce simmetria alla strutturazione delle informazioni.
str. 2, r. 2, v. 161 ἐπιχαρῆ ~ ant. 2, r. 2, v. 179 ἐπιχαλαῖς	2ia	Composti con ugual prefisso (ἐπι-), ma testa differente in ugual sede metrica. Opposizione semantica fra il compiacimento divino per la punizione di

		Prometeo e la sua strenua capacità di resistenza.
str. 2, r. 8, v. 166 κέαρ cfr. ant. 2, r. 8, v. 184 κέαρ	~4da	Sostantivo in collocazioni metriche ravvicinate. Rafforza il riferimento all'animo impietoso di Zeus.

Secondo stasimo (vv. 526-560)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 530 ποτινισσομένα ~ ant. 1, r. 4, v. 540 δερκομένα	pros	Omoteleuto in ugual sede metrica individuato da due participi. Possibile opposizione semantica fra l'εὐσέβεια del coro e la sfrontatezza di Prometeo.

Monodia di Io. Sezione strofica (vv. 574-588~593-608)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 3, v. 580 δείματι δειλαίαν	reiz ^{ia} hem ^f	Allitterazione /d/.
str., r. 16, v. 588 παρθένου ~ ant., r. 16, v. 608 παρθένωι	δ 2cr	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. Funzione fatica, utile a Io per instaurare una comunicazione diretta con Prometeo.
ant., r. 3, v. 595 τάλας, ταλαίπωρον	3δ	Allitterazione /t/.

Terzo stasimo (vv. 887-906)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 1, v. 887 ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ~ ant., r. 1, v. 894 μήποτε μήποτε μ', ὦ	hem ^m	Anadiplosi in ugual sede metrica. Traduce la paura delle Oceanine.
ep., r. 5, v. 904 ἀπόλεμος ὄδε γ' ὁ πόλεμος, [ἄπορα πόριμος	3ia	Ossimori.

I Sette a Tebe

Parodo, sezione lirica (vv. 109-180)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

ὄτοβον ὄτοβον		
str. 2, r. 4, v. 222 ἀπτόμενον cfr. ant. 2, r. 4, v. 229 κριμναμενῶν	ibyc	Participi isosillabici in identica collocazione metrica con eco fonica in omoteleuto.
str. 3, r. 1, v. 233 ἀδάματον cfr. ant. 3, r. 1, v. 239 πάταγον	2δ	Eco fonica (identità di vocali: α, α, ο).
str. 3, rr. 2-3, vv. 234-235 ἀποστέγει. ... στυγεῖ;	234 2δ 235 cr ia	Somiglianza fonica in epifora.

Primo stasimo (vv. 287-368)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 3, v. 323 ψαφαρᾶι σποδῶι cfr. ant. 2, r. 3, v. 335 στυγεράν ὀδόν	glyc	Echi fonici (α, ο, ο/ω) fra parole di estensione reciprocamente isosillabica (trisillabo + bisillabo) in identica collocazione metrica.
str. 2, r. 7, v. 327 ἔ ἔ ~ ant. 2, r. 7, v. 339 ἔ ἔ	anacr	Identica interiezione in identica sede metrica. Il coro lamenta la probabile sorte delle donne tebane, razziare e violate dal nemico, introducendo nuovamente l'elemento della paura, apparentemente sopito nella parte iniziale dello stasimo.

Canto corale (vv. 416-421~452-456; 481-485~521-525; 563-567~626-630)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 417 εὐτυχεῖν ~ ant. 1, r. 1, v. 452 ἐπέυχεται	2δ	Coincidenza metrica (explicit) e somiglianza fonica nel lessico della speranza nella buona sorte bellica e della preghiera-maledizione per garantire successo a Tebe e sconfitta ai nemici.
Str. 2, rr. 1-2, vv. 481 s. ἐπέυχομαι ... εὐ τυχεῖν ... δυστυχεῖν	481 ia cho ia 482 2δ	In versi consecutivi fra loro, prosegue la relazione fra il lessico della buona o cattiva sorte e quello della preghiera-maledizione già stretta nel corso della prima coppia strofica.

Secondo stasimo (vv. 720-791)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 4, r. 1, v. 766 γάρ ~ ant. 4, r. 1, v. 772 γάρ	ba cr ia	Identica particella in identica sede metrica. La relazione fra la considerazione del presente (lo scontro fraticida fra Eteocle e Polinice potrebbe costituire l'esito della maledizione edipica) e la rievocazione del passato (l'onore che gli dèi hanno riservato a Edipo, rendendo inaspettata la sua fine) è stretta attraverso la corrispondenza delle particelle e la continuazione della metafora della nave gravata di ricchezze, che lascia l'impressione che Laio fosse per Edipo un peso vorace da estirpare.
str. 4, r. 5, v. 770 ἀλφιστᾶν ~ ant. 4, r. 5, v. 776 ἀρπαξάνδραν	mol sp (= ?δ)	Sinonimia o continuazione di sfera semantica in identica collocazione metrica: dalla metafora (uomini <i>insaziabili</i>) si passa al caso specifico (sconfitta della <i>vorace Sfinge</i>).
str. 5, r. 2, v. 779 ἐγένετο cfr. ant. 5, r. 2, v. 786 ἐφῆκεν	2ia	Aoristi in posizione metrica identica. Scandiscono gli istanti in cui Edipo si rende conto di aver sposato la madre Giocasta e maledice la propria stirpe.

Terzo stasimo: coppia strofica di reazione del coro e introduzione del lamento (vv. 832-847)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 2, v. 833 Ἄρα ~ ant., r. 2, v. 841 φάτις	cr ia	I due sostantivi mantengono la sfera semantica della maledizione e della predizione negativa nel solco dell'ineluttabile compimento della maledizione edipica.

Lamento lirico (vv. 875-960)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 875 ἰὼ ἰώ ~ ant. 1, r. 1, v. 881 ἰὼ ἰώ	ia cr	Identiche interiezioni in identica sede metrica. In entrambi i casi, segue una parola iniziante per δ-. Conferiscono simmetria al canto e ne connotano subito il tenore.
str. 2, rr. 5-6, vv. 892-893 αἰαῖ ... αἰαῖ ~ ant. 2, rr. 5-6, vv. 904-905 δι' ὦν ... δι' ὦν	892~904 ba cr 893~905 ba cr	Parallelismo sintattico: anafora dell'interiezione; anafora del nesso δι' ὦν. Identica sede metrica. Nessuna connessione semantica.
str. 4, r. 2, v. 934 διατομαῖς ~ ant. 4, r. 2, v. 947 διοδότων	2cr	Due parole con preverbio δι(ά) in identica sede incipitaria di colon. Nessuna connessione semantica.

Coppia strofica di lamento (vv. 966-988)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 7, v. 972 διπλόα λέγειν διπλόα δ' ὄρᾱν ~ ant., r. 7, v. 993 ὀλοά λέγειν ὀλοά δ' ὄρᾱν	2ia	Identica costruzione con identica successione fonica e verbale (con <i>variatio</i>) in identica collocazione metrica.
Ripetizione efimnica ai vv. 975-977-986-988. Ripetizione identica dei vv. da parte del coro a chiudere strofe e antistrofe del lamento lirico di Antigone e Ismene. L'apparato critico reca: 975-7 ephymnium a coro dictum esse probat Σm.		

L'Agamennone

Parodo. Sezione lirica (vv. 104-257)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 8, v. 114 βασιλεὺς βασιλεῦσι	7da	Poliptoto.
str. 1, r. 14, v. 121 ~ ant. 1, r. 14, v. 139 αἴλινον αἴλινο εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω	praxill II	Ugual verso in ugual sede metrica. Traduce il clima di latente ambiguità della parodo, unendo lamentazione ed esultazione.
str. 2, r. 1, v. 160 ὄστις ~ ant. 2, r. 1, v. 167 ὄστις	sp 2tr _λ	Ugual pronome indefinito in ugual sede metrica. Referenti diversi (Zeus; soggetto della

		γνώμη), ma collegati dal finale della γνώμη (solo chi onora Zeus ne riceverà giustizia e bene). Potenza, inoltre, l'attenta architettura della parodo.
str. 2, r. 6, v. 165 Διός cfr. ant. 2, r. 6, v. 174 Ζῆνα	5da	Il nome di Zeus è collocato in versi in risposta in posizione metricamente non identica, ma ravvicinata.
ant. 4, rr. 2-3, vv. 206-207 βαρεῖα μέν ... βαρεῖα δ' ...	206 2δ 207 ia	Anafora.

Primo stasimo. Sezione lirica (vv. 367-487)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 369 <u>οὐκ ἔφα</u> (τις) ~ ant. 1, r. 3, v. 387 <u>οὐκ ἐκρύφθη</u>	3ia_λ	Strutture parallele (οὐκ + forma verbale alla terza persona singolare) in uguale sede metrica. Unisce l'inconsistente negazione che gli dèi si possano interessare delle azioni umane all'assenza di scampo per chi è ὑβριστής, immediatamente punito dagli dèi per aver violato la giustizia. Il problema viene, così, messo in implicita relazione con gli atti di Agamennone e degli Atridi.
str. 2, r. 5, v. 407 βεβάκει cfr. ant. 2, r. 6, v. 425 βέβακεν	407 ba cr 425 3ia	Forme flesse del medesimo verbo in collocazioni metricamente ravvicinate.
str. 2, rr. 5-6, vv. 407-408 διὰ πυλᾶν ~ ant. 2, rr. 5-6, vv. 424-425 διὰ χερῶν	407~424 ba cr 408~425 3ia	Costruzioni sintattiche parallele (διὰ + genitivo plurale) in uguale sede metrica. Accomunano nel segno della rapidità Elena che abbandona Argo e il dileguarsi delle visioni addolorate di Menelao.
str. 2, rr. 8-9, vv. 410-411 ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα ... ἰὼ	410 ia lekyth 411 ia lekyth	Geminazione dell'esclamazione ἰὼ e del sostantivo che l'accompagna; anafora di ἰὼ. Potenza la carica espressiva delle parole dei δόμων προφῆται.

Secondo stasimo (vv. 681-781)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 683 μή τις ~ ant. 1, r. 3, v. 701 μήνις	lekyth	Eco fonica che unisce la formulazione parentetica sull'inevitabilità dell'etimologia 'funesta' del nome di Elena e il furore con cui gli Achei si dedicarono al recupero della donna.
str. 1, r. 13, v. 693 πολύανδροι ~ ant. 1, r. 13, v. 711 πολύθρηνον	ion ^{mi}	Composti con πολυ- in uguale sede metrica. Oppone il gran numero di Achei che presero parte alla guerra alla moltitudine di lamentazioni innalzate dai Troiani a causa della guerra.
str. 1, r. 18, v. 698 αἵματόεσαν ~ ant. 1, r. 18, v. 716 αἶμ'	pher	Uguale sostantivo in forme flesse differenti (prima in composto aggettivale, poi solo) in ugual sede metrica. Unisce la prima strofe e antistrofe nell'immagine del sangue procurato dagli Achei con la loro spedizione e di quello versato dai Troiani a causa di Elena.

Kommos di Cassandra col coro (vv. 1072-1177)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 1-2, vv. 1072-1073 ~ ant. 1, rr. 1-2, vv. 1076-1077 ὄτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ. ὤπολλον ὤπολλον	1072~1076 2ia _Λ 1073~1077 2palimba	Corrispondenza fra le interiezioni di Cassandra in apertura di strofe e antistrofe e dell'intero <i>kommos</i> . Introducono la carica patetica del canto.
str. 2, rr. 1-2, vv. 1080-1081 ~ ant. 2, rr. 1-2, vv. 1085-1086 Ἄπολλον· Ἄπολλον· ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός	1080~1085 reiz ^{cho} 1081~1086 _Λ 3cr	Corrispondenza fra le interiezioni di Cassandra in apertura di strofe e antistrofe. Finalità patetica.
str. 4, r. 1, v. 1100 ἰώ ~ ant. 4, r. 1, v. 1107 ἰώ	ia δ	Corrispondenza fra le interiezioni di Cassandra in apertura di strofe e antistrofe. Finalità patetica. La minor estensione delle

		esclamazioni corrisponde a una maggior chiarezza delle visioni, che il coro continua a non capire.
ant. 4, r. 1, v. 1107 ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς	ia δ	Allitterazione /t/.
str. 5, r. 1, v. 1114 ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ ~ ant. 5, r. 1, v. 1125 ἄ ἄ ἰδοῦ ἰδοῦ	e. m. ia δ	Parallelismo nella re-duplicazione delle interiezioni. Finalità patetica.
str. 6, r. 1, v. 1136 ἰὼ ἰὼ ~ ant. 6, r. 1, v. 1146 ἰὼ ἰὼ	ia ba δ	Uguali interiezioni in ugual sede metrica. Contribuiscono all'architettura del canto, allo sviluppo delle visioni profetiche di Cassandra e alla carica patetica del canto.
str. 7, rr. 1-2, vv. 1156-1157 ἰὼ γάμοι, γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων ~ ant. 7, rr. 1-2, vv. 1167-1168 ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν	1156~1167 2ia 1157~1168 δ	Parallelismo nella struttura delle esclamazioni incipitarie di strofe, con corrispondenze verbali, radicali e <i>variationes</i> . Finalità patetica.
str. 7, r. 3, v. 1158 ἰὼ ~ ant. 7, r. 3, v. 1169 ἰὼ	ia δ	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Finalità patetica.
str. 7, r. 8, v. 1162 τί τόδε τορόν	2δ	Allitterazione /t/.

Primo epirrema fra il coro e Clitemestra (vv. 1047-1411~1426-1430)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 5, v. 1410 ἀπέδικες ἀπέταμες, ἀπόπολις	2δ	Omeoarcto in parole consequenziali fra loro.
ant., r. 6, v. 1430 τύμμα τύμματι τείσαι	Pher	Poliptoto allitterante.

Secondo epirrema fra il coro e Clitemestra (vv. 1448-1577)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 3, v. 1483 φεῦ φεῦ ~ ant. 2, r. 3, v. 1507 πῶ πῶ	reiz ^{cho}	Corrispondenza omometrica fra interiezione e interrogativa. Strutturazione dell'informazione per paralleli. Funzione patetica.
ant. 3, r. 3, v. 1562 φέρει φέρουτ'	ia ithyph (3ia sync)	Poliptoto.
ant. 3, r. 4, v. 1563	ia lekyth (3ia sync)	Poliptoto.

μίμνει δὲ μίμνοντος		
---------------------	--	--

Le Coefore

Parodo (vv. 22-83)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 22 δόμων cfr. ant. 1, r. 1, v. 32 δόμων	2ia	Identico sostantivo in posizioni metricamente ravvicinate. Ribadisce la provenienza delle libagioni e del sogno profetico: la dimora di Agamennone, dunque Clitemestra.
str. 2, rr. 4-5, vv. 46-47 φοβοῦμαι ~ ant. 2, rr. 4-5, vv. 58-59 φοβεῖται	46~58 lekyth 47~59 lekyth	Forme flesse del medesimo verbo in ugual posizione metrica. Fa risaltare la parola chiave del canto, affiancando la paura del coro a quella, più generale, che caratterizza lo stato delle cose.

Kommos (vv. 315-478)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 315 (ὦ πάτερ) αἰνόπατερ ~ ant. 1, r. 1, v. 332 ὦ πάτερ	ibyc	Uguale sostantivo in ugual sede metrica in complemento di vocazione, dapprima in composizione, poi a sé stante. Unisce la preghiera di Oreste a quella di Elettra nella centralità del medesimo destinatario.
str. 1, r. 6, v. 320 ὁμοίως ~ ant. 1, r. 6, v. 337 ὁμοίως	reiz ^{ia}	Uguale avverbio in ugual sede metrica. Conferisce unità verbale e strutturale alle preghiere di Elettra e Oreste e indica l'unione dei fratelli nella ricostituzione <i>post mortem</i> dell' <i>oikos</i> paterno infranto dalla mano materna.
str. 2, r. 1, v. 324 θανόντος cfr. ant. 2, r. 1, v. 354 θανούσιν	3ia	Forme flesse del medesimo verbo in sedi metriche ravvicinate. Collega generiche riflessioni sulla vita oltremondana dei defunti alla

		condizione specifica di Agamennone.
str. 3, r. 2, v. 346 πάτερ ~ ant. 3, r. 2, v. 364 πάτερ	glyc	Uguale vocativo in ugual sede metrica. Costituisce un ulteriore elemento di unione delle strofi di Oreste a quelle di Elettra, nel solco della rilevanza tematica di Agamennone morto.
str. 4, r. 3, v. 382 Ζεῦ Ζεῦ ~ ant. 4, r. 3, v. 396 φεῦ φεῦ	sp ia sp	Eco fonica fra il nome di Zeus geminato e l'interiezione, parimenti geminata. Unisce le preghiere di Oreste ed Elettra e conduce alla formulazione esplicita della necessità della vendetta.
str. 5, r. 1, v. 386 μοι cfr. ant. 5, r. 1, v. 410 μοι	ba ithyph	Uguale pronome in sede metrica ravvicinata. Opposizione fra ὄλολυγμός che il coro vorrebbe levare in onore di Agamennone e ὀϊκτός che, secondo le donne, levano Oreste ed Elettra.
str. 5, r. 2, v. 387 ὄλολυγμόν cfr. ant. 5, r. 2, v. 411 οἴκτον	aristoph	Opposizione fra le dimensioni emotive delle due tipologie di canti attraverso la collocazione dei sostantivi in posizioni metricamente ravvicinate.
str. 8, rr. 3-4, vv. 431-432 ἄνευ ... ἄνευ δέ ~ ant. 8, rr. 3-4, vv. 453-454 τὰ μέν ... τὰ δ'	431~453 ia cr 432~454 ia cr	Parallelismo sintattico: anafora seguita da correlativo in ugual sede metrica. Unisce le parole di Elettra al coro, che subito le rivolge a Oreste come invito alla vendetta.
str. 9, rr. 3-4, vv. 436-437 ἔκατι ... ἔκατι	ia cr	Anafora.
ant. 10, r. 1, v. 461 Ἄρης Ἄρει ... Δίκαι Δίκα	ia cr ia	Poliptoto con disposizione chiasmica dei casi nominali.
str. 11, r. 3, v. 468 αἱματόεσσα cfr. ant. 11, r. 4, v. 474 αἱματηράν	468 aristoph 474 hipp	Identica radice in posizioni metricamente ravvicinate. Ravviva lo spargimento di sangue che ha caratterizzato e caratterizzerà la saga degli Atridi.
str. 11, rr. 4-5, vv. 469-470 ἰὼ δύστον' ... ἰὼ δυσκατά- παυστον	469 hipp 470 hipp	Anafora.

Primo stasimo (vv. 585-651)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 586 δεινὰ δειμάτων	586 lekyth	Allitterazione /d/.
str. 3, rr. 5-6, vv. 627-628 ἐπ' ἀνδρὶ ... ἐπ' ἀνδρὶ	627 ia cr 628 †ia lekyth	Anafora.

Secondo stasimo (vv. 783-837)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 785 τυχᾶς τυχεῖν	lekyth	Figura etimologica allitterante.
str. 1, r. 6, v. 787 διὰ δίκας	3cr	Allitterazione.
str. 1, r. 6, v. 787 διὰ δίκας ~ ant. 1, r. 6, v. 798 διὰ πέδον	3cr	Parallelismo sintattico: locuzioni costruite con διὰ + genitivo/accusativo incentrate su Oreste. Ribadiscono l'inesorabile avvicinarsi del compimento della vendetta matricida.
ant. 3, rr. 3-4, vv. 833-834 τοῖς θ' ... τοῖς τ'	833 lekyth 834 3cr	Anafora.

Terzo stasimo (vv. 935-972)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 1-2, vv. 935-936 ἔμολε μὲν ... βαρύδικος ποι- νά ~ ant. 1, rr. 1-2, vv. 946-947 ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποινά	935~946 2δ 936~947 δ	Identica frase in identica posizione metrica con <i>variatio</i> del correlativo (μὲν ~ δ') e dell'epiteto che accompagna il soggetto ποινά. Ribadisce l'ineluttabilità del destino di giustizia e morte nel γένος degli Atridi, che ora si compie per mano di Oreste.
str. 1, r. 4, v. 938 διπλοῦς ... διπλοῦς	2ia	Epanalessi.
str. 2, r. 8, v. 961 «πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν» ~ ant. 2, r. 8, v. 972 πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν	δ	Uguale verso in uguale collocazione metrica. Rappresenta un barlume di speranza per il coro: la morte di Clitemestra può essere la fine della spirale di violenza nel γένος degli Atridi.

Le Eumenidi

Parodo. Sezione lirica (vv. 143-178)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 3, v. 157 μεσολαβεῖ cfr. ant. 2, r. 3, v. 164 φονολιβῆ	δ	Eco fonica in parole di uguale estensione sillabica. Partecipa al movimento delle Erinni.
str. 2, r. 4, v. 158 ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν cfr. ant. 2, r. 3, v. 165 περὶ πόδα, περὶ κάρα	kaibel	Costruzione similare: preposizione bisillabica + accusativo bisillabico. Partecipa al movimento delle Erinni.
str. 2, rr. 5-6, vv. 160-161 πάρεσσι ... ἔχειν ~ ant. 2, rr. 5-6, vv. 166-167 πάρεσσι ... ἔχειν	160~166 ia 3cr 161~167 2ia	Stessi verbi in posizione incipitaria (πάρεσσι) e finale (ἔχειν) di sequenze metriche consecutive; <i>variatio</i> nella funzione sintattica dei due infiniti. Rimarcano la gravità della colpa che le Erinni attribuiscono a Oreste.

Primo stasimo (vv. 321-396)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
vv. 328-332~341-346	metri cretico-peonici	Ripetizione efimnica. Realizza la finalità di incantamento.
str. 2, r. 2, v. 350 ἀθανάτων cfr. ant. 2, r. 2, v. 361 †θεῶν	5da	Richiamo agli dèi in ugual posizione metrica; nessun apparente relazione tematica.
vv. 354-359~366a-366f	metri cretico-peonici	Ripetizione efimnica. Realizza la finalità di incantamento.
vv. 372-376~380a-380e	metri cretico-peonici	Ripetizione efimnica. Realizza la finalità di incantamento.
str. 4, r. 2, v. 382 δὲ καί cfr. ant. 4, r. 2, v. 390 τε καί	2ia	Simile sondo del discorso, con utilizzo della medesima congiunzione (καί).
str. 4, r. 2, v. 382 κακῶν cfr. ant. 4, r. 2, v. 390 βροτῶν	2ia	Genitivo in identica posizione metrica. Nessuna apparente relazione tematica.
str. 4, r. 7, v. 387 ἀνηλίωι ~ ant. 4, r. 7, v. 394 ἀτιμίας	ia sp	Composti con prefisso privativo in ugual sede metrica. Contrappongono i repellenti doveri

		delle Erinni al loro zelante esercizio.
str. 4, r. 9, v. 388 καὶ δυσομμάτων ~ ant. 4, r. 4, v. 396 καὶ δυσήλιον	Lekyth	Congiunzione e composti con identico prefisso (δυσ-) in identica sede metrica. In identica sede metrica, stessa congiunzione e stesso prefisso negativo. Contrappongono i repellenti doveri delle Erinni al loro zelante esercizio.

Secondo stasimo (vv. 490-565)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 1-2, vv. 490-491 νέων θεσμίων cfr. ant. 1, rr. 1-2, vv. 499-500 βροτοσκόπων μαινάδων	490~499 lekyth 491~500 2cr	Aggettivo e sostantivo in caso genitivo posti in posizioni reciprocamente corrispondenti. Sembrano rimarcare il sovvertimento del tradizionale ruolo delle Erinni se Oreste non viene punito.
str. 1, r. 8, v. 497 πάθεα cfr. ant. 1, r. 8, v. 506 ἄκκα	lekyth	Eco fonica.
str. 2, r. 9, v. 516 δίκας ~ ant. 2, r. 9, v. 525 δίκαν	lekyth	Casi differenti del medesimo sostantivo in identica posizione metrica. La Giustizia sarà incerta e instabile se Oreste non sarà punito.

Amebeo lirico-epirrematico. Canto di rabbia (vv. 778-880)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
vv. 778-793~808-823 La strofe si ripete identica nell'antistrofe.		
vvs 837-847~870-880 La strofe si ripete identica nell'antistrofe.		

Amebeo lirico-epirrematico. Canto di benedizione (vv. 916-1020)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 8, v. 964 μετάκοινοι cfr. ant. 2, r. 9, v. 985 κοινοφιλέι	964 3da 985 3da	Collocazione in posizioni differenti, ma metricamente ravvicinate e marcate (explicit, incipit) di parole con la medesima radice (κοινο-), a

		richiamare concordia e bene nella benedizione delle Erinni/Eumenidi.
str. 3, r. 1, v. 996 χαίρετε, χαίρετ' ~ ant. 3, r. 1, v. 1014 χαίρειτε, χαίρετε	praxill	Epanadiplosi dell'augurio (cfr. successivo διπλοῖζω, v. 1015) agli abitanti della città. Rimarca il nuovo valore di benevolenza e protezione assunto dalle Erinni.
str. 3, r. 4, v. 999 παρθένου cfr. ant. 3, r. 4, v. 1017 Παλλάδος	lekyth	Genitivi in ugual posizione metrica. Relazione sinonimica: in entrambi i casi, si fa riferimento perifrastico ai «cittadini che abitano presso l'amata figlia vergine di Zeus» e agli «abitanti della città di Pallade» (<i>variatio</i>).

Esodo (vv. 1032-1047)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 1035 εὐφαιμίτε δέ ~ ant. 1, r. 3, v. 1038 εὐφαιμίτε δέ	paroem	Identico costruito (verbo + enclitica) in identica posizione metrica. Rinnova l'invito alla εὐφημία.
str. 2, r. 4, v. 1043 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς ~ ant. 2, r. 4, v. 1047 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς	paroem	Ripetizione dell'identico verso in risposta. Rinnova le grida di giubilo che accompagnano l'accoglienza delle Erinni ad Atene.

9 Le sette tragedie conservate di Sofocle

L'Aiace

Parodo. Sezione strofica (vv. 172-200)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 5, v. 176 χάριν ~ ant., r. 5, v. 186 φάτιν	3ia	Eco fonica in ugual sede metrica. Unisce alla parola chiave del canto (la φάτις messa in giro da Odisseo sul gesto compiuto da Aiace) a una

		delle spiegazioni del fatto offerte dal coro (una mancata riconoscenza ad Artemide).
ant., r. 5, v. 186 καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος	3ia	Allitterazione /k/. Potenzia lo scongiuro agli dèi per cancellare la maldicenza a proposito di Aiace.

Amebeo lirico-epirrematico. Strofi del coro (vv. 221-232~245-256)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 5, v. 229 φοβοῦμαι cfr. ant., r. 6, v. 254 πεφόβημαι	229 dim cho B aristoph 254 dodr B aristoph	Forme flesse del medesimo verbo in posizioni metricamente differenti, ma ravvicinate. Evidenzia la centralità della paura per la possibile morte di Aiace nelle parole del coro.

Amebeo lirico-epirrematico. Strofi di Aiace (vv. 348-429)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 349 ναυβάται ~ ant. 1, r. 2, v. 357 γένος ναΐας	2δ	Uguale radice in uguale sede metrica. Unisce i due modi di Aiace di rivolgersi al coro di marinai, facendo il suo centro di attenzione.
str. 2, r. 1, v. 364 ὄρῳις cfr. ant. 2, r. 1, v. 379 ὄρῳιν	2δ	Forme differenti del medesimo verbo in ugual verso, ma in posizioni metricamente differenti. Sottolinea il filone tematico vedere/non vedere.
str. 2, r. 4, v. 367 γέλωτος cfr. ant. 2, r. 4, v. 382 γέλωθ'	3ia	Uguale radice in ugual verso, ma in posizioni metricamente differenti. Sottolinea la negatività della derisione di Aiace quale segno udibile della sua vergogna.
str. 2, r. 9, v. 372 ὦ ~ ant. 2, r. 9, v. 387 ὦ	teles	Interiezioni vocalmente coincidenti in ugual sede metrica. Uniscono in simmetria e <i>pathos</i> la lamentazione di Aiace alla preghiera a Zeus di poter scatenare parimenti la propria ira sugli Atridi.

str. 3, rr. 4-5, vv. 396-397 ἔλεσθ' ἔλεσθε ... ἔλεσθέ μ'	396 ia δ 397 ia δ	Anafora.
str. 3, r. 4, v. 396 ἔλεσθ' ἔλεσθε ~ ant. 3, r. 4, v. 414 πολὺν πολὺν	ia δ	Geminazione in ugual sede metrica. Conferisce simmetria compositiva e maggior <i>pathos</i> all'invocazione di Aiace all'oscurità.
str. 3, rr. 11-12, vv. 403-404 ποῖ ... ποῖ	403 tr 404 tr	Anafora.

Primo stasimo (vv. 596-645)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 9, v. 608 ἀΐδηλον Ἄιδαν	4tr _Λ	Figura etimologica.
ant. 1, r. 9, v. 620 ἔπεσ' ἔπεσε	4tr _Λ	Geminazione espressiva.
str. 2, r. 2, v. 625 μάτηρ cfr. ant. 2, r. 2, v. 636 πατρώιας	ia glyc	Accostamento delle figure genitoriali in posizioni differenti dello stesso verso in responsione.
str. 2, r. 4, v. 627 ἀΐλινον ἀΐλινον	dodr A	Geminazione espressiva.

Secondo stasimo (vv. 693-718)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 2, v. 694 ἰὼ ἰὼ ant., r. 2, v. 707 ἰὼ ἰὼ	ia sp	Uguali interiezioni in uguale sede metrica. Comunicano la gioia del coro per l'apparente rinuncia di Aiace ai propositi suicidi.
str., r. 2, v. 695 Πᾶν Πάν	ia sp	Geminazione.
str., r. 3, v. 696 ὦ Πᾶν Πάν	glyc	Geminazione.
str., r. 6, v. 698 θεῶν cfr. ant., r. 6, v. 711 θεῶν	dodr A ba	Uguale parola in punti diversi del medesimo verso in responsione. Unisce l'invocazione a Pan a partecipare alla danza del coro con la convinzione che Aiace abbia compiuto un sacrificio agli dèi e abbia sancito così la sua rinuncia ai propositi suicidi.

Epiparodos. Sezione strofica (vv. 879-914~925-960)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str., r. 1, v. 879 τῖς ἄν δῆτά μοι, τῖς ἄν ~ ant., r. 1, v. 925 ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες	2δ	Epanalessi in ugual sede metrica. Rafforza la simmetria e la carica patetica del carne, rovesciando la disperata ricerca di Achille nell'inafausto ritrovamento del suo cadavere.
str., rr. 20-21, vv. 900-901 ὦμοι ... ὦμοι	δ	Anafora.
str., r. 20, v. 900 ὦμοι ~ ant., r. 20, v. 946 ὦμοι	δ	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Collega la prima reazione del coro alla scoperta del cadavere di Aiace al timore che gli Atridi, ora, possano disporre di Tecmessa e del coro come vogliono.
str., r. 31, v. 912 παῖ παῖ ~ ant., r. 31, v. 958 φεῦ φεῦ	ia ba	Geminazione in ugual sede metrica. <i>Variatio</i> della parte del discorso geminata (avverbio, interiezione). Conferisce simmetria alla composizione e aumenta la disperazione del coro.

Terzo stasimo (vv. 1185-1222)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 1186 πολυπλάγκτων cfr. ant. 1, r. 2, v. 1194 πολύκοιλον	2cho ba	Composti con πολυ- in posizioni metriche differenti del medesimo verso in responsione.
ant. 2, r. 5, v. 1215 τίς μοι, τίς	3ion ^{mi}	Epanalessi.

L'Elettra

Parodo. Dialogo lirico fra il coro ed Elettra (vv. 121-250)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 121 παῖ παῖ	dim cho B	Geminazione.
str. 1, r. 2, v. 122 ματρός cfr. ant. 1, r. 2, v. 138 πατέρ'	dim cho B	Opposizione fra la madre sciagurata e il padre defunto in posizioni metricamente differenti, ma ravvicinate, dello stesso verso in responsione. Rimarca la condizione sventurata

		di Elettra e l'impossibilità di resuscitare il genitore coi lamenti.
str. 1, r. 6, v. 126 κακᾶι (incipit) cfr. ant. 1, r. 6, v. 142 κακῶν (explicit)	3ia	La stessa parola in forme flesse differenti occupa l'incipit e l'explicit dello stesso verso in responsione, istituendo una relazione causale fra la mano che ha inferto la morte ad Agamennone (κακᾶι χειρί) e la conseguente insanabilità dei patimenti di Elettra (ἀνάλυσις οὐδεμία κα-κῶν).
str. 1, r. 7, v. 127 μοι cfr. ant. 1, r. 7, v. 143 μοι	ba cr ba (3ia sync)	Uguale pronome in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Il coro cerca empatia con Elettra, così da consolarla e farla recedere da lamenti e ostili opposizioni.
str. 1, r. 11, v. 148 ἄ ἴτυν αἰέν ἴτυν	4da	Epanalessi.
str. 1, r. 15, v. 136 αἰᾶι ~ ant. 1, r. 15, v. 152 αἰᾶι	reiz ^{ia}	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Conferisce simmetria e aumenta il <i>pathos</i> della prima coppia strofica, esplicitamente dedicata al tema della <i>consolatio</i>.
str. 2, r. 2, v. 154 τέκνον ~ ant. 2, r. 2, v. 174 τέκνον	lekyth	Uguale vocativo in ugual posizione metrica. Il coro si rivolge direttamente a Elettra per consolarla e introdurre il tema del possibile ritorno di Oreste, conferendo maggior simmetria al carme.
str. 2, r. 9, v. 161 εὐπατρίδαν ~ ant. 2, r. 9, v. 183 Ἀγαμεμνονίδας	4da	Parole con uguale suffissazione in ugual sede metrica. Il riferimento è a Oreste, del cui ritorno è fermamente convinto il coro, che utilizza l'informazione in nuovo tentativo di consolare Elettra.
str. 2, r. 12, v. 165 ἀνύμφευτος ~ ant. 2, r. 12, v. 186 ἀνέλπιστον	ia ba cr (3ia _λ sync)	Forme con prefisso privativo in ugual sede metrica a connotare l'esistenza a cui Elettra si crede condannata.
str. 2, r. 17, v. 171 ἀεί ~ ant. 2, r. 17, v. 191 ἀεικέι	ba cr (2ia sync)	Eco fonica in ugual sede metrica fra l'avverbio e la parte iniziale dell'aggettivo. Ribadisce che una delle cause delle sofferenze di Elettra sta nel ritardato ritorno risolutivo di Oreste.

str. 2, r. 1, v. 173 θάρσει μοι, θάρσει	«contracted hemiepes» (Kells 1973, p. 233)	Epanalessi.
str. 2, rr. 17-18, vv. 171-172 ποθεί, ποθῶν	171 ba cr (2ia sync) 172 ba cr ba (3ia sync)	Poliptoto in anadiplosi.
str. 3, rr. 1-2, vv. 193-194 οἰκτρὰ μὲν ... οἰκτρὰ δ'	193 paroem 194 2an	Anafora.
str. 3, r. 6, v. 198 δεινὰν δεινῶς	2an	Poliptoto.
str. 3, r. 18, v. 210 πάθεα παθεῖν	2ia	Figura etimologica.
str. 3, r. 19, v. 211 ποτ' ... ἀποναίατο ~ ant. 3, r. 19, v. 231 ποτ' ... ἀποπαύσομαι	4da	Corrispondenza responsiva fra gli avverbi ποτ' ~ ποτ' e due composti con ἀπο-. Come inestinguibile è il dolore di Elettra (v. 231), così possa essere senza fine il tormento degli assassini di Agamennone (v. 211).
ant. 3, r. 9, v. 221 δεινοῖς δειν'	2an	Poliptoto.
Ant. 3, r. 17, v. 229 ἄνετέ μ' ἄνετε	2ia	Epanalessi.
ep., r. 3, v. 235 ἄταν ἄταις	paroem	Poliptoto.
ep., rr. 7-8, vv. 239-240 μήτ' ... μήτ'	239 2an 240 2an	Anafora.

Primo stasimo (vv. 472-515)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 4, v. 476 Δίκα, δίκαια	3ia	Poliptoto.
str., r. 6, v. 479 μοι θάρσος ~ ant., r. 6, v. 495 τοι θάρσος	«contracted iambic dimeter» (Kells 1973, p. 235)	Uguale sostantivo in ugual sede metrica, preceduto da differente pronome in eco fonica. Oppone il coraggio che la notizia del sogno di Clitemestra infonde nel coro al coraggio che, perciò stesso, manca a Clitemestra ed Egisto.
ant., r. 1, v. 489 πολύπους καὶ πολύχειρ	asclep ^{mi} _λ	Affiancamento epanalettico di due composti con πολυ-.
ant., r. 7, v. 496 μήποτε μήποθ'	Aristoph	Geminazione.
ant., r. 9, v. 498 δρῶσι καὶ συνδρῶσι	2ia	Affiancamento epanalettico di due composti con la medesima testa (derivato del verbo δράω).

Dialogo lirico fra Elettra e il coro (vv. 823-870)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 826 ἔ ἔ, αἰαῖ ~ ant. 1, r. 4, v. 840 ἔ ἔ, ἰώ	ion ^{mi}	Corrispondenza fra le interiezioni di Elettra, con <i>variatio</i> (αἰαῖ, ἰώ). Aumenta la simmetria e l'espressività del <i>kommos</i> .
ant. 1, r. 8, v. 846 οἶδ' οἶδ'	«seven major ionic metra ending with molossus as cadence?» (Kells 1973, p. 236)	Geminazione.
str. 2, r. 1, v. 849 δειλαία δειλαίων	cr hδ	Poliptoto.

Secondo stasimo (vv. 1058-1097)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 8, v. 1089 ἀρίστα cfr. ant. 2, r. 8, v. 1097 ἀρίστα	ia cr ba (3ia sync)	Uguale parola in genere e caso diversi in posizioni metricamente differenti, ma ravvicinate, a rimarcare l'invito del coro ad Elettra a compiere azioni che siano in linea con la legge di Zeus che ella difende con la sua strenua resistenza a Clitemestra in memoria del padre.

Μέλος ἀπὸ σχηνηῆς fra Oreste ed Elettra (vv. 1232-1287)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., rr. 1-2, vv. 1232-1233 ἰώ γοναί, γοναί ~ ant., rr. 1-2, vv. 1253-1254 ὁ πᾶς ἐμοί, ὁ πᾶς	1232~1253 ia 1253~1254 2δ	Anafore in ugual sede metrica. Conferiscono simmetria ed espressività al canto di Elettra.
str., r. 6, v. 1237 τί ~ ant., r. 6, v. 1258 τί	ba	Uguale pronome in ugual sede metrica. Conferisce simmetria alla costruzione e, forse, lascia intravedere un sotteso cambiamento di Elettra dal godimento della gioia del riconoscimento al coinvolgimento nei piani di Oreste.
str., r. 16, v. 1249 ἀμέτερον cfr. ant., r. 16, v. 1267 ἀμέτερα	3cr	Forme differenti del medesimo possessivo in posizioni metricamente differenti, ma marcate (<i>explicit, incipit</i>) dello stesso verso in responsione. Opposizione

		fra i dolori patiti dai due fratelli e la gioia del ritrovamento.
--	--	-------------------------------------------------------------------

Kommos del matricidio (vv. 1398-1441)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 10, v. 1407 ἦκουσ' ἀνήκουστα	ia cr (2ia sync)	Ossimoro.
str., r. 13, v. 1410 ὦ τέκνον τέκνον	3ia	Geminazione.
str., rr. 14-15, vv. 1411-1412 οἴκτιρε ... ὠκτίρεθ'	1411 3ia 1412 3ia	Anafora.
str., rr. 18-19, vv. 1415-1416 ὦμοι ... ὦμοι	1415 3ia 1416 3ia	Anafora.

L'Edipo re

Parodo (vv. 151-215)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 154 ἰήιε Δάλιε Παιάν cfr. ant. 1, r. 4, v. 162 καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον	ehn	Riferimenti ad Apollo collocati in ugual verso in risposta, ma in distinta posizione metrica. Conferiscono maggior coesione tematica alle strofi ed evidenziano la dipendenza del canto dal genere del peana.
str. 2, r. 4, v. 168 ἀνάριθμα ~ ant. 2, r. 4, v. 179 ἀνάριθμος	2ia	Forme differenti del medesimo aggettivo in ugual posizione metrica. Le sofferenze dei coreuti sono unite a quelle più generali della città, nel solco dell'unione del passato mitico al presente storico.
str. 2, r. 7, v. 175 ἄλλον δ' ἄλλαι	ia 4da	Poliptoto.
ant. 2, r. 5, v. 184 ἄλλοθεν ἄλλαι	anceps + 4da (Dawe 1982, p. 250)	Poliptoto.
str. 3, r. 1, v. 190 Ἄρεα ~ ant. 3, r. 1, v. 203 Λύκει'	ia cr (2ia sync)	Nomi di divinità in ugual sede metrica. La contrapposizione fra Apollo e Ares coinvolge anche il livello metrico-verbale della composizione, conferendogli maggior simmetria e rilevando il valore di Ares come causa dell'epidemia e

		il suo possibile collegamento col presente performativo.
ant. 3, r. 13, v. 215 ἐν θεοῖς θεόν	2ia _λ	Poliptoto.

Primo stasimo (vv. 463-511)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 465 ἄρρητ' ἄρρητων	dim cho B	Poliptoto.
ant. 1, r. 8, v. 479 μέλεος μελέωι	2an	Poliptoto.
str. 2, r. 1, v. 483 δεινά με νῦν, δεινά	2cho-	Epanalessi.

Kommos (vv. 649-696)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 8, v. 657 ἀφανεί λόγων cfr. ant., r. 8, v. 686 φαίνεται, ἐνθ' ἔληξεν	2δ	Uguali radici in posizioni metriche differenti dello stesso verso in risposta. Rivela il ruolo 'ordinatore' del coro, che dapprima chiede a Edipo di non scacciare Creonte dalla città, quindi esprime chiaramente la necessità di tornare a interessarsi dello stato presente di Tebe.
str., r. 11, v. 660 θεῶν θεόν	sp 2ia	Poliptoto.
str., r. 12, v. 661 ἄφιλος ~ ant., r. 12, v. 691 ἄπορον	2δ	Composti con prefisso privativo in ugual sede metrica. Dopo ogni tentativo, frustrato, di riportare l'attenzione dei personaggi dal possibile golpe di Creonte alla pestilenza della città, il coro cerca di giustificarsi, augurandosi di non dover vivere senza dèi e senza affetti e affermando di non essere affatto insipiente. È ripresa, così, la dialettica ordine/disordine che sembra caratterizzare l'organizzazione del canto.
ant., r. 7, v. 685 ἄλις ἔμοιγ', ἄλις	2δ	Epanalessi.

Secondo stasimo (vv. 863-910)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 8, v. 870 μήποτε ~ ant. 1, r. 8, v. 880 μήποτε	ia anceps cho (Dawe 1982, p. 253)	Uguale negazione in ugual sede metrica. Connette l'eternità delle norme divine con l'augurio che mai cessino i tentativi di salvare Tebe da parte chi rispetta quelle norme, garanzia di ordine.
str. 1, r. 10, v. 872 θεός cfr. ant. 1, r. 10, v. 882 θεόν	ion ^{mi} dodr A sp (Dawe 1982, p. 253)	Forme flesse del medesimo sostantivo in posizioni diverse dello stesso verso in responsione. Rileva la centralità dell'elemento divino nel ragionamento del coro.

Terzo stasimo (vv. 1086-1109)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., rr. 6-7, vv. 1091-1092 καὶ ... καί ~ ant., rr. 6-7, vv. 1104-1105 εἴθ' ὁ ... εἴθ' ὁ	1091~1104 2epitr ^{tr} 1092~1105 cr ia	Anafora in ugual sede metrica. Rileva l'elemento festoso e spensierato del carne, conferendo parallelismo e simmetria alla composizione di strofe e anti-strofe.
ant., r. 1, v. 1098 τίς σε, τέκνον, τίς σ'	cho cr (?)	Epanalessi.

Quarto stasimo (vv. 1186-1222)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 1189 τίς γάρ, τίς	teles	Epanalessi.
str. 1, rr. 8-9, vv. 1193-1194 τὸν σόν ... τὸν σόν ... τὸν σόν	1193 glyc 1194 glyc	Anafora epanalettica.
str. 2, r. 4, v. 1204 ἀκούειν cfr. ant. 2, r. 4, v. 1213 ἄκοιθ'	ia cr ia (3ia sync)	Somiglianza fonica in sedi metriche differenti, ma ravvicinate. Connette l'eccezionalità degli eventi che colpiscono Edipo con l'inesorabile rivelazione della verità.
str. 2, r. 2, v. 1205 †τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀ- γρίαις†	ba cr ia	Epanalessi. La funzione di rilievo dello stato presente di Edipo è indebolita dalla corruttela del testo.

str. 2, r. 4, v. 1207 ἰώ ~ ant. 2, r. 4, v. 1216 ἰώ	δ ia	Uguale interiezione in ugual sede metrica. La corrispondenza potenzia il tono del canto e rileva la centralità di Edipo nella riflessione del coro.
str. 2, r. 9, v. 1211 πῶς ποτε πῶς ποθ'	dim cho A	Geminazione.
ant. 2, r. 2, v. 1214 ἄγαμον γάμον	ba cr ia	Ossimoro.
ant. 2, r. 3, v. 1215 τεκνούντα καὶ τεκνούμενον	2ia	Poliptoto.
ant. 2, r. 5, v. 1217 εἴσθε σε εἴσθε σε	hδ	Geminazione.

Kommos finale (vv. 1297-1368)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1313 ἰώ ~ ant. 1, r. 1, v. 1321 ἰώ	ia	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Conferisce simmetria al canto, rimarcando l'attuale interesse di Edipo per il passato e il presente.
str. 1, r. 2, v. 1314 ἐμόν ~ ant. 1, r. 2, v. 1322 ἐμός	2δ	Forme flesse del medesimo possessivo in ugual sede metrica. Insieme alla precedente omometria, rimarca l'interesse di Edipo per il passato e il presente.
str. 1, r. 4, v. 1316 οἴμοι ~ ant. 1, r. 4, v. 1324 φεῦ φεῦ	sp	Diverse interiezioni in ugual sede metrica. Conferiscono simmetria e <i>pathos</i> al canto.
str. 2, r. 2, v. 1329 Ἄπόλλων ... Ἄπόλλων	2δ	Epanalessi.
str. 2, r. 2, v. 1330 κακὰ κακὰ	2δ	Geminazione.
str. 2, r. 2, v. 1330 ἐμὰ τὰδ' ἐμὰ	2δ	Epanalessi.
str. 2, rr. 11-12, vv. 1340-1341 ἀπάγεται' ... ἀπάγεται'	1340 2δ 1341 2δ	Anafora.
ant. 2, r. 13, v. 1365 κακοῦ κακόν	2δ	Poliptoto.

L'Antigone

Parodo (vv. 100-161)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 102 Θήβαι cfr. ant. 1, r. 3, v. 119 ἑπτάπυλον στόμα	glyc	Riferimento alla medesima città (Tebe greca) in posizione metrica differente, ma marcata (incipit/explicit).
str. 1, r. 9, v. 108 ὄξυτόρῳι cfr. ant. 1, r. 9, v. 125 ἀντιπάλῳι	dim cho B	Composti (nel medesimo caso) in identica posizione metrica. Riferimento a Eteocle (Tebe) che resistette all'assalto di Polinice (Argo; cfr. simbolismo drago/aquila).
str. 2, r. 2, v. 135 μαινομέναι cfr. ant. 2, r. 2, v. 149 ἀντιχαρείσα	3da epitr ^{tr} oppure praxill (Dawe 1979 = Griffith 1999; il prasilleo ben si attaglia al contesto eolocoriambico dell'intervento corale)	Opposizione fra la furia di Polinice e la felicità di Tebe per la vittoria.

Primo stasimo (vv. 332-375)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 333 πέλει ~ ant. 1, r. 2, v. 343 ἄγει	glyc	Verbi in ugual posizione metrica a unire circolarmente l'esistenza dell'uomo con le attività che ne assicurano sopravvivenza e progresso. Conferisce coesione alla coppia strofica.
str. 1, r. 4, v. 335 πόντου ~ ant. 1, r. 4, v. 345 πόντου	glyc	Centralità dell'elemento marino nella descrizione delle attività possibili grazie al progresso umano.
str. 1, r. 10, v. 341 ἵππέίῳι cfr. ant. 1, r. 9, v. 351 ἵππων	341 2tr 350 4da ^{tr}	Riferimento circolare al cavallo, soggetto ad addomesticamento da parte dell'uomo.
str. 2, r. 5, v. 360 παντόπορος· ἄπορος ~ ant. 2, r. 5, v. 370 ὑψίπολις· ἄπολις	3tr _λ	Medesima costruzione (composto-negazione) in identica posizione metrica: a) l'uomo è ricco di risorse e non agisce mai senza di esse; b) il bene produce l'elevazione

		della <i>polis</i> , il male priva l'uomo di una città. Sottolinea l'elemento nomico del pensiero del coro, inserendo lo stasimo nell'azione drammatica e nella riflessione teorica sviluppata dalla tragedia.
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Secondo stasimo (vv. 582-625)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 585 οὐδὲν ... γενεᾶς ~ ant. 1, r. 3, v. 596 οὐδ' ... γενεάν	cr pros ba	Identica espressione in differenti forme flesse in ugual sede metrica. <i>Variatio</i> del verbo (ἐλλείπει; ἀπαλλάσσει). Segnala il passaggio dal generale (la riflessione sull'ineluttabile abbattersi delle sciagure su un <i>genos</i>) al particolare (il caso specifico dei Labdacidi).
ant. 1, r. 2, v. 595 πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ'	cr ehn	Allitterazione /p/.
ant. 1, r. 2, v. 595 πήματα ... ἐπὶ πήμασι	cr ehn	Poliptoto.
ant. 1, r. 2, v. 596 γενεάν γένος	cr ehn	Figura etimologica.
str. 2, r. 10, v. 613 νόμος cfr. ant. 2, r. 10, v. 624 θεός	Ithyph	Ciò che conduce alla rovina ha la forza della legge o di un dio: il dolore è ineluttabile. Identica sede metrica.
str. 2, r. 11, v. 614 ἐκτὸς ἄτας ~ ant. 2, r. 11, v. 625 ἐκτὸς ἄτας	× 2cho ba	La responsione della medesima espressione esaspera il concetto dell'ineluttabilità della sventura per l'uomo, che attraversa tutto lo stasimo.
ant. 2, r. 5, v. 619 πρὶν πυρὶ θερμῶι πόδα τις προσαύση	2cho ba	Allitterazione /p/.

Terzo stasimo. Kommos fra Antigone e il coro (vv. 781-882)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 1-2, vv. 781-782 Ἔρωσ ... Ἔρωσ	781 ia cho 782 ia ion ^{mi}	Anafora.
str. 2, r. 1, v. 806 πατρίας πολίται	ia aristoph	Allitterazione /p/.

str. 2, rr. 2-3, vv. 807-808 νεάταν ... νέατον	807 dodrans A/B 808 glyc	Epanalessi poliptotica.
str. 2, rr. 10-11, vv. 815-816 ὑμνος ὑμῆσειν	815 glyc 816 hipp –	Poliptoto.
str. 3, r. 5, v. 842 ὦ πόλις, ὦ πόλεως	hem ^m	Geminazione poliptotica.
str. 3, rr. 5-6, vv. 842-843 ὦ πόλις, ὦ πόλεως πολυκτῆμο- νες ἄνδρες	842 hem ^m 843 reiz ^{cho}	Paronomasia.
str. 3, r. 7, v. 844 ἰώ ~ ant. 3, r. 7, v. 863 ἰώ	4sp	Uguale interiezione in uguale sede metrica. Unisce il riferimento di Antigone alle fonti Dircee alla lamentazione delle proprie sciagure, conferendo simmetria alle strofi e chiudendo la donna nell'autocommiserazione.
str. 3, r. 10, v. 847 οἶα ~ ant. 3, r. 10, v. 866 οἶων	2ia cr (3ia sync)	Forme flesse del medesimo pronome in uguale sede metrica. Uniscono l'assenza di persone che compiangano Antigone alla lamentazione per la nascita dall'incesto fra Giocasta ed Edipo, conferendo simmetria alle strofi e accentuando la chiusura nell'autocommiserazione.
str. 3, r. 11, v. 848 πρὸς ~ ant. 3, r. 11, v. 867 πρὸς	2ia	Uguale preposizione in uguale sede metrica. Accompagna l'indicazione della morte di Antigone, dapprima descritta nella fisicità della tomba, quindi con il ricorso della metafora nuziale. Conferisce simmetria alle strofi e potenzia la chiusura della donna nell'autocommiserazione.
str. 3, r. 13, v. 850 ἰώ ~ ant. 3, r. 13, v. 869 ἰώ	ba ia (2ia sync)	Uguale interiezione in uguale sede metrica. Unisce il riferimento alla propria infelice condizione alle sciagurate nozze che unirono

		Polinice alla figlia di Adrasto, dunque ad Argo. Conferisce simmetria alle strofi e prosegue il processo di isolamento di Antigone nell'autocommisurazione.
str. 3, r. 14, v. 851 κνεκρός κνεκροΐσιν	aristoph	Poliptoto.
ep., rr. 1-2, vv. 876-877 ἀκλαυτος, ἀφίλος, ἀνυμέναιος	876 2ia 877 ia cho	Tricolon con ἀ- privativo.

Quarto stasimo (vv. 944-987)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 5, v. 948 κείτοι <κεί>	asclep ^{mi}	Allitterazione /k/.
str. 1, r. 5, v. 949 ὦ παῖ παῖ	asclep ^{mi}	Geminazione.
str. 1, r. 7, v. 951 δύνασις δεινά	asclep ^{mi}	Allitterazione /d/.
str. 2, r. 4, v. 971 Φινείδαις ~ ant. 2, r. 4, v. 982 Ἐρεχθείδαν	dim cho B	Nomi propri della medesima saga in identica posizione metrica. Unisce il patronimico alla discendenza dei figli di Fineo da Eretteo per parte di madre, collegando le due strofi a essi dedicate.
ant. 2, r. 1, v. 979 μέλαιοι μελέαι	glyc ^{2d}	Poliptoto.
ant. 2, r. 6, v. 984 τράφε θυέλλησιν	ia cho sp	Allitterazione /t/.

Quinto stasimo (vv. 1115-1152)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 5, v. 1141 πάνδαμος πόλις	glyc	Allitterazione /p/.

Esodo (vv. 1261-1347)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 1261 δυσφρόνων ~ ant. 1, r. 2, v. 1284 δυσκάθατος	2δ	Composti con δυσ- in identica sede metrica. La lamentazione di Creonte per il proprio orgoglio (v. 1261, φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα) è associata alla sua ultima conseguenza, la morte di Euridice (che approda nel

		δυσκάθατος Ἴαιδου λιμήν, v. 1284).
str. 1, r. 2, v. 1262 φρενῶν δυσφρόνων	2δ	Figura etimologica con litote.
str. 1, r. 4, v. 1263 ὦ ~ ant. 1, r. 4, v. 1286 ὦ	2cr	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Unisce il lamento per la morte di Emone al lamento per il suicidio di Euridice, conferendo simmetria all'ode e potenziandone la carica patetica.
str. 1, r. 6, v. 1265 ὦμου ~ ant. 1, r. 6, v. 1289 αἰαῖ	2ia cr (3ia sync)	Interiezioni sinonimiche in ugual sede metrica. Conferisce maggior simmetria e <i>pathos</i> alla costruzione del carne.
str. 1, r. 7, v. 1266 παῖ ~ ant. 1, r. 7, v. 1289 παῖ	2δ	Medesimo vocativo in medesima sede metrica. Unisce la lamentazione per la morte di Emone alla replica di Creonte alla notizia della morte di Euridice.
str. 1, r. 8, v. 1267 αἰαῖ αἰαῖ ~ ant. 1, r. 8, v. 1290 αἰαῖ αἰαῖ	2sp	Uguale interiezione in ugual sede metrica. Conferisce simmetria e <i>pathos</i> all'ode.
str. 1, r. 14, v. 1273 τότ' ἄρα τότε	2δ	Epanalessi.
str. 1, r. 17, v. 1276 πόνοι ... δύσπονοι	2ia cr (3ia sync)	Figura etimologica con litote.
str. 1, r. 16, v. 1276 φεῦ φεῦ ~ ant. 1, r. 16, v. 1300 φεῦ φεῦ	2δ	Espressione di dolore reiterata nella medesima posizione metrica. Unisce la lamentazione per la morte di Emone al lamento congiunto per la scomparsa di moglie e figlio.
ant. 1, r. 3, v. 1284 τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις	δ	Epanalessi.
ant. 1, r. 14, v. 1297 τίς ἄρα, τίς με πότμος	2δ	Epanalessi.
str. 2, r. 1, v. 1306 αἰαῖ αἰαῖ ~ ant. 2, r. 1, v. 1328 ἴτω ἴτω	ia	Geminazione interiettiva in ugual sede metrica. Aumenta la simmetria e l'espressività della seconda coppia strofica.
str. 2, r. 4, v. 1310 αἰαῖ ~ ant. 2, r. 4, v. 1331	δ	Interiezione in ugual sede metrica. Aumenta

ἴτω ἴτω		la simmetria e l'espressività della seconda coppia strofica.
str. 2, rr. 4-5, vv. 1310-1311 δείλαιος ... δειλαίαι	1310 2δ 1311 2δ	Anafora poliptotica.
str. 2, rr. 13-14, vv. 1319-1320 ἐγὼ γὰρ σ', ἐγὼ σ' ... ἐγὼ	1319 2δ 1320 2δ	Epanalessi anaforica.
str. 2, r. 15, v. 1321 ἄγετέ μ' ... ἄγετέ μ'	2δ	Epanalessi.

Le Trachinie

Parodo (vv. 94-140)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 96 Ἄλιον Ἄλιον	hem ^f	Geminazione.
str. 1, r. 5, v. 98 πόθι μοι πόθι μοι	hem ^m	Geminazione.
str. 1, r. 3, v. 96 Ἄλιον ~ ant. 1, r. 3, v. 105 ἄθλιον	hem ^f	Somiglianza fonica in ugual sede metrica fra il nome del sole e la qualifica del paragone ornitologico che definisce Deianira. Rovescia la luminosità ariosa delle fatiche di Eracle nella tristezza delle angosce notturne di Deianira.
str. 1, r. 5, v. 98 πόθι ~ ant. 1, r. 5, v. 107 πόθον	hem ^m	Somiglianza fonica in ugual sede metrica fra avverbio di luogo e sostantivo. Unisce la domanda del coro (dov'è Eracle?) al desiderio del marito che sconvolge le notti di Deianira.
ep., r. 6, v. 136 ἄ καὶ σὲ τὰν ἄμασσαν	3ia	Insistenza sulla vocale /a/ e sulla sibilante per rimarcare l'invito del coro a Deianira a non abbandonare la speranza del ritorno di Eracle.

Primo stasimo (vv. 498-530)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., rr. 7-8, vv. 504-505 <τίνες> ... τίνες	504 2an 505 ba cr ia (3ia sync)	Anafora.

str., r. 1, v. 498 σθένος cfr. ant., r. 1, v. 507 σθένος	2an ia	Uguale parola in diverse sedi metriche dello stesso verso in responsione. Unisce la forza di Afrodite a quella del fiume Acheloo, rilevando la centralità dell'amore nella vicenda.
str., r. 7, v. 504 γάμων ~ ant., r. 7, v. 514 λεχέων	2an	Uguale sfera semantica (nozze, talamo) in ugual sede metrica. Evidenzia il ruolo di Deianira quale causa finale dell'azione mitica.
ep., r. 1, v. 517 ἦν ... ἦν	teles	Epanalessi.
ep., r. 4, v. 520 ἦν δ' ... ἦν δέ	reiz ^{ia} hem ^m	Epanalessi.

Secondo stasimo (vv. 634-662)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 4, v. 637 κόρας ~ ant. 1, r. 4, v. 644 κόρος	enneasyll ia-cho	Corrispondenza responsiva fra due forme flesse del medesimo sostantivo. Unisce la qualifica del luogo sacro ad Artemide con l'indicazione del ritorno di Eracle ed evidenzia l'elemento nautico-marino che attraversa il canto.
str. 2, rr. 4-5, vv. 650-651 τάλαιναν δυστάλαινα	650 3ia _λ 651 2ia	Figura etimologica.
str. 2, r. 7, v. 653 Ἄρης ~ ant. 2, r. 7, v. 661 Πειθοῦς	2mol	Nomi divini in ugual sede metrica. Le due divinità sono implicate nelle vicende di Deianira ed Eracle, secondo quanto canta il coro.
str. 2, r. 8, v. 654 ἐπιπόνων ~ ant. 2, r. 8, v. 662 ἐπὶ προφάσει	3cr	Uguale preverbio in ugual sede metrica. Sembra unire ancora Ares e Peitho, come già l'omometria precedente. Testo soggetto a guasti.
ant. 2, r. 1, v. 655 ἀφίκοιτ' ἀφίκολτο	enh	Anadiplosi.
ant. 2, r. 3, v. 657 πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν	2ia	Allitterazione /p/.

Terzo stasimo (vv. 821-861)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 1, r. 2, v. 822 τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν	– hem ^m –	Insistenza allitterante sulle consonanti occlusive e sulla vocale /o/.
str. 1, r. 10, v. 829 ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίποιον	δ	Insistenza fonica sulle vocali /e/ e /i/ e sulla consonante /t/.
ant. 1, r. 4, v. 834 τέκετο ... ἔτεκε	3ia	Poliptoto.
str. 2, r. 5, v. 844 προσέβαλεν ~ ant. 2, r. 5, v. 855 ἐπέμολεν	glyc	Forme di aoristo alla terza persona singolare di verbi differenti in ugual sede metrica. La responsabilità di Deianira è collegata con le inaudite sofferenze di Eracle.
str. 2, rr. 7-8, vv. 846-847 ἦ που ... ἦ που	846 ? 847 ?	Anafora.
str. 2, r. 10, v. 849 ἀ δ' ἐρχομένα ~ ant. 2, r. 10, v. 860 ἀ δ' ἀμφίπολος	3cho	Identica struttura della frase, con <i>variatio</i>, in ugual sede metrica (articolo, enclitica, qualificazione). Il destino che si compie ora su Eracle per mezzo di Deianira è collegato alla figura che lo ha predisposto, Afrodite.

Quarto stasimo (vv. 947-970)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 947 πότερα πρότερον	2ia	Allitterazione /p/ e paronomasia.
str. 1, rr. 1-2, vv. 947-948 πότερα ... πότερα ~ ant. 1, rr. 1-2, vv. 950-951 τάδε μέν ... τάδε δέ	947~950 2ia 948~951 2ia	Corrispondenza responsiva fra le anafore che introducono i due mali pianti dal coro (il suicidio di Deianira, i dolori sicuramente mortali di Eracle). Conferisce simmetria e <i>pathos</i> alla coppia strofica.
str. 1, r. 2, v. 984 πότερα μέλεα περαιτέρω	2ia	Allitterazione /p/.

Esodo. Amebeo (vv. 1004-1043)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str., r. 3, v. 1004 ἐᾶτέ μ' ἐᾶτέ με ~ ant., r. 3, v. 1024b ταῖδέ με, ταῖδέ με	δ	Geminazione (con identico pronome personale) in ugual sede metrica a conferire simmetria e <i>pathos</i> alla lamentazione di Eracle.
str., r. 6, v. 1007 πᾶι <πᾶι>	2an	Geminazione.
str., r. 7, v. 1008 ἀπολείς μ', ἀπολείς	an	Geminazione.
str., r. 14, v. 1016 φεῦ φεῦ	2δ	Geminazione.
ant., r. 2, v. 1024a παί, ποῦ ποτ'	δ	Allitterazione /p/.
ant., r. 6, v. 1027 θρώσκει ... θρώσκει	2an	Geminazione.
ant., r. 14, v. 1043 εὔνασον εὔνασον	δ	Geminazione.

II Filottete

Parodo (vv. 135-218)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 135 τί χρῆ, τί χρῆ	3ia	Geminazione.
str. 1, r. 1, v. 135 ἐν ξέναι ξένον	3ia	Poliptoto.
str. 1, r. 2, v. 136 στέγειν ... λέγειν	phal	Parechesi.
str. 1, r. 3, v. 137 φράζε μοι ~ ant., r. 3, v. 152 νῦν δέ μοι	cr	Ugual pronome in ugual sede metrica. Costruzione parallela della coppia strofica: alla richiesta di ordini rivolta a Neottolema all'inizio della strofe corrisponde la conferma dell'ordine da parte del coro all'inizio dell'antistrofe.
str. 1, r. 4, v. 138 τέχνα γὰρ τέχνας	dim cho B	Poliptoto.
ant. 1, r. 1, v. 150 μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις	3ia	Poliptoto.
ant. 1, r. 8, v. 157 τίς ... τίς ... τίν'	4da	Poliptoto.
ant. 1, r. 9, v. 158 ἐναυλον ἢ θυραῖον	2ia _λ	Rima interna.
str. 2, r. 4, v. 172 μόνος cfr. ant. 2, r. 4, v. 183 μοῦνος	pher	Forme dialettalmente differenti del medesimo aggettivo in sedi diverse del medesimo verso in

		responsione. Ribadiscono la solitudine di Filottete a Lemno, accrescendo il tono di compatimento della coppia strofica.
str. 2, r. 5, v. 173 νοσεῖ μὲν νόσον	glyc	Figura etimologica.
str. 2, r. 6, v. 174 ἐπὶ παντί τωι	glyc	Allitterazione /p/, /t/.
str. 2, r. 7, v. 175 πῶς ποτε πῶς	ascelp ^{ma}	Epanalessi allitterante.
str. 2, rr. 8-9, vv. 176-177 ὦ ... ὦ	176 dodr A 177 glyc	Anafora.
str. 3, r. 1, v. 201 ἔχε, παῖ cfr. ant. 3, r. 1, v. 210 ἔχε, τέκνον	ia _Λ lekyth	<i>Variatio</i> dell'espressione con cui il coro richiama l'attenzione di Neottolemo. Identico verso in responsione, ma sede metrica differente. Conferisce simmetria alla coppia strofica e aumenta l'aspettazione del riconoscimento sonoro di Filottete.
str. 3, r. 3, v. 204 ἦ που τᾶιδ' ἦ τᾶιδε	dim cho B	Epanalessi.
str. 3, r. 4, v. 205 βάλλει βάλλει	_Λ dim cho B	Geminazione.
str. 3, rr. 5-6, vv. 206-207 κατ' ἀνάγκαν ~ ant. 3, rr. 5-6, vv. 215-216 ὑπ' ἀνάγκας	206~215 dim cho B 207~216 dim cho B	Sintagmi con il medesimo sostantivo in ugual sede metrica in sinafia. Conferisce simmetria alla coppia strofica e rinforza la sottomissione di Filottete a cause di forza maggiore che egli non può controllare.

Coppia strofica al posto dell'atteso stasimo (vv. 391-402~507-518)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 5, v. 396 Ἄτρειδᾶν cfr. ant., r. 4, v. 510 Ἄτρείδας	396 δ 510 δδ	Riferimento agli Atridi in posizioni metriche non identiche, ma ravvicinate e in sede sensibile (explicit). Il coro fa leva sull'elemento dell'astio nei confronti degli Atridi per supportare il racconto di Neottolemo a Filottete e per ottenere la fiducia di quest'ultimo.

str., r. 6, v. 397 ὕβρις ~ ant., r. 6, v. 512 κακόν	2ba	Lessemi di sfera semantica negativa, uno specifico (ὕβρις), l'altro generico (κακόν), a connotare in ugual sede metrica l'azione degli Atridi su Neottolema e il risentimento verso di loro che unisce il figlio di Achille a Filottete, da sfruttare per ottenere la fiducia dell'eroe abbandonato.
--------------------------------------------------------	-----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Coppia strofica al posto dell'atteso stasimo (vv. 391-402~507-518)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 10, v. 683 ἴσος ἐν ἴσοις	lekyth	Poliptoto.
str. 1, r. 13, v. 687 πῶς ποτε πῶς ποτ'	dodr A ba	Geminazione dell'espressione.
ant. 1, r. 11, v. 701 ἄλλοτ' ἀλλ'αχ'αἰ	lekyth	Parechesi.
ant. 2, rr. 6-7, vv. 726-727 θεοῖς ... θεὸς θείωι	726 asclep ^{ma} 727 ia teles	Poliptoto.

Kommos fra il coro e Neottolema (vv. 827-864)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 1, v. 827 ἴπιν' ... ἴπινε	4da	Anafora del vocativo.
str., rr. 2-3, vv. 828-830 εὐαῖης ... εὐαίωι, εὐαίωι	828-829 2δ 830 2δ	Parechesi con anadiplosi.
str., rr. 2-3, vv. 828-830 εὐαίωι, εὐαίωι ~ ant., rr. 2-3, vv. 844-845 βαίαν μοι, βαίαν	828-829~844 2δ 830 2δ / 845 δ	Anadiplosi in ugual sede metrica. Collega l'invocazione al Sonno all'invito a Filottete a parlare sottovoce, garantendo unità intenzionale al coro.
str., r. 4, v. 831 τάνδ' αἴγλαν ἄ τέταται τανῦν	mol δ	Allitterazione della dentale.
str., r. 5, v. 832 ἴθι ἴθι	δ ^{kaibel}	Geminazione.
str., rr. 6-7, vv. 833-834 στάσηι, ... βάσηι	833 ia mol 834 tr	Rima.
str., r. 11, v. 837 γνώμαν ἰσχωι ~ ant., r. 11, v. 853 γνώμαν ἰσχεις	3mol	Forme flesse del medesimo costruito in ugual sede metrica. Contrappone la positività del momento propizio alla negatività dell'inazione

		di Neottolema, nell'insistente intenzione del coro di non lasciarsi sfuggire l'occasione di sottrarre l'arco a Filottete.
str., r. 12, v. 838 ἄπολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται	2δ	Allitterazione della labiale.
ant., r. 1, v. 843 τέκνον, τάδε μὲν θεός	4da	Allitterazione della dentale.
ant., r. 6, v. 847 ὕπνος ἄπνος	δ ^{kaibel}	Ossimoro etimologico.
ant., rr. 8-9, vv. 849-850 κείνο ἄδη μοι, κείνο ἄμοι	849 tr 850 cr ba	Anafora.
ant., r. 12, v. 853 ταῦτ'αὖ τούτῳ	3mol	Allitterazione della dentale.
ep., r. 5, v. 860 οὐ χερός, οὐ ποδός, οὐτινος ἄρχων	4da	Anafora della negazione, costruzione per <i>cola crescenti</i> .

Amebeo lirico fra il coro e Filottete (vv. 1081-1217)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 5, v. 1085 θνήσκοντι cfr. ant. 1, r. 5, v. 1105 ὀλοῦμαι	pher	Riferimento alla morte nell'antro, data ormai per scontata da Filottete, attraverso la collocazione di due parole attinenti alla medesima sfera semantica in posizioni distinte dello stesso verso in responsione. Aumenta il lirismo di Filottete e conferisce simmetria al canto.
str. 1, r. 6, v. 1086 ὦμοι μοί μοι ~ ant. 1, r. 6, v. 1106 αἰαῖ αἰαῖ	2sp	Interiezioni geminate in ugual sede metrica. Conferiscono maggior efficacia all'espressione lirica di Filottete e simmetria alla costruzione strofica.
str. 1, r. 15, v. 1095 σύ τοι σύ τοι	2ia δ	Geminazione.
str. 1, r. 15, v. 1095 σύ ~ ant. 1, r. 15, v. 1116 σε	2ia δ	Forme flesse del medesimo pronome personale in responsione. Il coro attribuisce a Filottete la responsabilità dell'accaduto, cercando di portarlo all'accettazione della partenza per Troia.

ant. 1, r. 1, v. 1095 ὦ τλάμων τλάμων	dim cho B	Geminazione.
ant. 1, rr. 7-8, vv. 1107-1108 οὐ ... οὐ	1107 glyc 1108 glyc	Anafora della negazione.
str. 2, r. 6, v. 1128 ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων	glyc	Duplicazione poliptotica.
str. 2, r. 5, v. 1127 τάν ~ ant. 2, r. 5, v. 1151 τάν	glyc	Identici articoli in identica sede metrica (incipit) in responsione. Uniscono l'assenza di possibilità di sostentamento per Filottete senza arco alla mancanza di forza dovuta alla sottrazione dell'arma, accrescendo il patetismo della lamentazione del personaggio.
str. 2, r. 6, v. 1128 ὦ ~ ant. 2, r. 6, v. 1152 ὦ	glyc	Interiezioni fonicamente simili in ugual sede metrica (incipit). Aumentano il lirismo di Filottete e conferiscono simmetria alla costruzione strofica.
str. 2, rr. 18-19, vv. 1140-1141 εἰπεῖν, ... εἰπόντος	1140 phal 1141 dim cho B	Anadiplosi con poliptoto.
ant. 2, rr. 18-19, vv. 1163-1164 πέλασσον, ... πελάταν	1163 phal 1164 dim cho B	Figura etimologica.
ant. 2, r. 20, v. 1165 γνώθ' ... γνώθ'	dim cho B	Geminazione.
ep., r. 1, v. 1169 πάλιν πάλιν παλαιόν	2ia	Geminazione, parechesi e allitterazione /p/.
ep., r. 4, v. 1172 τί μ' ... τί μ'	2ia	Geminazione.
ep., r. 9, v. 1178 φίλα μοι, φίλα	3ion ^{mi} sync	Geminazione.
ep., r. 11, v. 1179b ἴωμεν ἴωμεν	reiz ^{cho}	Geminazione.
ep., r. 16, v. 1187 δαίμων δαίμων	2an	Geminazione.
ep., r. 17, v. 1188 ὦ πούς πούς	glyc	Geminazione.
ep., r. 26, v. 1197 οὐδέποτ' οὐδέποτ'	4da	Geminazione.
ep., r. 37, v. 1209 φονᾶι φονᾶι	ehn	Geminazione.
ep., r. 41, v. 1213 ὦ πόλις πόλις	dim cho B	Geminazione.

L'Edipo a Colono

Parodo (vv. 117-253)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 2-3, vv. 119-120 ὁ πάντων, ὁ πάντων	119 cr cho reiz ^{ia} 120 glyc	Anadiplosi.
str. 1, rr. 4-5, vv. 121-122 προσδέρκου, προσφθέγγου, προσπεύθου	121 2mol 122 mol cr ba	Omeoarcto.
str. 1, rr. 5-6, vv. 122-123 πλάνατας, πλανάτας ~ ant. 1, rr. 5-6, vv. 155- 156 περᾶις γάρ, περᾶις	122~155 mol cr ba 123~156 glyc	Anadiplosi in ugual sede metrica. All'indicazione della condizione errabonda di Edipo corrisponde la segnalazione della sua posizione spaziale pericolosa, denotando la preoccupazione del coro nel carne.
str. 1, r. 12, v. 131 ἀφώνως, ἀλόγως	glyc	Ripetizione in sequenza del prefisso privativo.
str. 1, r. 15, v. 134 λόγος ~ ant. 1, r. 15, v. 166 λόγον	reiz ^{ia}	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. Uniscono il λόγος a proposito di un uomo irriverente nei confronti del luogo sacro a quello che Edipo potrà pronunciare proprio dopo aver dimostrato rispetto per il boschetto delle Eumenidi.
str. 1, r. 16, v. 135 ἐγώ ~ ant. 1, r. 16, v. 167 ἐμάν	2an	Forme pronominali e aggettivali di prima persona in ugual sede metrica. Evidenzia la focalizzazione del coro sulla propria preoccupazione, a prescindere dall'identità dell'interlocutore.
ant. 1, r. 16, v. 167 ἀβάτων ἀποβάς	2an	Poliptoto della radice verbale.
str. 2, r. 1, v. 176 μήποτε ~ ant. 2, r. 1, v. 193 μηκέτι	5ion ^{mi}	Negazioni in ugual sede metrica. Segnalano le indicazioni di movimento che il coro impartisce a Edipo, conferendo simmetria alla coppia strofica e comunicando la preoccupazione degli abitanti di Colono.
str. 2, r. 11, v. 184 ξεῖνος ἐπὶ ξένας	glyc	Poliptoto.

str. 2, r. 12, v. 185 τόλμα cfr. ant. 2, r. 12, v. 203 τλάμων	glyc	Uguale radice in differenti forme flesse in posizioni diverse del medesimo verso in risposta. Segnala la preoccupazione del coro per la violazione dello spazio sacro.
str. 2, r. 13, v. 186 ὦ τλάμων cfr. ant. 2, r. 12, v. 203 ὦ τλάμων	186 glyc 203 glyc	Uguale complemento di vocazione in collocazioni metriche differenti, ma ravvicinate. Segnala la preoccupazione del coro per la violazione dello spazio sacro.
ant. 2, r. 6, v. 199 βάσει βάσει	glyc	Poliptoto.
ep., r. 3, v. 210 μὴ μή μ'	teles	Geminazione allitterante.
ep., r. 13, v. 220 ἰοὺ ἰοῦ	hem ^m cr	Geminazione dell'interiezione.
ep., r. 17, v. 224 ὦ ὦ ... ὦ ὦ	2an	Geminazione dell'interiezione.

Kommos fra il coro ed Edipo (vv. 510-548)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 510 κακόν ~ ant. 1, r. 1, v. 521 κακότατ'	5ion ^{mi}	Forme di ugual radice in posizioni differenti dello stesso verso in risposta. Uniscono la richiesta del coro di rivangare il passato di Edipo alla conferma di passività da parte del tebano nell'accadimento degli eventi.
str. 1, r. 9, v. 518 ἀκουσμ' ἀκοῦσαι	3cho _λ	Figura etimologica.
ant. 1, r. 1, v. 521 ἦνεγκον ... ἦνεγκον	5ion ^{mi}	Epanalessi.
str. 2, r. 5, v. 538 ἔπαθες-ἔπαθον ~ ant. 2, r. 5, v. 545 ἔκανες-ἔκανον	2ia	Poliptoto in antilabe in ugual sede metrica. Rimarca il forte interesse del coro per il passato di Edipo e il dolore di quest'ultimo nel ricordarlo, conferendo simmetria alla coppia strofica.
str. 2, r. 6, v. 539 ἔρεξας-οὐκ ἔρεξα	3ia	Poliptoto in antilabe.
str. 2, r. 6, v. 539 τί γάρ ~ ant. 2, r. 6, v. 546 τί γάρ	3ia	Uguale interrogativo in uguale sede metrica. Il

		coro, in entrambe le strofi della coppia, elude la reticenza di Edipo, invitandolo a dettagliare meglio il racconto del proprio passato e rinforzando la simmetria della coppia.
str. 2, r. 8, v. 541 ἐπωφελήσας ὄφελον	3ia _λ	Figura etimologica.
ant. 2, r. 4, v. 544 ἐπὶ νόσῳι νόσον	2ia	Poliptoto.

Primo stasimo (vv. 668-719)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 9-10, vv. 676-677 ἀνήλιον ἀνήμενόν τε	676 4da 677 2ia _λ	Accostamento di due aggettivi negativi costituenti omeoarcto attraverso l'anadiplosi del prefisso privativo.
str. 1, r. 12, v. 679 Διόνυσος cfr. ant. 1, r. 13, v. 694 Ἄφροδίτα	679 cr anacr 694 hipp	Collocazione dei nomi delle divinità a cui si fa riferimento nel canto in posizioni metriche non responsive, ma ravvicinate. Simmetria della composizione.
str. 2, r. 1, v. 695 ἐγώ ~ ant. 2, r. 1, v. 709 ἔχω	4ion ^{mi}	Eco fonica in ugual sede metrica. Nella corrispondenza fra il pronome di prima persona singolare e la voce verbale alla medesima persona sembra evidenziata l'autorità del coro che conduce l'elogio di Colono.
str. 2, r. 2, v. 696 τᾶι μεγάλοι ~ ant. 2, r. 2, v. 710 τοῦ μεγάλου	5ion ^{mi}	Forme flesse del medesimo sintagma in ugual sede metrica. Con diverso referente (Peloponneso, Posidone) rinforza la protezione di Atena e Posidone di cui gode Atene e di cui, invece, sono sprovvisti altri luoghi in Grecia e nel mondo.
str. 2, r. 3, v. 698 ἀχείρωτον αὐτοποιόν	ia cr ia _λ	Impressione di parechesi fra gli aggettivi che denotano la floridezza e

		l'inviolabilità dell'olivo sacro.
str. 2, r. 6, v. 701 ἐλαίας ~ ant. 2, r. 6, v. 714 χαλινόν	asclep ^{mi} _λ	Parole chiave del canto in ugual posizione metrica. Ribadisce la centralità della protezione di Atena e Posidone su Atene attraverso i loro oggetti rappresentativi, in armonia con la costruzione simmetrica che caratterizza il carme.
str. 2, r. 11, v. 706 Ἀθήνα cfr. ant. 2, r. 11, v. 719 Νηρήιδων	pher	I nomi delle divinità introdotte del canto occupano posizioni sensibili (explicit, incipit) all'interno dello stesso verso in responsione. Simmetria della composizione.
ant. 2, r. 2, v. 710 δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος	Sion ^{mi}	Insistenza fonica sulle consonanti occlusive dentali per rimarcare la centralità del dono di Posidone.
ant. 2, r. 3, v. 711 εὐπιπποι, εὐπωλον, εὐθάλασ-σον	ia cr ia _λ	Accostamento di tre aggettivi composti con εὐ-individuanti <i>cola</i> crescenti (3, 3, 4 sillabe). Conferisce maggior rilievo al dono di Posidone.
ant. 2, r. 9, v. 717 παραπετομένα πλάτα	teles	Allitterazione /p/. Dà maggior rilievo all'immagine del remo che batte sull'acqua e che, nella seconda antistrofe, si sovrappone al morso equino.

Kommos fra Edipo, Creonte e il coro (vv. 833-843~876-886)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 1, v. 833 ἰώ ~ ant., r. 1, v. 876 ἰώ	ia	Uguale interiezione seguita da parola bisillabica in ugual sede metrica. Introduce la parte strofica della scena, rilevando la sofferenza di Edipo.
str., r. 2, v. 835 ξέν' cfr. ant., r. 2, v. 877 ξέν'	3δ	Uguale vocativo in differenti posizioni dello

		stesso verso in risposta. Riferimento a Creonte in frasi intimidatorie che evidenziano l'efferatezza del suo comportamento.
str., r. 8, v. 841 προβᾶθ' ᾧδε, βᾶτε βᾶτ'	2δ	Geminazione dell'imperativo.
str., rr. 8, 10, vv. 841, 843 προβᾶθ' ᾧδε ... προβᾶθ' ᾧδε	841 2δ 843 δ	Ripresa circolare del medesimo sintagma, a suggerire la richiesta di aiuto che il coro rivolge ai concittadini.
str., r. 9, v. 842 πόλις ... πόλις ~ ant., r. 9, v. 885 μόλετε ... μόλετ'	2δ	Epanalessi in ugual sede metrica. Potenzia l'urgenza della richiesta di aiuto del coro ai propri concittadini.
ant., r. 8, v. 884 ἰώ ... ἰώ	2δ	Epanalessi dell'interiezione.
ant., rr. 9-10, vv. 885-886 πέραν περῶσ'	885 2δ 886 δ	Anadiplosi con poliptoto.

Secondo stasimo (vv. 1044-1095)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
ant. 1, rr. 7-8, vv. 1065-1066 δεινός ... δεινά	1065 ia cho ia 1066 2ia	Poliptoto in epanalessi.
ant. 1, rr. 9-10, vv. 1067-1068 πᾶς πᾶσα	1067 cr ia 1068 ia palimba	Poliptoto in epanalessi.
str. 2, r. 4, v. 1077 δεινά ... δεινά	2ia	Epanalessi.
str. 2, r. 6, v. 1079 τελεῖ τελεῖ	ia adon (2cho hypercat)	Geminazione.
str. 2, r. 6, v. 1079 τελεῖ τελεῖ cfr. ant. 2, r. 5, v. 1089 τελειῶσαι	1079 ia adon (2cho hypercat) 1089 2ia	Uguale radici in posizioni metricamente ravvicinate. Potenziano l'augurio per la buona riuscita della missione di recupero di Antigone e Ismene.
str. 2, r. 7, v. 1080 μάντις cfr. ant. 2, r. 7, v. 1091 'Απόλλω	2tr	Connessione fra Apollo e la mantica attraverso il posizionamento delle parole in punti differenti del medesimo verso in risposta.
ant. 2, rr. 1-2, vv. 1085-1086 πάνταρχε παντ όπτα	1085 2ia 1086 δ	Omeoarcto.

Terzo stasimo (vv. 1211-1248)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str., rr. 11-12, vv. 1221-1222 ἀνυμέναιος ἄλυρος ἄ- χορος	1221 2tr 1222 2tr	Sequenza di aggettivi iniziati con prefisso privativo, individuanti omeoarcto.
str., r. 11, v. 1221 ἀνυμέναιος ~ ant., r. 11, v. 1236 ἀπροσόμιλον	2tr	Composti con ἀ- privativo in ugual sede metrica. Uniscono la morte e la vecchiaia in descrizioni parallele.
ant., r. 13, v. 1238 κακά κακῶν	ithyph	Poliptoto.
ep., rr. 7-10, vv. 1245-1248 αἰ μέν ... αἰ δ' ... αἰ δ' ... αἰ δ' ...	1245 4da _Λ 1246 3da _Λ 1247 cho cr 1248 enh	Anafora con <i>variatio</i> del correlativo.

Kommos fra Edipo, Antigone e il coro (vv. 1447-1499)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1447 νέα ... νεόθεν	2ia	Poliptoto.
str. 1, rr. 1-2, vv. 1447-1449 νέα ... <νέα>	1447-1448 2ia 1449 2δ	Anafora.
str. 1, r. 6, v. 1453 ὄραϊ δ' ὄραϊ	ia cr	Geminazione.
str. 1, r. 9, v. 1456 αἰθήρ, ὦ Ζεῦ ~ ant. 1, r. 9, v. 1471 αἰθήρ, ὦ Ζεῦ	cho mol	Uguale chiusa di verso in responsione, con riferimento al cielo tonante. Conferisce maggior <i>pathos</i> e simmetria alla strutturazione del canto.
str. 2, r. 1, v. 1477 ἔα ἔα ~ ant. 2, r. 1, v. 1491 ἰὼ ἰὼ	2ia	Interiezioni bisillabiche in ugual sede metrica per esigenze di <i>pathos</i> e simmetria della composizione.
str. 2, r. 3, v. 1480 ἴλαος ... ἴλαος	2δ	Epanalessi.
ant. 2, r. 1, v. 1491 βᾶθι βᾶθ'	2ia	Geminazione.

Quarto stasimo (vv. 1556-1578)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 1, v. 1556 θεόν cfr. ant., r. 1, v. 1568 θεαί	2δ	Forme flesse del medesimo sostantivo in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Collega le invocazioni del coro alle divinità inferi, assicurando unità compositiva e tematica al carne.

str., rr. 3-4, vv. 1559-1560 Αἰδωνεῦ Αἰδωνεῦ	1559 hemiasclep II mol 1560 mol cr	Anadiplosi.
---------------------------------------------------	---------------------------------------	-------------

Kommos fra Antigone, Ismene e il coro (vv. 1670-1750)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1670 ἔστιν, ἔστι	ia reiz ^{ia}	Geminazione.
str. 1, r. 8, v. 1677 ἔστιν—ἔστιν	ia cr ia	Geminazione in <i>antilabe</i> .
str. 1, r. 14, v. 1683 τάλαινα cfr. ant. 1, r. 15, v. 1711 τάλαιναν	1683 2ia 1711 2tr	Forme flesse del medesimo aggettivo in collocazioni metriche differenti, ma ravvicinate. Sottolineano il dolore di Antigone per la perdita del genitore.
str. 1, r. 17, v. 1686 γᾶν cfr. ant. 1, r. 17, v. 1713 γᾶς	δ	Forme flesse del medesimo aggettivo in posizioni differenti del medesimo verso in responsione. Unisce la terra dove Edipo ha trovato pace alla terra ignota che rappresenta lo spaesamento di Antigone e Ismene.
ant. 1, r. 8, v. 1704 ἔπραξεν—ἔπραξεν	ia cr ia	Geminazione in <i>antilabe</i> .
str. 2, r. 1, v. 1724 φίλα cfr. ant. 2, r. 1, v. 1737 φίλαι	3ia	Forme flesse del medesimo aggettivo in sedi differenti del medesimo verso in responsione. Segnala la sostituzione degli interlocutori nelle <i>antilabai</i> della seconda coppia strofica.
str. 2, r. 11, v. 1734 αἰαῖ ~ ant. 2, r. 11, v. 1748 φεῦ φεῦ	mol ba	Distinte interiezioni in ugual sede metrica incipitaria. Marcano la lamentazione delle due sorelle: Ismene reagisce ai pensieri di morte di Antigone, mentre Antigone si addolora per lo spaesamento causato dalla morte di Edipo.
ant. 2, r. 8, v. 1745 τοτέ μέν ... τοτέ δ'	2tr	Epanalessi correlativa.
ant. 2, r. 10, v. 1747 ναὶ ναί	mol tr	Geminazione.

10 Un campione euripideo: Alcesti, Medea, Andromaca

L'Alcesti

Parodo. Sezione strofica (vv. 86-131)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 87 χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας	2tr	Allitterazione velare.
ant. 1, r. 11, v. 108 ἔθιγες ψυχᾶς, ἔθιγες δε φρενῶν	2an	Epanalessi.

Primo stasimo (vv. 213-243)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 7, v. 218 δῆλα μέν, φίλοι, δῆλα γ'	2hδ	Epanalessi.
str., r. 5, v. 216 καί ~ ant., r. 5, v. 229 καί	cho ia	Uguale congiunzione in ugual sede metrica. Alla constatazione dell'incertezza della situazione corrisponde la conferma dell'ineluttabilità della morte di Alcesti.
str., r. 8, v. 219 θεοῖσιν ... θεῶν	2ia	Poliptoto.
str., r. 12, v. 222 πόριζε δὴ πόριζε	3ia _λ	Anadiplosi.
str., r. 15, v. 225 ὙΑιδαν ~ ant., r. 15, v. 237 ὙΑιδαν	enh	Uguale sostantivo in ugual sede metrica. Unisce la preghiera per l'intercessione di Apollo all'accettazione rassegnata della morte certa di Alcesti, conferendo simmetria alla coppia strofica.
ant., r. 7, v. 231 φίλαν ... φιλάταν	2hδ	Poliptoto.
ant., r. 10, v. 232 ἰδοῦ ἰδοῦ	ia	Geminazione.

Amebeo lirico-epirrematico tra Alcesti e Admeto (vv. 244-279)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 244 ὙΑλιε καί ~ ant. 1, r. 1, v. 248 γαῖά τε καί	glyc	Costruzione parallela dell'incipit della coppia strofica: vocativo + congiunzione che aggiunge altri vocativi. Il parallelismo si estende al verso successivo, formato da un ugual numero di parole con un ugual numero di sillabe e una uguale successione di casi e funzioni sintattiche. Si accentua la

		concentrazione di Alcesti sulla lamentazione e l'assenza di dialogo con Admeto nell'amebeo.
str. 2, r. 1, v. 252 ὄρω ... ὄρω	ia pros	Epanalessi.
str. 2, r. 2, v. 253 νεκύων ~ ant. 2, r. 2, v. 260 νεκύων	reiz ^{ia}	Uguale sostantivo in ugual sede metrica. Sottolinea la parola chiave del canto, ribadendo l'impossibilità del dialogo in questo amebeo.
ant. 2, r. 1, v. 259 ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις	ia pros	Concatenazione di epanalessi.
ep., r. 1, v. 266 μέθετε μέθετε μ'	ithyph	Allitterazione /m/. Anadiplosi.
ep., r. 5, v. 270 τέκνα, τέκν'	dodr B	Anadiplosi.

Monodia di Eumelo (vv. 393-403~406-415)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 7, v. 400 ὑπάκουσον ἄκουσον ~ ant., r. 7, v. 412 ἀνονάτ' ἀνόνατ'	pros ithyph	Epanalessi in ugual sede metrica. La richiesta di ascolto alla madre esanime è connessa alla constatazione della vanità delle nozze del padre, in una sottolineatura del dolore del fanciullo che conferisce simmetria alla composizione.
str., r. 8, v. 401 ἐγώ σ' ἐγώ	pros	Epanalessi.

Secondo stasimo (vv. 435-475)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 437 οἶκον οἰκετεύεις	enh // teles ba	Figura etimologica.
str. 1, r. 7, v. 442 πολὺ δὴ πολὺ δὴ	enh // teles ba	Anadiplosi.
str. 2, r. 1, v. 455 εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἴη	aristoph	Insistenza sui gradi della vocale /e/.
str. 2, r. 2, v. 456 πέμψαι ~ ant. 2, r. 2, v. 467 κρύψαι	pher	Infiniti aoristi bisillabici in ugual sede metrica in omoteleuto. Il desiderio del coro di recuperare Alcesti dagli inferi è contrapposto all'ostinato rifiuto di morire espresso dagli anziani genitori di Admeto.
str. 2, rr. 6-7, vv. 460-461	460 enh // glyc ba	Anafora.

σύ ... σύ	461 an _λ	
str. 2, r. 7, v. 461 σύ ~ ant. 2, r. 7, v. 471 σύ	an _λ	Uguale pronome in ugual sede metrica. Mette enfasi sull'importanza del sacrificio di Alceste, unica disposta a compierlo, per giunta in fresca giovinezza.
str. 2, r. 11, v. 464 ἦ μάλ' ἄν ἔμοιγ' ~ ant. 2, r. 11, v. 474 ἦ γὰρ ἄν ἔμοιγ'	alcm reiz ^{ia}	Uguale costrutto (<i>variatio</i> tra μάλ' e γάρ) in ugual sede metrica. Il coro non accetterà che Admeto infranga la promessa di non risposarsi e, anzi, desidera che le proprie mogli possano essere proprio come Alceste, per quanto libere dal suo destino di morte.

Epiparodo (vv. 861-934)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 871 πρόβα πρόβα ~ ant. 1, r. 1, v. 889 τύχα τύχα	3ia _λ sync	Forme di anadiplosi in ugual sede metrica. Al fallito invito del coro ad Admeto di entrare in casa per elaborare il lutto corrisponde il tentativo di dialogo empatico nel riconoscimento della gravità del dolore dell'uomo.
str. 1, r. 5, v. 893 ἑτέρους ἑτέρα	iambel	Poliptoto.
str. 2, r. 7, v. 909 ἦδη ~ ant. 2, r. 7, v. 932 ἦδη	reiz ^{cho}	Uguale avverbio in uguale sede metrica. Affianca due <i>consolationes</i> (un parente che ha perso l'unico figlio; Admeto non è l'unico ad aver perso la moglie) che il coro ritiene equipollenti e accettabili da parte dell'interlocutore.

Quinto stasimo (vv. 962-1005)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 2, r. 4, v. 989 καί ~ ant. 2, r. 4, v. 1000 καί	_λ hipp	Uguale congiunzione in ugual sede metrica. Unisce la considerazione

		sull'ineluttabilità della morte anche per i figli degli dèi alla memoria positiva che si serberà di Alceste per il gesto compiuto, in un motivo consolatorio per Admeto.
str. 2, rr. 6-7, vv. 990-991 φίλα μέν ... φίλα δέ	990 [^] hipp 991 [^] hipp	Anafora correlativa.

La Medea

Parodo. Sezione strofica (vv. 148-212)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
(proodo, v. 131 ἔκλυον ... ἔκλυον)	2an	Epanalessi.
str., r. 3, v. 149 μέλπει (νύμφα) ~ ant., r. 3, v. 175 δέξαιτ' (ὀμφάν)	an	Corrispondenza tra terze persone singolari seguite da sostantivo bisillabico fonicamente simile a quella in responsione. I lamenti di Medea sono collegati alla loro ricezione da parte del coro, che reagisce con intento consolatorio.
str., r. 6, v. 153 θανάτου τελευτά	enh cho (hagesich)	Allitterazione delle dentali.

Primo stasimo (vv. 410-445)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 5, v. 416 φᾶμαι cfr. ant. 1, r. 5, v. 427 ὑμνον	epitr ^{tr} hem ^f reiz ^{ia}	Corrispondenza responsiva, ma non omometrica, tra forme di comune valore: la fama delle donne, resa positiva dall'azione di Medea, troverà un'adeguata forma poetica che la celebri.
str. 1, r. 6, v. 419 γένει cfr. ant. 1, r. 6, v. 428 γένναι	2epitr ^{tr} cr	Forme di comune origine in posizioni differenti dello stesso verso in responsione. Tema palinodico e misandrico: opposizione tra lo spazio poetico progressivamente conquistato dalle donne e quello tradizionalmente riservato agli uomini.

str. 2, r. 1, v. 431 οἴκων πατρίων cfr. ant. 2, r. 3, v. 441 πατρὸς δόμοι	431 ia aristoph 441 teles	Corrispondenza non responsiva tra le riprese del tema della partenza di Medea da Colchide. Coesione tematica della seconda coppia strofica.
str. 2, r. 5, v. 436 λέκτρον ~ ant. 2, r. 5, v. 443 λέκτρων	enh	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. Insistenza sulla parola chiave del canto: quella di Medea e Giasone è una questione di tradimento del letto nuziale.

Secondo stasimo (vv. 627-662)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 627 ἔρωτες cfr. ant. 1, r. 1, v. 635 στέργοι	pros	Corrispondenza responsiva, ma non omometrica tra forme del campo semantico dell'amore. Unità tematica della coppia strofica.
str. 1, r. 6, v. 632 τόξων cfr. ant. 1, r. 4, v. 640 ἀπτολέμους	epitr ^{tr} hem ^f epitr ^{tr}	Opposizione non responsiva tra gli effetti negativi di <i>eros</i> e la richiesta di protezione avanzata dalle coreute ad Afrodite.
str. 2, r. 5, v. 647 οἰκτροτάτων ἀχέων ~ ant. 2, r. 5, v. 658 δεινότατον παθέων	hem ^m	Costruzioni sintattiche simili (con echi e identità foniche) in ugual sede metrica. L'opposizione tra lo scongiuro del coro contro l'esilio e l'effettiva minaccia di esilio che incombe su Medea isola il personaggio nello stasimo e ne accresce il dolore.
str. 2, r. 6, v. 648 θανάτῳ θανάτῳ	teles ba	Anadiplosi.
str. 2, r. 6, v. 648 θανάτῳ cfr. ant. 2, r. 6, v. 659 ὄλοιθ'	teles ba	Lessemi concernenti la morte in ugual posizione mitica, a sottolineare il disprezzo del coro per l'esilio e il tradimento.

Terzo stasimo (vv. 824-865)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
------------	------------------	----------

str. 1, r. 3, v. 827 χώρας ~ ant. 1, r. 3, v. 839 χώραν	epitr ^{ia} pros	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica a unire due momenti differenti della lode di Atene.
str. 2, rr. 6-7, vv. 851-852 σκέψαι ... σκέψαι	851 pros 852 enh	Anafora.
str. 2, r. 7, v. 852 φόνον ~ ant. 2, r. 7, v. 862 φόνου	enh	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. Sottolineatura dell'elemento centrale della seconda parte dello stasimo: l'orrore del coro per il progetto infanticida di Medea.

Quarto stasimo (vv. 976-1001)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 3-4, vv. 978-979 δέξεται ... δέξεται	978 epitr ^{tr} hem ^f 979 2epitr ^{tr}	Anafora.
str. 1, r. 3, v. 978 χρυσέων cfr. ant. 1, r. 2, v. 984 χρυσέων	978 epitr ^{tr} hem ^f 984	Uguale sostantivo in posizioni differenti di versi contigui tra loro nello schema della strofe. Insistenza sulla corona d'oro che darà la morte alla novella sposa di Giasone.
str. 1, r. 4, v. 979 δύστανος ἄταν cfr. ant. 1, r. 5, v. 987 δύστανος· ἄταν	979 2epitr ^{tr} 984 hem ^f epitr ^{tr}	Sequenze verbali simili in sedi metriche differenti di due versi contigui nello schema della strofe. Rimarcano l'ineluttabilità del destino di morte della nuova sposa di Giasone.
str. 2, r. 1, vv. 990-991 ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδε- μῶν τυράννων cfr. ant. 2, rr. 1-2, vv. 996- 997 ὦ τάλαινα παίδων μά- τερ	990-991~996 enh ithyph 997 ithyph	Parallelismo non responsivo che unisce Giasone e Medea nella comune responsabilità per la prossima morte dei loro figli.
str. 2, r. 4, v. 994 σῶι ~ ant. 2, r. 4, v. 1000 σοι	hem ^m	Forme possessive e pronominali del medesimo pronome personale in ugual sede metrica. Giasone e Medea, agli occhi del coro, condividono lo stesso destino: perdere i figli a causa delle proprie azioni.

Quinto stasimo (vv. 1251-1292)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 1252 κατίδεται ἴδετε	2δ	Successione di un verbo semplice al proprio composto. Valore patetico.
str. 1, r. 6, v. 1256 ΠΙΤΙΝΕΙΝ cfr. ant. 1, r. 7, v. 1266 προσπίτνει	1256 2δ 1266 2δ	Corrispondenza non responsiva tra forma semplice e composta della medesima radice verbale. La strage che Medea sta per compiere (v. 1266) va evitata, per non comportare il terribile spargimento di sangue divino (v. 1256).
str. 1, r. 7, v. 1257 φόβος ~ ant. 1, r. 7, v. 1267 φόνος	δ	Parechisi in sede incipitaria di versi in responsione tra loro. Unisce il terrore per la violenza presente (φόβος) alla sua fonte (φόνος).
str. 1, r. 8, vv. 1258-1259 διογενές ~ ant. 1, r. 8, v. 1268 ὁμογενῆ	2δ	Uguale radice in composizione con differenti prefissi in ugual sede metrica. La luce divina invocata per fermare Medea è associata al sangue divino che unisce la madre ai figli, aggravandone il delitto.
str. 2, r. 1, v. 1273 ἀκούεις βοάν ἀκούεις τέκνων ~ ant. 2, r. 1, v. 1282 μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος	2δ	Epanalessi in ugual sede metrica. Circonda la coppia strofica che contiene le grida dei bambini, accrescendo la preoccupazione del coro per gli accadimenti.
str. 2, r. 5, v. 1275 φόνον ~ ant. 2, r. 5, v. 1286 φόνωι	2δ	Forme flesse del medesimo sostantivo in ugual sede metrica. L'infanticidio commesso da Medea si sovrappone al modello mitico di Ino, superandolo.
str. 2, r. 6, v. 1276 ΤΕΚΝΟΥΣ cfr. ant. 2, r. 6, v. 1287 ΤΕΚΝΩΝ	δ	Forme flesse del medesimo sostantivo in sedi sensibili (explicit, incipit) dello stesso verso in responsione. Avvicina l'uccisione dei figli di Medea

		all'antecedente mitico di Ino, rilevando lo scarto tra realtà ed <i>exemplum</i> .
--	--	------------------------------------------------------------------------------------

L'Andromaca

Parodo (vv. 117-146)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 3, v. 119 γένναν ~ ant. 1, r. 3, v. 128 ἐγεννέτησις	6da	Forme della stessa radice (γεν-) in ugual sede metrica. In entrambi i casi il coro sottolinea l'alterità etnica della troiana Andromaca, evidenziando così il proprio distacco emotivo dalla protagonista che entrano a consolare ed esortare.
ant. 1, rr. 8-9, vv. 133-134 μόχθον ... μόχθεις	ithyph	Figura etimologica in epifora.

Secondo stasimo (vv. 465-493)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 465 δίδυμα cfr. ant. 1, r. 1, v. 471 δίπτυχοι	3ia	Lessemi della duplicità in posizioni ravvicinate dello stesso verso in responsione. Rilevano il concetto base del ragionamento sviluppato dal coro, assicurando coesione al dettato strofico.
str. 1, r. 1, v. 465 οὐδέποτε ~ ant. 1, r. 1, v. 471 οὐδέ	3ia	Congiunzioni negative in ugual (οὐδε-) in ugual sede metrica incipitaria. Conferiscono coesione alle prime mosse dello stasimo.
ant. 1, r. 3, v. 475 ἄχθος ἐπ' ἄχθει	cr ia ba (3ia sync)	Poliptoto.
str. 2, r. 4, v. 482 φρενός ~ ant. 2, r. 4, v. 490 δύσφρονος	4da _λ	La radice φρεν-/φρον- occupa la stessa sede metrica dello stesso verso in responsione, conferendo coesione alla costruzione della coppia strofica e sottolinea l'irrazionalità di quanto accade agli occhi del coro.

ant. 2, r. 5, v. 491 ἄθεος ἄνομος ἄχαρις	2ia	Tricolon allitterante. Valore patetico.
---------------------------------------------	-----	-----------------------------------------

Amebeo lirico-epirrematico tra Andromaca, Molosso e Menelao (vv. 501-544)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 4, v. 504 μᾶτερ μᾶτερ	glyc	Anadiplosi.
str., r. 7, v. 507 ὦ πάτερ ~ ant., r. 7, v. 530 ὦ φίλος	glyc	Complementi di vocazione con sostantivi bisillabici in ugual sede metrica. Estendono la simmetria del canto dal piano metrico a quello verbale e ne accrescono il valore patetico negli appelli di Molosso.
str., r. 9, v. 513 ὦμοι μοι, τί ~ ant., r. 9, v. 535 ὦμοι μοι, τί	glyc	Uguale espressione interiettiva in ugual sede metrica. Simmetria e pathos nell'intervento di Molosso, conclusivo di strofe e anti-strofe.
ant., r. 1, v. 523 πόσις πόσις	glyc	Anadiplosi.
ant., rr. 7-8, vv. 530-531 φίλος, φίλος	530 glyc 531 pher	Anadiplosi a cavallo di verso.

Terzo stasimo (vv. 766-801)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str., r. 5, v. 773 δωμάτων ~ ant., r. 5, v. 784 δόμων	pros epitr ^{ia}	Sostantivi di ugual sfera semantica in ugual caso in identica sede conclusiva di verso. Opposizione tra l'apparenza positiva di un nobile casato e le conseguenze negative della violazione della giustizia.
ant., r. 6, v. 785 ταύταν ... ταύταν	hem ^m pros	Epanalessi.

Amebeo lirico-epirrematico tra Ermione e la nutrice (vv. 825-865)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 2, v. 826 κόμας cfr. ant. 1, r. 2, v. 830 πλοκάμων	colon enopliaco? (Stevens 1971, p. 194)	Parole di medesima sfera semantica (capelli) in sedi metriche differenti dello stesso verso in responsione. Unità tematica della coppia strofica

		(esternazione del dolore di Ermione).
ant. 2, rr. 3-4, vv. 838-839 κατάρατος ἐγὼ κατάρατος	838 3da 839 hδ	Epanalessi.
astr., r. 3, v. 843 ἀπόδος ... ἴποδος	2δ	Epanalessi.
astr., rr. 7-8, vv. 847-848 ποῦ ... ποῦ	847 2ia _λ 848 2ia _λ	Anafora.
astr., r. 13, v. 853 ἔλιπες ἔλιπες	2δ	Anadiplosi.
astr., r. 15, v. 856 ὀλεῖ ὀλεῖ	2δ	Anadiplosi.
astr., r. 18, v. 860 δούλα δούλας	2δ	Poliptoto.

Quarto stasimo (vv. 1009-1046)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, rr. 7-8, vv. 1017-1018 τάλαιναν τάλαιναν	1017 2cr (2ia sync) 1018 ithyph	Anadiplosi.
str. 2, r. 1, v. 1027 ἀλόχου cfr. ant. 2, r. 2, v. 1038 ἀλοχοι	1027 ia pros / reiz ^{ia} hem ^m 1038 ia pros / reiz ^{ia} hem ^m	Forme flesse della medesima parola in posizioni ravvicinate di versi tra loro contigui nello schema della strofe. Accomunano la fine di Clitemestra al lutto delle mogli greche causato dalla guerra di Troia.
str. 2, r. 4, v. 1031 θεοῦ. θεοῦ	ia cr ia (3ia sync)	Anadiplosi.
str. 2, r. 6, v. 1044 νόσον ... νόσον	reiz ^{cho} hem ^m ?	Epanalessi.
str. 2, r. 6, v. 1034 ἐπιβάς cfr. ant. 2, r. 6, v. 1044 διέβα	reiz ^{cho} hem ^m ?	Forme composte di βαίνω in sedi metriche ravvicinate dello stesso verso in responsione. Accomunano il destino di Agamennone a quello della Grecia tutta.

Amebeo lirico-epirrematico tra Peleo e il coro (vv. 1173-1225)

OCCORRENZA	CONTESTO METRICO	COMMENTO
str. 1, r. 1, v. 1173 τόδε cfr. ant. 1, r. 1, v. 1186 τάδε	4da	Forme flesse del medesimo pronome deittico in posizioni ravvicinate dello stesso in responsione. Uso patetico.
str. 1, r. 5, v. 1177 οὐκέτι ... οὐκέτι	4da	Epanalessi.
str. 1, r. 5, v. 1177 γένος cfr. ant. 1, r. 5, v. 1190 γένος	4da	Uguale sostantivo in posizioni ravvicinate dello stesso verso in responsione. Unità tematica.

ant. 1, r. 1, v. 1186 ὦ γάμος, ὦ γάμος	4da	Anadiplosi.
str. 2, r. 12, v. 1208 θανεῖν θανεῖν	3ia	Anadiplosi.
ant. 2, r. 12, v. 1221 μόνος μόνοισιν	3ia	Poliptoto.
ant. 2, r. 13, v. 1222 πόλις, πόλις	lekyth	Anadiplosi.

CAPITOLO II
ESEGESI DELLE OCCORRENZE
OMOMETRICHE NELLA LIRICA ARCAICA

II 1 Alceo

II 1.1 Fr. 5 V.

I pochi versi superstiti inducono a pensare che, nel carne, Alceo trattasse di un matrimonio prestabilito (v. 11, κεκρ[ί]μενος), che alcuni studiosi, nonostante i magri resti, ipotizzano essere le nozze fra Pittaco e una rappresentante del γένος dei Pentilidi¹. Il metro sembra essere una strofe tristica articolata nei quattro cola di asclep^{mi} || asclep^{mi} || asclep^{mi} | glyc III. Ai vv. 11 (asclep^{mi}) e 18 (glyc), dunque non in responsione tra loro, si osserva la collocazione in explicit, quindi in posizione sensibile, della parola chiave del tema trattato: v. 11, γάμει (forma verbale di γαμέω); v. 18, γάμου (sostantivo, ma sussistono dubbi di lettura).

Ai vv. (a) 13 e (b) 1 si trova il nesso ἄνεμος βορραία, ripristinato nella prima occorrenza dall'*editor princeps*. La sede metrica è incerta, ma è chiaro che si faccia riferimento ai venti settentrionali.

II 1.2 Fr. 6 V.

Nella struttura di una strofe alcaica, nel ζεπιον_λ (= hendec alc) dei vv. 9~13, in responsione tra loro, si può osservare l'occorrenza dello stesso nesso connettivo καὶ μή: congiunzione copulativa e imperativo determinano, così, un incipit identico in entrambi i versi, a risultare in un imperativo negativo col quale il poeta vuol proibire azioni inadatte a uomini valorosi e memori dei loro nobili antenati².

¹ «The fragment does not explicitly refer but the statement that the marriage will bring something royal to the groom makes the supposition all but sure» (Burnett 1998, p. 171, n. 31). Notizie sulla estrazione della moglie di Pittaco sono in Diog. Laert. I, 4, 81 (εὐγενεστέρα γὰρ αὐτῷ οὐσα ἢ γυνή, ἐπειδήπερ ἦν Δράκοντος ἀδελφή τοῦ Πειθίλου, σφόδρα κατεσοβαρεύετο αὐτοῦ), mentre la parentela fra Pentilo e il γένος degli Atridi è riportata da Strabo 13.1.3. Cfr. Theander 1952, p. 182; Liberman 1999, pp. 22 s.

² Parlo di 'antenati' e non semplicemente di 'genitori', come molti commentatori, basandomi sul suggerimento di G. Lentini, che al v. 15 del frammento ricostruisce καὶ πατέρων μάθος τῶν εφ[ῶν], recuperando una citazione di Erodiano: con questo nesso, infatti, «Alceo evocherebbe in questo componimento assieme ai propri genitori (τόκηας, al v. 14), anche i genitori di questi ultimi, i padri dei padri, come avviene in un altro carne [fr. 130b V.] [...]. Chiedendo dunque ai propri

9	---υ---[υυ	hendec alc
13	---υ---υ[hendec alc

Il frammento è di chiara connotazione politica: l'immagine, già omerica³, della nave sbattuta fra le onde è interpretata già da Heracl. *Quaest. Hom.* 5 come allegoria di carattere politico⁴. Essa ritorna anche nei fr. 73 e 208 (a) V.; ma, il fr. 73, essendo considerabile un carme dell'esilio, la usa per operare «una metaforizzazione dell'esilio come naufragio»⁵, mentre il fr. 208 (a) la inserisce in un contesto catalogico, poiché il poeta elenca tutte le parti della nave progressivamente danneggiate dalla tempesta improvvisa che la colpisce. Nel fr. 6, invece, il tono è parenetico⁶: dopo la prima e la seconda strofe (purtroppo lacunosa), in cui Alceo descrive con vivezza una tempesta che gonfia il mare e mette in pericolo la sicurezza della nave, segue una parte di esortazione all'equipaggio – rinforzare fasciami⁷, dirigere l'imbarcazione verso un porto sicuro, non lasciarsi prendere dal timore e comportarsi in modo degno dei propri antenati, alla luce di quanto già patito in precedenza⁸.

Se le prime esortazioni continuano la metafora nautica, le ultime sembrano uscire dal contesto marinaresco, invitando l'equipaggio – che a questo punto, si può supporre, doveva essere l'uditorio del canto – a non assumere condotte riprovevoli.

compagni una reazione da veri uomini Alceo aspira chiaramente a porre se stesso e i suoi compagni all'interno di quella continuità generazionale che determina la trasmissione delle virtù aristocratiche» (2006, p. 229). In questo senso interpreta anche Ferrari-Pontani 1996, p. 2.

³ *Il.* 15.381 ss., in cui l'assalto dei guerrieri troiani è paragonato a un'onda. La metafora, più o meno identica o con variazioni, torna in bocca al nunzio, prima, e al coro di vergini tebane (vv. 758 ss.) dei *Sette contro Tebe* di Eschilo; nel *Reso* euripideo (vv. 323 ss.). Cfr. Gentili 2011, p. 295.

⁴ Heracl. *Quaest. Hom.* 5.5 e 5.8: Ἐν ἱκανοῖς δὲ καὶ τὸν Μυτιληναῖον μελοποιὸν εὐρηνοσμεν ἀλληγοροῦντὰ τὰς γὰρ τυραννικὰς παραχὰς ἐξ ἴσου χειμερίῳ προσεικάζει καταστήματι θαλάττης: [...] Ὁμοίως δὲ τὰ ὑπὸ τούτου [*scil.* Μυρσίλου] αἰνιττόμενος ἐτέρωθί που λέγει· Τὸ δ' ἦν τε κτλ. Cfr. Gentili 2011, p. 293: «L'allegoria [...] è la rappresentazione simbolica nella quale Alceo ha proiettato la profonda crisi politica della sua città e della sua fazione. Un senso drammatico degli eventi emerge dalla perentoria attualità e “verità” delle figurazioni allegoriche, quasi che il poeta le presenti all'uditorio nel momento stesso in cui le vive nella realtà».

⁵ Lentini 2001, p. 167. Cfr. anche Gentili 2011, p. 303. Rösler 1980, p. 117, n. 10 segnala la medesima metafora anche nel fr. 306 i col. II V.

⁶ Cfr. Treu 1963, p. 163; Rösler 1980, pp. 129 e 134; Lentini 2001, p. 159.

⁷ Sul valore di φαρξώμεθ' al v. 7 come *rinforzare*, Taillardat 1965, pp. 83 ss. e Gentili 2011, p. 301.

⁸ Il tema è «quello, già noto in celebri passi di Omero e Tirteo, del μὴ καταίχθινειν γένος», visibile anche in *Il.* 6.206 ss. (v. 209, μηδὲ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν) o in Tyrt. 8 Prato = 11 W. (v. 1, ἀλλ' Ἡρακλῆος γὰρ ἀνικῆτου γένος ἐστέ, / θαρσεῖτε). Cfr. Ferroni 2000, p. 36. Dal testo alcaico non sembra, dunque, la prima volta che l'eteria del poeta debba affrontare momenti di sconvolgimento politico a Mitilene. In questo senso si può interpretare τὸ προτέρω ἴέμεω, così glossato da Liberman 1999, p. 24, n. 48: «le même vent qui avait déjà soulevé des flots [...] en soulève une nouvelle fois encore: est visé un nouveau coup tenté par Myrsile». Cfr. Rösler 1980, pp. 129 s.

Tuttavia, le parole pronunciate dal poeta in questo contesto, nota D. Page, starebbero meglio in bocca non a un marinaio, ma a un soldato, cui si richiede di non esitare di fronte al pericolo che avanza, di lottare e di non gettare disonore sui propri avi: sarebbe, dunque, la conferma del carattere allegorico di tutta la porzione testuale. Inoltre, la tempesta sembra descritta mentre ancora infuria: sarebbe «absurd» pensare che Alceo abbia composto ed eseguito il canto durante l'evento atmosferico, ma sarebbe pure «unbelievable» che Alceo abbia recitato la composizione dopo la tempesta, raffigurando un fatto appena passato come una fonte di sofferenza ancora presente⁹.

È chiaro, dunque, che l'immagine della nave serve al poeta per trattare un momento in cui Mirsilo, secondo l'eteria di Alceo, minacciava di prendere il potere a Mitilene¹⁰. Anzi, è proprio l'eteria di Alceo che la nave dell'allegoria rappresenta nella finzione poetica, più che la città intera: «questo giustifica il riferimento al bagaglio comune di ricordi (μνάσθητε τῶν πάροιθε κτλ.), come pure l'esortazione a non disonorare i nobili genitori ora morti e a comportarsi virilmente»¹¹. Credo, perciò, significativo il fatto che tali esortazioni siano introdotte da un'occorrenza ometrica, rappresentata dal riuso dello stesso nesso connettivo in identica posizione incipitaria, e che tale costruzione incornici proprio l'invito centrale a non

⁹ Page 1959, pp. 184 s. Anche G. Lentini nota che le parole di esortazione sono più genericamente marziali, non specificamente nautiche, e per questo suppone che nella parte mancante del testo dovesse essere presente ancora qualche elemento della metafora marinaresca (2001, pp. 161 s.). Cfr. MacLachlan 1997, pp. 145 s. B. Gentili sottolinea che il verbo στείχω, di uso omerico, indica non l'avanzare dell'onda, ma di un esercito, così come τρέχω non è adoperato in età arcaica per indicare il moto di una nave, dunque Alceo «ha animato l'inanimato»; φράσσω ha già nell'*epos* il valore di «sbarrare le fiancate della nave / innalzare ripari lungo le mura». È chiaro, comunque, che «l'accettabilità semantica di queste arditezze può essere sopportata solo da una comunità che ne sappia interpretare il codice referenziale», ovvero la medesima eteria di Alceo (2011, p. 301).

¹⁰ Cfr. Gentili 2011, pp. 293 s. E.-M. Voigt ne dà conto in apparato critico: «allegoriam esse testantur Heraclit., Cocond., Hor. ll. cc. et nunc probatur Myrsili nomine (cf. test. (I)) in comment. A. 305b, 8 reperito; at tamen vv. 12 ss. tali interpret. parum fovere vid.» (1971, pp. 261 s.).

¹¹ Lentini 2001, p. 160. Lo studioso nota che anche nei fr. 73 e 208 (a) la nave è allegoria dell'eteria del poeta, poiché la *ετήρια* di cui parla nel fr. 208 (a) è raffigurata come esterna all'imbarcazione, mentre nel fr. 73 sembra esserci addirittura una personificazione della nave stessa. Cfr. anche Lentini 2006, pp. 226-230. Non è d'accordo Gentili 2011, p. 313: «È un falso problema chiedersi se la nave raffiguri la città oppure la fazione e in quali casi l'una o l'altra. [...] il suo significato costante è la città, e in questo senso l'allegoria della nave è stata assunta da Teognide e da Eschilo. [...] nell'allegoria alcaica la nave rappresenta la città in senso politico, la città-Stato di regime oligarchico». Su μνάσθητε κτλ., ved. anche Rösler 1980, p. 133.

dimenticare le esperienze passate¹²: è lo stesso gruppo politico di Alceo che, riscontrando un pericolo imminente (a questo fanno pensare τὸδ' al v. 1 e μοναρχίαν al v. 27)¹³, definisce la propria identità e si ricompatta per fronteggiare l'avversario, in un momento di crisi politica irreversibile per l'antica aristocrazia mitilenese¹⁴.

II 1.3 Fr. 10 V.

Una donna si lamenta di essere afflitta da sventure di ogni tipo. Che sia una donna a parlare è garantito dai femminili δέιλαν e πεδέχοιαν del v. 1, concordati con l'accusativo del pronome personale ἔμε, a individuare un accusativo esclamativo¹⁵. Se, invece, sia un lamento d'amore o un lamento politico, è oggetto di disputa fra gli studiosi: già Page e Bowra propendevano per un'interpretazione erotica, evidenziando il legame con Hor. *Carm.* III, 12¹⁶, ma non è mancato chi ha pensato a un'interpretazione politica, intravedendo nella figura femminile ora la Pentilide sposata da Pittaco, che si pente di essersi unita a un uomo del genere (Pardini 1993, pp. 25-47), ora una personificazione della città di Mitilene¹⁷. E, se di lamento contro Pittaco si trattasse, non sarebbe difficile scorgere un collegamento tra i contenuti di questo frammento e gli insulti che, altrove, il poeta rivolge a Pittaco, fra cui l'epiteto κακοπατρίδης che, appearing nel fr. 67 V., v. 4 s. (μή τις τῶν κ[α]κοπατρίδαν / ἔσσειται φάνερ[ος] τ[οῖ]σιν ἀπ' ἀρχάω[ι]), nel fr. 75 V., v. 12 (ἵν κακοπατρίδ[ι] e nel fr. 348 V., v. 1 (τὸν κακοπατρίδα[ν])) e contribuendo al ritratto dell'ἔταιρος traditore, getta sull'avversario politico l'infamante notizia di dubbi natali (suo padre

¹² Ferroni 2000, p. 35 propone di integrare il v. 11 μνάσθητε τῶν πάροιθε ν[ι] con ν[ί]καν, invocando un confronto con Pind. *Pyth.* 2.60 τῶν πάροιθε. In questo modo, risulterebbe confermata l'interpretazione della quarta strofe, lacunosa, e dell'intero carne come invito a non disonorare i propri avi, secondo il tema del μὴ καταισχύνειν γένος. Ved. *supra*, § II 1.2, p. 198, n. 8.

¹³ Cfr. Treu 1963, p. 163; Rösler 1980, p. 130; Porro 1996a, p. 165, n. 4; Liberman 1999, p. 24; Lentini 2001, p. 163.

¹⁴ «La poesia di Alceo fu il canto del cigno della vecchia aristocrazia mitilenese. S'intende che il quadro politico delineato dal poeta ha una sua propria verità, che è la verità della consorteria degli Alceidi, nel momento in cui si era irrimediabilmente rotto quell'equilibrio oligarchico che in un carne dell'esilio [fr. 130b V.] egli rievoca con nostalgia e amarezza» (Gentili 2011, pp. 312 s.).

¹⁵ Cfr. Lentini 2006, p. 220.

¹⁶ Cfr. Page 1959, pp. 293 s.; Bowra 1973, pp. 191 s. (cfr. Porro 1996a, p. 218). Anche Rösler 1980, p. 39, n. 39 sembra propendere per questa linea («grotesk-pathetische Liebesklage eines Mädchens oder einer Frau»).

¹⁷ Cfr. De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1335. Liberman 1999, p. 27 contempla sia l'interpretazione erotica, sia quella politica, ma non esclude che nella figura femminile debba vedersi una qualche eroina mitica.

sarebbe stato trace¹⁸), che offuscano la condizione nobiliare attestata dalla sua appartenenza a un'eteria¹⁹.

Certo, come sottolinea G. Lentini, si crea un certo scarto «tra le parole della donna e quello che normalmente ci aspetteremmo da un Alceo» ed è qui che egli pone la chiave di volta per la lettura del carme: la donna di questo frammento avrebbe «una funzione di scarto rispetto al punto di vista del poeta e del suo gruppo», comunicando «la paura (per un pericolo che incombe)» con un atteggiamento impavido (vedi il paragone, già omerico²⁰, con la cerva) che contraddice il coraggio cui il poeta esorta in altri frammenti, come il precedente fr. 6 V.²¹.

È interessante osservare come, sul piano retorico, la lamentazione si arricchisca di alcuni fenomeni non omometrici: al v. 1 (3io), l'anafora di ἔμε (ἔμε δέιλαν, ἔμε παίσαν), secondo una struttura per parallelismi che accompagna al pronome un aggettivo femminile (δέιλαν, riferito alla figura muliebre che pronuncia il lamento; παίσαν, concordato col successivo κακοτάπων); al v. 5 (3io) e 6 (4io), l'allitterazione delle consonanti bilabiali: ἐλάφω δὲ βρόμος ἐν στήθεσι φυει / φόβερος.

II 1.4 Fr. 33 V.

Il contesto è fortemente frammentario: si conservano perlopiù la parte iniziale e quella finale dei versi, articolati in strofi distiche, delle quali però non è possibile ricostruire con sicurezza l'articolazione interna. Ai vv. 5~9, comunque, in responsione fra loro, troviamo una certa somiglianza fonetica in posizione

¹⁸ Cfr. Diog. Laert. 1.74 Πίττακος Ὑρραδίου Μυτιληναῖος φησὶ δὲ Δοῦρις τὸν πατέρα αὐτοῦ Θρᾶκα εἶναι; Suid. s. v. Πίττακος: Μυτιληναῖος υἱὸς Καϊκοῦ ἢ Ὑρραδίου Θρᾶκός. Page 1959, p. 173 sottolinea che, per gli avversari di Pittaco, «The father was an easy target: he could be briefly written off as an incult and intemperate Thracian, though in truth his standing in Lesbian society may have been respectable or even exalted», se è vera la notizia che il padre di Pittaco fosse divenuto “re” dei Mitilenesi (cfr. Schol. Dion. Thrac., p. 386, 15 Hilg.).

¹⁹ Come ricorda Page 1959, pp. 170 s., «Such societies [*sc. eteriai*] were not casual and indiscriminate gatherings: they were formal associations of persons of common status and common intention, devote to a specific cause. [...] The great families of Mytilene might admit a noble foreigner to their ranks as a peer: but it was always open to his enemies to remind him of the outer darkness from which he had barely emerged».

²⁰ Cfr. *Il.* 1.225, κραδίην δ' ἐλάφοιο; 11.114, ὡς δὲ λέων ἐλάφοιο ταχείης νήπια τέκνα | ῥηϊδίως συνέαξε λαβῶν κρατεροῖσιν ὁδοῦσιν | ἐλθὼν εἰς εὐνήν, ἀπαλόν τέ σφ' ἦθορ ἀπηύρα.

²¹ Cfr. Lentini 2006, pp. 224-226.

incipitaria fra ἐξαιω[e καωχ[.

II 1.5 Fr. 34 V.

Il carne, articolato in strofi saffiche, si configura come inno cletico ai Dioscuri, di non chiara destinazione d'uso²². Condivide lo stesso soggetto dell'*Hymn. Hom.* 33, ma rispetto a quest'ultimo «colpisce l'immediatezza e la libertà di agire nell'ambito di strutture preordinate, in cui il poeta rivendica un suo spazio e la possibilità di creare con una sua propria sensibilità e personalità»²³. Le tre strofi conservate rappresentano la parte proemiale dell'inno, contenente l'invocazione alle divinità e la loro aretologia. Secondo un *cliché* tipico dell'innografia antica e che si ritrova anche nel celebre inno saffico ad Afrodite (Sapph. fr. 1 V.)²⁴, agli dèi è chiesto di lasciare (v. 1, λίποντε[ς]) la loro sede (il Peloponneso: v. 1, νᾶ[ς]σιν Πέλοπος) e di accorrere in aiuto del fedele²⁵; i loro nomi sono collocati in fondo alla strofe (vv. 3-4, Κάκτορ | καὶ Πολύδε[ς]κες), preceduti dalla generica indicazione patronimica (v. 2, παῖδες | μιοι Δ[ί]ος ἠδὲ Λήδα), in un «progressivo crescendo di tono» che ha il suo apice nell'imperativo del v. 3, προ[φά]νητε²⁶. Gli dèi gemelli si manifestano nel loro splendore (v. 10, λάμπροι), mentre portano la luce nel buio della notte (v. 11, ἀργαλαί δ' ἐν νύκτι φ[ά]ος φέ[ρον]τε²⁷). La sezione propriamente cletica dell'inno, dunque, appare incorniciata dalle due caratteristiche dell'epifania e del nitore delle figure divine. Non è un caso, allora, se proprio le radici di προ[φά]νητε e φ[ά]ος entrano in occorrenza omometrica ai vv. 3~11

²² Per Page 1959, p. 266 potrebbe essere un esercizio letterario o una richiesta per un buon viaggio; Bowra 1973, pp. 241 s. lo lega a un'esperienza concreta vissuta da Alceo (cfr. Porro 1996a, p. 4), come un ringraziamento o un'intercessione per un viaggio sicuro, ma non esclude la destinazione culturale; Liberman 1999, p. 30 crede che il seguito dell'invocazione potesse contenere «un éclairage politique» per il carne (cfr. Robbins 1994, p. 40: «I would suggest that the Hymn to the Dioscuri fits in very well with an understanding of the storm-poetry as concerned with the Ship of State and its persistent troubles»).

²³ Romè 1992, p. 104. Cfr. Page 1959, pp. 266 s.; Treu 1963, p. 148. Per Robbins 1994, p. 40 si tratta di un semplice «adaptation».

²⁴ Cfr. Van Groningen 1958, p. 181.

²⁵ Ad Afrodite Saffo chiede πάτρο[ς] δὲ δόμοι λίποινα | χ[ρ]ύσιον ἠλθ[ε]ν | ἄρμ' ὑπαεδε[ύ]ξαινα (fr. 1.7-9 V.).

²⁶ Romè 1992, p. 97. Per Page 1959, p. 267 è proprio questa epifania divina che «elevates [Alcaeus'] treatment of the subject above the conventional». *Contra* Treu 1963, p. 148, che sottolinea il valore tradizionale della manifestazione della luminosità. La stessa immagine torna in Theocr. 22.17-22.

²⁷ La descrizione si potrebbe arricchire anche del parallelismo, notato da Korzeniewski, fra i gruppi preposizionali del v. 5, κατ' εὐρηαν χ[θ]όνα | καὶ θάλασσαν, e del v. 6, ὠ[κ]υπό[δ]ωρον ἐπ' ἵππων, con completamento nella liberazione dalla morte espressa al v. 7 (1968, p. 138 = 1998, p. 136).

(hendec sapph): il loro splendore è ribadito dalla condivisione della medesima radice²⁸ in identica posizione metrica, che così arricchisce la *climax* dell'invocazione con una struttura a cornice dalle tinte chiaroscurali²⁹.

3-]υ-υ[υ]-υ---	hendec sapph
11	-υ-----υ[υ-υ]---	hendec sapph

Un'altra occorrenza omometrica contribuisce a incorniciare l'inno lirico: ai vv. 2~6 si ha somiglianza fonetica in identica sede incipitaria fra παίδεε e παίδαν.

2	[υ]---[υυ]-υ---	hendec sapph
6	[υ]----[υυ]-υ---	hendec sapph

II 1.6 Fr. 38 (a) V.

Carme simpotico, visto l'iniziale invito a bere rivolto al compagno di eteria Melanippo³⁰, il frammento, articolato in distici di pentametri eolici, giustifica l'esortazione al vino ricordando brevemente la vicenda di Sisifo, punito da Zeus per aver rivelato ad Asopo che era stato il padre degli dèi a rapire Egina, dopo aver scampato la morte per due volte, morte che attende gli stessi simposiasti. Il parallelo è suggellato dall'uso della stessa espressione di raccordo³¹ ed esortazione ἀλλ' ἄγι μῆ ai vv. 4 e 10, che segna il passaggio dal piano reale a quello mitico (v. 4) e il ritorno alla realtà (v. 10)³² e che, in modo significativo, avviene in versi in responsione tra loro, sebbene le occorrenze occupino posizioni metriche differenti.

Proprio il primo ἀλλ' ἄγι μῆ (v. 4) introduce «una delle prime occorrenze nella

²⁸ Cfr. Chantraine, *DELG*, s. v. φάε, p. 1169, cl. 2 e s. v. φαίνω, p. 1170, cl. 2: entrambe le radici riposano sull'i.e. *bh(e)ǵ₂-, «risplendere, brillare». Ved. anche Beekes, *EDG*, s. v. φαίνω, p. 1545 e s. v. φάος, p. 1551.

²⁹ «Colpisce innanzi tutto la sequenza di chiaro-scuri: λάμπροι in contrasto con ἀργαλέαι δ' ἐν νύκτι e ripreso da φάος in contrasto con νᾶϊ μελαίνας. In questo incrocio di tinte alternate è notevole la posizione chiasmica di νύκτι φάος al centro, in cui nei due sostantivi viene sottolineato il contrasto antitetico notte-luce, e agli estremi dei due epiteti ἀργαλέαι/μελαίνας, che indicano le difficoltà e i pericoli in cui si trovano i naviganti e ricompongono il parallelismo semantico» (Romè 1992, p. 100; cfr. Treu 1963, p. 148).

³⁰ Cfr. Page 1959, p. 302; Rösler 1980, pp. 39 e 264 ss. Degani-Burzacchini 2005, p. 191. Che Melanippo fosse compagno di eteria di Alceo ci è riferito da Hdt. 5, 95, 2 (ταῦτα δὲ Ἀλκαίος ἐν μέλει ποιήσας ἐπιτιθεῖ ἐς Μυτιλήνην ἐξαγγελλόμενος τὸ ἔσωτοῦ πάθος Μελανίππου ἀνδρὶ ἑταίρω), per quanto in riferimento al fr. 401 B V.

³¹ Cfr. Van Groningen 1958, p. 42, che considera l'uso di ἀλλά come uno dei «chevilles simples»; ved. anche p. 184.

³² La divisione in parti attraverso il riuso di questa stessa espressione è notata anche da Meyerhoff 1984, pp. 206 s. Già Page 1959, p. 301 segnalava che la seconda occorrenza del v. 10 terminava la sezione mitica incentrata su Sisifo. Di *Ringkomposition* parla Rösler 1980, pp. 269 s.

letteratura antica del tema del *carpe diem*, espresso in relazione con quello dell'invito a godere nell'immediato delle gioie del vino e del simposio»³³, ma non sembra essere questo il fulcro del carne: per Bowra, il mito di Sisifo è un «esempio dei pericoli del chiedere troppo», mentre per Page, Meyerhoff, Degani e Burzacchini, il carne, con fare rassegnato, invita ad accettare l'ineluttabilità della morte³⁴. Non c'è rassegnazione nell'interpretazione di Rösler, che considera il frammento frutto di una discussione sulla morte avvenuta in un simposio dell'eteria, nel corso della quale Melanippo si sarebbe lasciato andare a posizioni anti-tradizionaliste sulla morte, pericolose per la sopravvivenza dell'eteria stessa, e che costringono Alceo a richiamare il suo compagno³⁵. Diversa ancora l'interpretazione fornita da Liberman: «des hommes jeunes et vigoureux ne doivent pas vouloir échapper à la difficulté du présent par la mort», anzi, possono agevolare la propria capacità di sopportazione grazie alla dolcezza del vino³⁶. È, allora, significativo che, all'interno della porzione mitica, la relazione fra Sisifo e Zeus si trasfonda a livello metrematico in una nuova occorrenza omometrica, in cui la stessa sequenza di βασιλευς preceduto da un patronimico in -δαυς si ritrova in identica collocazione metrico-responsiva nei pentametri eolici dei vv. 5~9 (Αἰολίδαυς βασιλευς [~ Κρονίδαυς βασιλευς):

2	---υυ---υυ---υυ---[pentam aeol
6	---υυ---υυ---υυ---[υ--	pentam aeol

L'occorrenza sembra far ergere Sisifo di fronte a Zeus, come se si scontrassero i due simboli dell'ineluttabilità del destino (Zeus) e della tenace volontà di fuggirlo (Sisifo); ma, alla fine, anche il figlio di Eolo ha dovuto accettare ciò che attende tutti gli uomini al termine dell'esistenza. Così, con un tono ancora una volta parentetico (vedi, appunto, la doppia ripresa ἀλλ' ἄγι μῆ), il poeta, contrapponendo le due figure, invita a non arrendersi di fronte alle difficoltà più gravi, ricercando la morte come via di fuga, ma a fronteggiarle finché le energie lo consentono (v. 11, ταβάκομεν «siam giovani!», trad. A. Porro), in modo non dissimile alle esortazioni

³³ Porro 1996a, p. 52, n. 2. Cfr. Bowra 1973, p. 232.

³⁴ Page 1959, p. 302; Bowra 1973, p. 234; Meyerhoff 1984, p. 208; Degani-Burzacchini 2005, p. 191.

³⁵ Cfr. Rösler 1980, pp. 268-270.

³⁶ Liberman 1999, pp. 33 s.

del fr. 6 V.

II 1.7 Fr. 42 V.

Il frammento, che per gli studiosi potrebbe essere completo³⁷, affianca le figure mitiche di Elena e Teti, introducendole in un parallelo contrastivo: se, com'è agevole supporre, Elena, abbandonando Menelao e fuggendo insieme a Paride, ha causato mali e sventure alla famiglia di Priamo e a Ilio tutta (vv. 1-4, 15-16)³⁸, diverso è stato il comportamento della Nereide, che si è legata a Peleo in un'unione partecipata da tutti gli altri dèi e avrebbe poi dato alla luce chi, proprio a causa di Elena, avrebbe più contribuito alla distruzione di Troia (vv. 13-16). L'opposizione, ben evidenziata dall'attacco del v. 5 οὐ τεαύταν³⁹, si giova anche di alcune forme di parallelismo sintattico e fonetico che uniscono gli adoni delle strofi saffiche di cui si compone il carme. Ai vv. 4~8 (adon) si trova identità di costruzione fra Ἴλιον ἴραν e πάρθενον ἄβραν, in cui a un sostantivo trisillabico fa seguito un aggettivo bisillabico a esso concordato, individuando tra l'altro somiglianza fonetica fra gli explicit -ραν e -ραν.

4	—υυ—	adon
8	—υυ—	adon

La sacra rocca di Troia è opposta alla bellezza verginale di Teti: in modo allusivo,

³⁷ «Dopo l'ultimo verso, un colofone, segnato sul marg. sinistro del pap., indica la fine del carme» (Marzullo 1965, p. 108); «Das Fragment ist kompositorisch eine in sich geschlossene Einheit und möglicherweise ein vollständiges Gedicht» (Meyerhoff 1984, p. 100). Cfr. Liberman 1999, p. 36; Blondell 2010, p. 352. Caprioli 2012, p. 35, riprendendo Jurenka, sostiene che il testo, completo, fosse uno scolio conviviale composto ed eseguito in risposta ad uno precedente; ma già Bowra 1973, p. 244 escludeva questa possibilità, vedendo nell'iniziale ὡς λόγος un riferimento alla tradizione di stampo negativo su Elena, argomento del carme. Degani-Burzacchini 2005, p. 195 avanzano la possibilità che il frammento possa essere una risposta al fr. 16 V. di Saffo, elogiativo nei confronti di Elena, ma ammettono l'insolubilità del problema della priorità. Più di recente, Bernsdorff 2014, pp. 6 s., in una lista papiracea di incipit tragici e lirici (P.Mich. inv. 3250c r. col. i.), rinvenendo una formulazione (Ἐλένην ποτὲ λόγος) parallela a quella alcaica, suppone che l'iniziale ὡς λόγος del frammento del poeta lesbio possa essere l'introduzione dell'intero carme.

³⁸ Meyerhoff 1984, p. 98 nota che il probabile riassunto iniziale delle vicende belliche viene ripreso, in forma ancor più compendiate, nella conclusione del carme. Cfr. Marzullo 1965, p. 108 («circolarmente»); Cfr. Porro 1996a, p. 31, n. 5; Liberman 1999, p. 36. Treu 1963, p. 154 si sofferma, invece, sulla centralità della figura di Teti.

³⁹ «Dennoch lebt aus dieses Gedicht vom Kontrast. Wieder liefert Alkaios einen Schlüssel, wie das Verhältnis beider Gedichtteile gemeint ist: οὐ τεαύταν stellt schroff Thetis Helena gegenüber» (Meyerhoff 1984, p. 99). Già Page 1959, p. 280 notava che, attraverso questo nesso, si produceva un giudizio morale sulle due figure mitiche; di «proposito moralizzante» e «lezione morale» parlano anche Marzullo 1965, p. 107, e Bowra 1973, p. 242. Ved. anche Blondell 2010, p. 354.

è ancora un contrasto fra la figura di Elena, che di Troia ha causato la rovina⁴⁰, e quella di Teti, che alla sorella dei Dioscuri è contrapposta come modello positivo; in effetti, per quanto il nome di Elena sia menzionato esplicitamente al v. 15 e, forse, poteva comparire anche nella prima strofe, in cui ἐκ σέθεν del v. 3 lascia intendere la presenza di un'apostrofe alla donna⁴¹, a Teti si fa riferimento per via, appunto, allusiva, attraverso perifrasi: πάρθενον ἄβραν; v. 10, παρθένω; v. 11, Νηρείδων ἀ-ρίστ[α]⁴².

Ai vv. 12~16 (adon) si può registrare somiglianza fonetica fra ἐνίαυτον e αὔτων, forse a stringere il rapporto fra la nascita di Achille (vv. 12 ss.) e la distruzione che egli avrebbe portato a Troia proprio a causa di Elena (vv. 15 s.)⁴³, collegando le tre figure mitiche (Elena, Teti e Achille) in una relazione interdipendente, per la quale la trasgressione e la negatività del modello di Elena non sarebbero concepibili senza la figura di Achille che, nascendo da Teti e uccidendo Ettore, renderebbe esplicita la superiore positività del modello della madre⁴⁴.

II 1.8 Fr. 45 V.

Nel frammento, aperto dal complemento di vocazione del fiume Ebro⁴⁵, la relazione tra l'acqua del fiume e la scena delle fanciulle che vi fanno il bagno è stretta dalle somiglianze fonetiche registrabili ai vv. 1, κ[άλλ]ιςτος ποτάμων παρ Αἰῖνον, e 5,

⁴⁰ Il concetto ritorna, in *Ringkomposition*, nella responsione degli adoni dei vv. 4 e 16 fra Ἴλιον ἴραν e καὶ πόλις αὔτων, «an besonders hervorgehobener Stelle» sottolinea Meyerhoff 1984, p. 98. Cfr. Barner 1967, p. 220. Tra l'altro, καὶ πόλις αὔτων segue a un δ(έ) (v. 15) che «dà nuovo rilievo alla contrapposizione delle due mitiche donne, riportando il discorso sui lutti provocati da Elena» (Degani-Burzacchini 2005, p. 197, n. 15).

⁴¹ Non è d'accordo Rösler 1980, pp. 229-232: considerare Elena la diretta interlocutrice del poeta provocherebbe «einen inakzeptablen Wechsel der Sprechrichtung»; ἐκ σέθεν potrebbe, allora, rappresentare la divinità che ha scatenato le azioni di Elena e ne ha causato le conseguenze sui Troiani.

⁴² Cfr. Blondell 2010, p. 355; Caprioli 2012, p. 28. È interessante notare, con Blondell 2010, pp. 353 s., come il poeta evochi la bellezza soltanto della figura di Teti, mentre la fisicità di Elena non viene concretizzata, lasciando che il personaggio emerga attraverso il nome e le azioni: in questo modo, non solo l'uditorio non sarebbe condizionato nel giudizio dal fascino muliebre, ma pure la stessa donna si presenterebbe, semplicemente, come «a woman who transgresses, with no hint of the supreme or iconic quality of that transgression».

⁴³ Cfr. Davies 1986, p. 261 s.; Liberman 1999, p. 36. Per Blondell 2010, p. 359, ἀμφ' Ἐλέναι (v. 15), con cui si avvia la conclusione del frammento, sarebbe un richiamo omerico dell'ottica eroica maschile, in cui trionfa la considerazione di Elena come puro e semplice 'oggetto' della lotta che attorno a lei si compie.

⁴⁴ Cfr. Blondell 2010, p. 359.

⁴⁵ Page 1959, pp. 288 s. adombra la possibilità che il frammento, da lui considerato un inno al fiume, proseguisse o con l'evocazione del mito di Orfeo, cui l'Ebro è legato, o con qualcos'altro che andasse oltre la semplice descrizione del fiume.

πόλλαι παρθένικαι πέ.[, entrambi hendec sapph in responsione tra loro. L'immagine sensuale⁴⁶ delle ragazze è dipinta con l'uso del verbo θέλω, che propriamente indica l'incantamento⁴⁷, e l'allitterazione potrebbe presentarsi come realizzazione concreta, sul piano fonetico, proprio di questo ammaliamento che prende tanto le fanciulle al bagno nell'acqua del fiume, quanto il poeta che le descrive.

II 1.9 Fr. 48 V.

Si registra assonanza in explicit dei vv. 11 e 15 fra Ἀσκαλώνα e δῶμα. Il frammento potrebbe ricordare la distruzione di Ascalona a opera di Nabucodonosor nel 604 a. C.⁴⁸; forse, la somiglianza fonetica tra le due parole può indurre a ricercare un collegamento fra la città e la sua distruzione (ved. v. 15, εἰς Ἀΐδαο δῶμα), ma la condizione del testo è troppo frammentaria per confermare una simile impressione.

II 1.10 Fr. 50 V.

In un carme in distici di asclepiadei maggiori che si apre con inviti di carattere simposiale (versare unguenti sulla testa e sul corpo)⁴⁹, ai vv. 3~5 (asclep^{ma}) condividono la stessa posizione metrica incipitaria i due genitivi trisillabi πωνόντων e ἀνθρώπων; difficile, tuttavia, stabilirne il valore, a causa della frammentarietà delle strofi in cui si trovano le occorrenze.

3	----υυ[asclep ^{ma}
5	----υυ--[asclep ^{ma}

II 1.11 Fr. 58 V.

Ai vv. 23 e 28, in un contesto di non facile individuazione della responsione, si trovano in posizione finale di *colon* o verso due diverse forme del verbo τίθημι: τίθησιν e τίθησθα. Le occorrenze si attestano in una zona molto frammentaria del

⁴⁶ Cfr. Marzullo 1965, p. 109; Rösler 1980, p. 235; Liberman 1999, p. 38. La sensualità della scena è messa in relazione con un «mito di accoppiamento fra una donna e un amante fluviale» da De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1238. Bowra 1973, p. 248, invece, preferisce parlare di «realismo e sensibilità» da parte di Alceo nella descrizione del mondo fisico.

⁴⁷ Cfr. *LSJ*, s. v. θέλω, p. 788, cl. 1: «enchant, bewitch, charm». Cfr. Marzullo 1965, p. 110; Porro 1996a, p. 233, n. 3.

⁴⁸ Cfr. Liberman 1999, p. 39.

⁴⁹ Cfr. Porro 1996a, p. 54, n. 1.

carne e, perciò, risultano di difficile interpretazione; certo, non sfugge il contesto simposiale dei restanti versi (bere: v. 9, ἐς κέραμον μέγα; v. 12, μεθύων; cantare: v. 12, ἀείκης; v. 24, αἰόδα; serenità: v. 18, ἰθαρώτεροι; v. 19, ἰλλάεντι θύμωι; fuoco: v. 27, πῦρ μέγα)⁵⁰.

II 1.12 Fr. 66 V.

Ai vv. 2~6 si riscontra occorrenza omometrica fra le due congiunzioni ὤς~ὥς, in 3epicho (= hendec sapph):

2	—υ—[hendec sapph
6	—υ—[hendec sapph

Le condizioni frammentarie del testo, purtroppo, mi impediscono un commento.

II 1.13 Fr. 68 V.

Ai vv. 3 e 4, endecasillabi saffici consequenziali fra loro, in posizione interna di verso, si registra l'anafora πᾶτερ' | πᾶτερα. Si getta infamia su un padre, giudicato degno di lapidazione (v. 3, λάβολον), e sul padre di costui, passando quindi a un altro soggetto (v. 5, τῷτ[ο] che viene parimenti definito ὠναίχχυντος. Fra gli studiosi è diffusa l'interpretazione che, ancora una volta, Alceo si rivolga a Pittaco e colga l'occasione per estendere l'attacco anche al padre e al nonno⁵¹. Il giudizio spregiativo, dunque, assume un'ottica generazionale che, credo, si può raffrontare alla medesima dimensione parentale del fr. 6 V.: colà il poeta invitava a non gettar vergogna (v. 13, μὴ καταιχύνωμεν) sui propri avi (v. 14, τοκῆας; vv. 17 s., κὰπ πατέρω[ν μάθος | τῶν φ[ῶν, secondo la proposta di Lentini 2006, p. 229)⁵²; qui, invece, denuncia la vergogna già subita dal padre e dal nonno del soggetto e vi aggiunge la condizione degenerare del soggetto stesso. Significativo, dunque, che almeno padre e nonno occupino, nei versi, una posizione metricamente simile nei due endecasillabi, per quanto questi siano consequenziali e non diano luogo a contesto responsivo tra loro.

⁵⁰ Cfr. Porro 1996a, pp. 56 s.; Liberman 1999, p. 42.

⁵¹ Cfr. Porro 1994, p. 96 (a proposito di un commentario del frammento, contenuto nel P.Oxy. 21. 2307, fr. 1, ll. 1-17, coincidente col fr. 306 a V.); Porro 1996a, p. 136. Liberman 1999, p. 47.

⁵² Cfr. ancora Ferroni 2000, p. 36.

II 1.14 Fr. 69 V.

Il frammento sembra alludere a una spedizione contro un'impresata città, alla quale arridono un'ingente somma di denaro (v. 2, διςχελίοις στά[τηρασ) e il favore di un individuo che, falsamente, predice esito facile all'impresa (v. 7, εὐμάρεα προλέξα[ις]⁵³. È problematica l'identificazione del contesto storico⁵⁴. Se si identifica la città oggetto del pagamento con Mitilene, come suggerisce Bowra⁵⁵, la prima impressione è che i Lidi, in modo apparentemente disinteressato (vv. 5 s., οὐ πάθοντες οὐδ'άμα πῶσλον οὐ[δὲ]ν | οὐδὲ γινώσκοντες)⁵⁶, vogliono aiutare l'eteria di Alceo, esiliata, a rientrare in città; ma, se la «volpe astuta» (vv. 6 s., ἀλώπα[| ποικ[ι]λόφρων)⁵⁷ è identificabile in Pittaco e questi fosse già al potere, non sarebbe ragionevole intendere che egli, εὐμάρεα προλέξα[ις, volesse favorire il ritorno dei suoi avversari in patria⁵⁸, né d'altronde sarebbe stato negli interessi dei Lidi – precisa Tarditi⁵⁹ – ostacolare il governo dell'esimneta mitilenese, che non danneggiava i loro interessi economici nelle coste dell'Asia minore.

All'interno di questo complicato contesto, troviamo un'interessante occorrenza omometrica, alla quale si può attribuire un valore oppositivo. Ai vv. 4~8 (adon), infatti, in explicit di *colon* e in conclusione di strofe, dunque in una posizione molto sensibile, si fronteggiano i due infiniti ἔλθην, «entrare (ἐς πόλιν)» e λάσην, «sfuggire, star nascosto»:

4



adon

⁵³ Degani-Burzacchini 2005, pp. 199 s. propendono per interpretare l'espressione come *diffondere facili proclami*, riprendendo la proposta di Marzullo 1965, p. 100: «disinvolte quanto false dichiarazioni».

⁵⁴ Cfr. Page 1959, pp. 228 ss.; Rösler 1980, p. 43; Liberman 1999, p. 48; Perotti 2003, p. 184. Un resoconto dettagliato delle posizioni interpretative che si sono succedute sul frammento è in Tarditi 1984, pp. 85-87 e p. 86, n. 11.

⁵⁵ Cfr. Bowra 1973, p. 203, condiviso da Marzullo 1965, p. 99.

⁵⁶ Il disinteresse sarebbe confermato dal fatto che le συμφοραί da cui sono sdegnati i Lidi siano quelle patite dagli Alceidi: il commentario al carne, contenuto nel fr. 306a V. (P.Oxy. 21. 2307, fr. 1, ll. 20 s.), reca ἐπὶ τ[αῖς] συμφοραῖς ἡ]μῶν. Cfr. Porro 1994, pp. 64 e 97.

⁵⁷ La volpe è simbolo di astuzia già in Archil. fr. 185.5-6 W. = 188.5-6 T., τῶι δ' ἄρ' ἀλώπηξ κερδαλέη συνήντετο | πυκνὸν ἔχουσα νόον; Plat. *Resp.* II 365c, τὴν δὲ τοῦ σοφωτάτου Ἀρχιλόχου ἀλώπεκα ἐλκτέον ἐξόπισθεν κερδαλέαν καὶ ποικίλην; Suid. s. v. κερδαλέος· ποικίλος, πανοῦργος. κερδαλέη γὰρ ἡ ἀλώπηξ; *Aesopi fabulae* 12 Schneider = 42 Halm = 37 Chambry, ἐγὼ ... τὴν δὲ ψυχὴν πεποίκιλμαι (detto della volpe di se stessa); Helian. *H. A.* VI 64, ἡ ἀλώπηξ πονηρὸν ζῶόν ἐστιν, εἵθειν τοι καὶ κερδαλέν οἱ ποιηταὶ καλεῖν φιλοῦσιν αὐτήν. Cfr. Marzullo 1965, p. 100; Tarditi 1984, p. 88; Davies 1985, p. 36; Perotti 2003, pp. 188 s.

⁵⁸ Cfr. Bowra 1973, p. 203; Tarditi 1984, p. 86.

⁵⁹ Cfr. Tarditi 1984, pp. 86 s. Ved. anche Perotti 2003, p. 185.

Si crea, così, un forte contrasto fra la richiesta rivolta all'eteria alcaica (entrare, probabilmente in armi, nella città) e l'atteggiamento della «volpe» che predice il successo, ma spera di non averne parte, rivelando così la falsità delle rosee previsioni. Il senso del carne ha, quindi, due possibilità di lettura. Da un lato, la somma elargita dai Lidi non è destinata soltanto all'eteria alcaica, ma in generale al reclutamento di mercenari per la guerra fra Aliatte e Astiage: allora, la città cui si allude sarebbe Sardi, mentre Pittaco, dal canto suo, sfrutterebbe il reclutamento per tener lontani gli avversari, ma alla fine ne resterebbe coinvolto in prima persona⁶⁰. Dall'altro lato, giacché non v'è altra fonte all'infuori di Alceo che testimoni la devoluzione monetaria da parte dei Lidi, potrebbe essere che proprio a questo contributo finanziario si riferisca *εὐμάρεια*, da intendersi, allora, non più come «facili esiti», ma come «disinvolte dichiarazioni» fasulle⁶¹: non esisterebbe nessuna somma di denaro per Alceo e i suoi, anzi tutto quanto sarebbe un inganno dell'individuo «astuto come una volpe» che, però, sarebbe stato smascherato⁶². In ogni caso, l'omometria ci permette di pensare a un piano di Pittaco, se davvero di lui si tratta⁶³, che viene scoperto dai suoi avversari. Se teniamo conto che l'opposizione è rinforzata dal fatto che le due voci verbali condividono la medesima categoria grammaticale di appartenenza (infinito), non si può ignorare il contrasto forte fra i loro tempi (aoristo, futuro)⁶⁴: in questo modo, vengono a cozzare la dimensione dell'azione da compiere (*ἐκ πόλιν ἔλθην*) e quella delle intenzioni di Pittaco, che avrebbe sperato di farla franca (*ἴλπ[ε]το λάσην*), ma alla fine, per

⁶⁰ Cfr. Tarditi 1984, pp. 87 *ss.*; lo studioso precisa che, sebbene il coinvolgimento di Pittaco nella lotta armata in questione possa sembrare «poco plausibile», in realtà la Suda e un commentario contenuto nel P. Oxy. 2506 «ci permettono di considerare abbastanza sicura la presenza di Pittaco fra gli uomini che combattevano con i Lidi». Cfr. anche Treu 1963, p. 171; Porro 1996a, p. 139, n. 3. Günther 2006, pp. 47-49 ipotizza che, in questo caso, il denaro menzionato da Alceo non sia un pagamento per la prestazione bellica, ma un finanziamento da parte del re dei Lidi con cui procurare l'equipaggiamento degli esuli che, aumentando sempre più nel corso del VII sec. a. C., potevano costituire un buon bacino di approvvigionamento militare.

⁶¹ Cfr. ancora Marzullo 1965, p. 100, e Degani-Burzacchini 2005, pp. 199 s.

⁶² Cfr. Perotti 2003, pp. 184-187.

⁶³ Un elemento di conferma a tale identificazione starebbe, secondo Porro 1994, pp. 97 s., nel fatto che il frammento è commentato nel P. Oxy. 21. 2307 insieme ad altri testi (come il fr. 68 V.) che gli esegeti antichi ritengono indirizzati contro Pittaco, secondo una successione attestata anche da altri papiri e che, probabilmente, coincideva con l'edizione allora in uso del poeta.

⁶⁴ Cfr. Mastrelli 1954, p. XXVII; Hamm 1958, p. 24 § 49b (*λάσην*) e p. 170 § 255 (*ἔλθην*); Marzullo 1965, pp. 99 s.

ironia della sorte⁶⁵, si ritrova smascherato e invischiato nelle trame da lui stesso ordite.

II 1.15 Fr. 70 V.

Carme a strofi tetrastiche (ia glyc || asclep^{mi} || ia glyc || asclep^{mi} ||), il frammento ricorda l'arrivo di Pittaco al potere: dopo la parentesi di governo con Mirsilo (ved. v. 7, ὡς καὶ πεδὰ Μυρσί[λ]ω[ι])⁶⁶, la sua elezione a esimneta frustra i tentativi di resistenza dell'eteria di Alceo e sfocia in un atteggiamento di rassegnazione, che porta il poeta a cessare le ostilità⁶⁷. Il verbo che utilizza, χαλάσσομεν (v. 10; da χαλάω), che appartiene al gergo marinaresco⁶⁸, attesta anche qui l'uso della metafora nautica con valore politico⁶⁹; ma, stavolta, essa scolorisce, spegnendosi insieme alla violenza della lotta.

All'interno di questo quadro, ai vv. 7~11 (asclep^{mi}) occupano la stessa sede conclusiva di verso i due nomi propri Μυρσί[λ]ω[ι] e Ὀλυμπίων.

7	—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—	asclep ^{mi}
11	—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—	asclep ^{mi}

Alceo è chiaro: una divinità è la causa della στάσις che, finora, ha sconvolto Mitilene, una divinità che ha concesso κῦδος a Pittaco ma, così facendo, «il conduisait le peuple au désastre» (v. 12, δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν ἄγων, trad. G. Liberman) o, peggio, «a follia» (trad. A. Porro)⁷⁰. Con questa occorrenza omometrica, il poeta sembra voler ribadire il concetto, allargando la considerazione anche a Mirsilo, che fino a poco prima (richiamo ancora il v. 7) doveva aver condiviso il potere con Pittaco, e sottolineando ancora la folle decisione dei Mitilenesi di assegnare il potere a quest'ultimo.

⁶⁵ Proprio di ironia parla Tarditi 1984, p. 88: l'epiteto ποικιλόφρων, di forma omerizzante, che Alceo riferisce alla volpe «suona ironico e la metafora si colora di scherno: la battuta finale [...] lascia intendere che, nonostante la sua astuzia, rimase intrappolata nell'inganno che aveva ordito».

⁶⁶ Cfr. Page 1959, p. 236; Liberman 1999, p. 49.

⁶⁷ Cfr. Lentini 2000, pp. 4 ss.; Lentini 2002, p. 3. Rösler 1980, p. 159 s. afferma che, essendo Pittaco al potere, l'eteria di Alceo non debba essere ammessa a Mitilene e che, dunque, il carme risalga all'esilio del poeta.

⁶⁸ Cfr. *LSJ*, s. v. χαλάω, p. 1971, cl. 1: «slacken, loosen, unstring», anche di nave (χ. τὸν πόδα).

⁶⁹ Cfr. Porro 1996a, p. 141, n. 5.

⁷⁰ Così preferisce tradurre Lentini 2000, p. 8, ritenendo «del tutto appropriato il riferimento al momento di follia (questo è il punto di vista di Alceo!) in cui i Mitilenesi si sono affidati a Pittaco, ribadendo l'esilio del poeta e dei suoi compagni».

Il collegamento si rafforza se messo in relazione con la bipartizione del carne: se, infatti, le strofe centrali e meglio conservate (vv. 6 ss.) riflettono sulla presa del potere da parte dell'avversario, la prima strofe, mutila in più punti, sembra colorare il carne di un tono simposiaco⁷¹. Secondo Lentini 2002, p. 4, il banchetto ivi descritto non può che essere di Pittaco: i φιλώνων πεδ' ἀλεμ[άτων (v. 4) sono quegli stessi sciocchi compagni che Alceo, secondo Plutarco, definiva ζοφοδορπίδαι⁷². Ora, essi festeggiano la propria vittoria, ma così facendo consumano la città stessa: perciò, ricorre già in questo frammento l'immagine del tiranno divoratore di città (v. 7, δαπτέτω πόλιν), che tornerà anche nel fr. 129 V. Il verbo δάπτω implica ferinità già in ambito epico⁷³; ma ciò non serve tanto per opporre in modo gratuito la rozzezza di Pittaco e dei suoi alla raffinatezza aristocratica degli Alceidi⁷⁴, quanto a evidenziare drammaticamente la rovina di Mitilene, sulle cui sorti si celebra una vittoria che gli Alceidi non possono, ma devono, accettare⁷⁵, a maggior ragione se ad averla causata è τις Ὀλυμπίων (v. 11). D'altronde, neanche Sisifo è potuto sfuggire al proprio destino (cfr. Alc. fr. 38 (a) V.).

II 1.16 Fr. 72 V.

Nel frammento non si trovano occorrenze omometriche, ma è interessante notare alcune forme di simmetria nella strutturazione del testo. Il dativo νύκτι del v. 5 ritorna in forma di accusativo, νύκτας, in chiusa del v. 9: tra i due versi (2ia hypercat = enneas alc) c'è responsione, ma i due casi del medesimo sostantivo sono collocati l'uno nella parte iniziale, l'altro nella parte finale del *colon*. Differisce la collocazione, ma il valore sembra essere identico: la prima occorrenza identifica il complemento di tempo ἀμέρα | καὶ νύκτι, «giorno e notte», o forse solo νύκτι, in dipendenza da παφλάσδει (v. 5); pure la seconda definisce un complemento di

⁷¹ Lentini 2000, p. 7 ritiene che l'invito ad allentare la tensione della lotta nasca in Alceo proprio in relazione alla celebrazione di tale simposio, «che non può compiersi se non sono messi da parte tutti i motivi di tensione».

⁷² Plut. *Quaest. Conv.* 8, 6 (726 A). Cfr. Henderson 1999, p. 9.

⁷³ Cfr. Fileni 1983, p. 31, che cita *Il.* 11.474 ss. e 16.156 ss.

⁷⁴ Come sembrano ritenere Rösler 1980, p. 31 e Henderson 1999, p. 9.

⁷⁵ Cfr. Lentini 2002, p. 5. Secondo Rösler 1980, p. 169, interpretare χαλάσσομεν (v. 10) come futuro non porterebbe più a vedere un atteggiamento remissivo da parte dell'eteria alcaica, ma un ultimo sforzo di opporsi, almeno ideologicamente, alla fazione vincente, finché un dio non conceda di dimenticare il risentimento per gli avversari e deporre, così, le ostilità.

tempo (παίσεις ... νύκτας, «tutte le notti»), dipendente dal verbo ὀννῶρυνε⁷⁶.

Il frammento è di difficile interpretazione, anche a causa dello stato frammentario. Per i contenuti dei vv. 11 ss., viene annoverato tra i testi che insultano Pittaco, come i fr. 67, 75, 348 V., che etichettano l'avversario politico con l'epiteto di κακοπατρίδαις, «di ignobili natali», alludendo al fatto che Pittaco non potrebbe vantare una discendenza aristocratica. Maggiori affinità mostra col fr. 68 V., in cui la menzione dei natali di Pittaco non è più affidata a un semplice quanto concettoso epiteto, ma vengono sbeffeggiati con riferimento esplicito il padre (v. 3, πάτερ') e il nonno (v. 4, τ[ὸ]ν κήνω πάτερα) del personaggio. L'ottica generazionale, dunque, sembra caratterizzare anche questo frammento, ma non è chiaro in quali termini: al v. 7, κήνος viene interpretato ora come Pittaco stesso⁷⁷, ora come suo padre Irra⁷⁸; è più sicuro, invece, che al v. 11 σὺ δὲ τεαύτας ἐκγεγόνων sia un diretto riferimento all'interlocutore del canto, prima evocato in terza persona, cui ora il poeta si rivolge in modo diretto⁷⁹; τεαύτας, poi, farebbe supporre che, nella parte precedente del canto, destinataria degli attacchi fosse la madre di Pittaco⁸⁰, forse perché proprio alla figura materna Alceo sembra appigliarsi per confutare la pretesa nobiltà del proprio avversario⁸¹.

⁷⁶ Le traduzioni oscillano nell'interpretazione: mentre è chiaro il valore temporale da attribuire a ἀμέρα | καὶ νύκτι in dipendenza da παφλάσδει al v. 5, non tutti rendono allo stesso modo παίσεις γὰρ ὀννῶρυνε νύκτας al v. 9 (Porro 1996a, p. 142 e Liberman 1999, p. 51 conservano il complemento di tempo anche nella traduzione; Guidorizzi 1993, p. 56, invece, al v. 9 traduce con un complemento oggetto). La difficoltà nasce dal fatto che, come segnalava già Page 1959, p. 172, ὀννῶρυνε (ἀνορύνω) e il precedente ὀνετροπε (ἀνατρέπω) «are transitive, yet neither has an object expressed or easily imaginable here». Cfr. Bowra 1973, pp. 214 s., che però ritiene che παίσεις νύκτας sia esplicito complemento oggetto di ὀννῶρυνε, «“eccitava tutte le notti”, ossia le rendeva rumorose con le sue gozzoviglie e con il rumore delle botti percosse mentre il vino ne scorreva fuori». Ved. anche Friis Johansen 1986, p. 95.

⁷⁷ Cfr. Bowra 1973, p. 213.

⁷⁸ Cfr. Page 1959, p. 172; Treu, 1963 p. 165; Liberman 1999, p. 51.

⁷⁹ Cfr. Porro 1996a, pp. 142 s., n. 2. Una rassegna delle principali posizioni assunte su questi problemi interpretativi è in Rösler 1980, pp. 175 s.

⁸⁰ Cfr. Treu 1963, p. 165. Non così Theander 1952, secondo cui il carne colpisce in modo indiretto Pittaco attaccandone direttamente il padre.

⁸¹ «[...] it is obviously probable that the refutation of that claim [of noble parentage] was the principal theme of the poem» (Page 1959, p. 173). Si potrebbe, allora, supporre che la madre di Alceo non avesse la stessa origine nobile del coniuge e che τεαύτας assuma, così, un valore dispregiativo (cfr. Di Benedetto 1955, pp. 100 s.). Ved. anche Friis Johansen 1986, p. 94; Liberman 1999, p. 51. In questo senso potrebbe funzionare la collocazione di ἐκγεγόνων nel nucleo coriambico dell'endecasillabo saffico, come notato da Korzeniowski 1968, p. 134 = 1998, p. 132. Diversamente, Rösler 1980, pp. 179 s. pensa che τεαύτας faccia riferimento a una parola, enunciata nelle lacune iniziali del carne, attinente alla sfera dell'associazionismo e delle eterie, giacché, secondo lo studioso, il componimento sfrutta il contesto simposiaco per denunciare il cambiamento di fronte del personaggio di cui si parla.

A una prima lettura,

Abbiamo davanti così un quadro familiare di questo genere: un padre ubriacone, le cui tendenze sono state ereditate dal figlio, e una madre, i cui bassi natali dovrebbero far capire al figlio di non avere il diritto a comportarsi come i discendenti delle famiglie nobili. [...] non sembra un'ipotesi da prendere in seria considerazione.

Bowra 1973, pp. 213 s.

In effetti, non sembra di essere di fronte a un'infamia gratuita nei confronti della famiglia di Pittaco, né tantomeno a un tentativo di dipingere l'avversario come un *parvenu*: d'altronde, Pittaco, prima del tradimento lamentato dal poeta (cfr. fr. 129 V.), non avrebbe potuto far parte dell'eteria alcaica se non avesse avuto nobili natali⁸². Si tratta, in realtà, di una metafora simposiale⁸³ a sfondo politico, come quella adoperata nel fr. 70 V. (§ II 1.15, pp. 209 s.)⁸⁴, con la quale il poeta, attraverso «un processo di simbolizzazione delle pratiche conviviali» (fatto non inammissibile, per un autore come Alceo, che ama metafore, allegorie e figure), denuncia «il potere ingordo e sovversivo che caratterizza la tirannide del suo avversario». In effetti, il sintagma *παίλαις νύκτας δινώρινε* sembra avere qualche pertinenza con l'ambito simposiale (secondo alcuni studiosi, si fa riferimento al gioco del *κότταβος*⁸⁵), mentre sia *δινέτροπε* sia *δινώρινε* sono due verbi polisemici

⁸² Già D. Page ne avanzava la possibilità: «It seems certain that the word [κακοπατρίδαις] means 'of base parentage'; but the apparent inconsistency is explained by the easy hypothesis that Alcaeus is referring not to a lowly position in society but to barbarian pedigree – the father of Pittacus was a *Thracian*» (1959, p. 170). Questo anche alla luce del fatto che le eterie erano «formal associations of persons of common status and common intention, devoted to a specific cause»: sarebbe difficile, secondo lo studioso, che anche un plebeo ne possa far parte e possa dividerne il giuramento (*ibidem*). Va inoltre tenuto conto che, fra le tecniche tradizionali dell'invettiva adoperate anche da Alceo, figura la critica al tessuto sociale di appartenenza, con insinuazioni di bassa estrazione nelle quali può ricadere l'epiteto *κακοπατρίδαις* riferito a Pittaco (cfr. Davies 1985, p. 33).

⁸³ Liberman 1999, p. 50 ritiene che si tratti di un simposio trace, perciò sarebbe facile per Alceo passare poi all'attacco del padre di Pittaco che, si dice, era di origine tracia (§ II 1.3, p. 199, n. 18; ved. anche Rösler 1980, p. 175, n. 155).

⁸⁴ Il rapporto fra i due carmi è notato anche da Rösler 1980, pp. 170 ss. e Lentini 2002, pp. 7 ss. Henderson 1999, p. 12 esce fuor di metafora, ricordando che il simposio della Grecia arcaica è il momento della definizione dell'identità e dei codici di condotta di un gruppo in modo contrastivo rispetto a un altro.

⁸⁵ Friis Johanen 1986, pp. 96 ss. propone di intendere l'uso assoluto di *διντρέπειν* (= *ἀνατρέπειν*) come lessico del *kottabos* in area lesbica, col valore di “capovolgere una coppa”, con il complemento oggetto (la coppa) sottinteso; *δινώρινε* potrebbe far riferimento alle stesse coppe o all'acqua del contenitore in cui fare centro (il verbo ha connessioni con l'acqua del mare in *Il.* 9, 4, *Il.* 11, 298 e *Od.* 7, 273); *πατάγειν*, infine, secondo il suo etimologico legame con suoni di rottura o tremore, indicherebbe il rumore delle coppe che colpiscono il fondo del *pithos*. Cfr. Liberman 1999, p. 50 e Henderson 1999, p. 10.

che, sapientemente collocati in posizione metrica ravvicinata in versi consecutivi, oltre a essere strumento topico dell'invettiva alcaica⁸⁶, si piegano anche a un'interpretazione politica: ἀνατρέπω, infatti, può leggersi come “capovolgere”, indicando «una trasformazione da un opposto all'altro», mentre ἀνορίνω, come παράσσω o κινέω, può essere usato per indicare rivolgimenti o turbolenze politico-istituzionali. Obiettivo di Alceo, dunque, sarebbe stato criticare la politica dell'avversario, che ricercava il sostegno dei gruppi sociali meno nobili di Mitilene, a danno dell'aristocrazia di cui anche Alceo fa parte⁸⁷.

È notevole, alla luce di tutto ciò, la cornice che si crea fra il bere notte e giorno della prima occorrenza, secondo la tradizionale accusa di discendere dai Traci incivili, e il tintinnare il fondo della giara (come traduce Guidorizzi 1993), ben rimarcato dall'allitterazione delle occlusive dentale sorda, dentale sorda aspirata e bilabiale sorda: τὸ δὲ πίθω πατάγειε κ' ὁ πύθμην (v. 10)⁸⁸. Il linguaggio simposiale⁸⁹ fa pensare al tiranno divoratore di città di altri luoghi alcaici (fr. 70.7 V., 129.24-25 V.); tuttavia, «L'accusa di demofagia non colpisce Pittaco, il tiranno, in quanto tale, bensì in quanto capo di una fazione avversa agli Alceidi, che era riuscito a conquistare il potere per sé e per i suoi compagni»⁹⁰. Non si tratta di attaccare in modo diretto le reali origini dell'avversario, ma, in modo topico e indiretto, di usare i riferimenti ai natali e il contesto simposiaco per un affondo squisitamente politico⁹¹.

⁸⁶ Cfr. Davies 1985, p. 35.

⁸⁷ Tutta l'argomentazione e le citazioni sono contenute in Lentini 2002, pp. 7-18. Cfr. Fileni 1983, p. 33. Di una possibile interpretazione politica di ὀνέτροπε e ὀννώρινε danno breve conto anche Rösler 1980, p. 173 (per il solo ὀνέτροπε) e Liberman 1999, pp. 50 s. (per entrambe le forme).

⁸⁸ Sul valore infamante di quest'altra invettiva, di nuovo incentrata sui *topoi* della ghiottoneria e della smoderatezza nel bere, cfr. ancora Davies 1985, p. 35 e Henderson 1999, pp. 9-10.

⁸⁹ Rösler 1980, p. 172, riprendendo Wilamowitz e Trumpf, lo definisce “Kneipesprache” o “Kneipejargon” (linguaggio o gergo da pub). Il linguaggio simposiale, comunque, offre spesso ad Alceo spunti per l'invettiva, come accade anche nel fr. 70 V. e in altri autori, quali Lisia nei confronti di Alcibiade o Demostene nei confronti di Eschine. È chiaro che accuse del genere non sempre corrispondono a realtà, ma «[they] were meant to cause pain or hilarity, not to be believed» (Davies 1985, p. 35).

⁹⁰ Fileni 1983, p. 33, che aggiunge: «In questa prospettiva trova giustificazione la distanza che si avverte tra il tono ingiurioso di Alceo e il diverso modo in cui le stesse vicende storiche furono valutate dalla tradizione successiva».

⁹¹ Politica è anche l'interpretazione di Rösler 1980, pp. 179 ss. che, pur non individuando un preciso bersaglio delle critiche di Alceo, ritiene che il poeta sfrutti l'immagine del simposio per colpire il colpevole di un repentino cambiamento di fronte (II 1.16, p. 210, n. 75).

II 1.17 Fr. 73 V.

Ai vv. 3~7 si registra identico attacco consonantico (κ-) in identica sede metrica incipitaria.

II 1.18 Fr. 76 V.

Il carne, di cui poco si conserva se non nella parte centrale, ha tutta l'apparenza di essere stasiotico. Infatti, vi si registrano alcune parole chiave tipiche della produzione politica del poeta di Lesbo: al v. 10, ὕβριν; al v. 11, ἄνδρες ... ἀτάκθαλ[οι]⁹². Potrebbe esserci anche un riferimento a Pittaco, se è nel giusto Liberman nell'accostare γέννας del v. 8 a τὸν κακοπατρίδα<ν> del fr. 348.1 V.⁹³. In questo quadro, il poeta giunge a riflettere che, quante volte il suo gruppo è stato sconfitto dagli avversari, tante altre ha ottenuto vittoria. Tale contrapposizione si traduce a livello testuale nella disposizione del testo: ai vv. 13 (decas alc?) e 14 (hendec alc?), infatti, in sequenze consecutive fra loro, figurano i due verbi ἐ[c]φάλη[με]ν («cademmo») e ὀ[ν]ο[ρ]θώθημε[ν] («ci rialzammo»). Il contesto metrico di appartenenza è quello di una strofe alcaica, anche se non è facile determinarne l'articolazione in *cola* e versi; la consequenzialità delle occorrenze, comunque, esclude la presenza di responsione fra loro, ma non per questo viene meno il valore oppositivo individuato dall'affrontamento dei due verbi: non è definitiva la sconfitta dell'eteria alcaica che, anzi, è animata da una tenace volontà di ripresa⁹⁴. D'altronde, sembra che si parli anche di capacità di sopportazione: ai vv. 9 (decas alc?) e 12 (enneas alc?), probabilmente non in responsione tra loro, si ripete la medesima espressione ἦς (κ') ὀνεκτον («sarebbe sopportabile»), per quanto collocata in posizione metrica differente, individuando così un'ulteriore forma di simmetria interna alla composizione.

II 1.19 Fr. 112 V.

Del testo, molto frammentario, si conserva soltanto la parte finale dei versi, ricostruibili come asclepiadei minori utilizzati in sequenza stichica. Fa eccezione

⁹² Cfr. Porro 1996a, p. 102.

⁹³ Cfr. Liberman 1999, p. 54.

⁹⁴ Cfr. Porro 1996a, pp. 102 s.

alle lacune il solo v. 10, ἄνδρες γὰρ πόλιος πύργος ἀρεύιοι, «ché i combattenti son di città la rocca» (trad. A. Porro), conservato per via indiretta in vari testimoni per il suo carattere gnomico⁹⁵. Secondo Liberman, Alceo rievoca una prova che la sua eteria dovette affrontare (v. 7, ἄε]θλον π[ο]λυδά[κρουον), lamentando con un linguaggio solenne⁹⁶ la morte di coloro che avrebbero assicurato la difesa della città (v. 10) e scagliando attacchi e maledizioni contro Mirsilo e Pittaco⁹⁷. Questi attacchi si concretizzano ai vv. 23 e 24, consecutivi tra loro, ove i due patronimici Κλεανακτίδαν e ἦ (Ἄ)ρχεανακτίδαν condividono la stessa posizione metrica e lo stesso caso grammaticale (accusativo singolare o genitivo plurale). Κλεανακτίδαν sarebbe un riferimento a Mirsilo: anche uno scolio marginale, infatti, glossa il termine con τ(όν) Μυρσίλ(ον), lasciando intendere che l'espressione alludesse a lui. Parimenti, ἦ (Ἄ)ρχεανακτίδαν è glossato con τ(όν) Φιττακ(όν)⁹⁸; ma il γένος di Pittaco non è, certo, quello degli Arceanattidi. Si è cercato, allora, di stringere l'opposizione intervenendo sul testo, come l'integrazione [ἦ τῶν Ὑρραδίων] ἦρχεανακτίδαν, con la quale Diels cerca di completare la disgiunzione offerta dalla porzione superstite del verso senza contraddire la notizia antica secondo la quale Pittaco era figlio di Irra; per contro, Di Benedetto ritiene che in ἦ (Ἄ)ρχεανακτίδαν debba leggersi proprio Pittaco, la cui discendenza da Irra sarebbe, in realtà, frutto di un'errata interpretazione degli aggettivi ὕρραος, ὕρράδιος, significanti invece la condizione di νόθος⁹⁹. Page, tuttavia, ricorda che il nome dell'eponimo del γένος, Arceanax, coincide con quello di un Mitileneo che, nella guerra contro

⁹⁵ Lo riporta uno ΣAesch. *Pers.* 352 (Ἀλκαῖος), uno ΣSoph. *O. R.* 56 (Ἀλκαῖός φησιν·), Suid. s. v. Ἀρήϊος (α 3843 Adler: Ἀρήϊος· ὁ πολεμικός. καὶ Ἀρήϊοι Ἀλκαῖος· ἄνδρες πόλεως πύργος ἀρήϊοι. καὶ Ἀρήϊος, τοῖς τοῦ πολέμου. εἶναι ἔλεγε νεότητα ἐπίλεκτον καὶ Ἀρηῖοις ὅπλοισ πεφράχθαι), Hel. Arist. *Orat.* 46.207. Cfr. Porro 1996a, pp. 140 s. Una simile affermazione è contenuta anche nei fr. 426 L.-P. (= Phot. *Bibl.* 248, p. 249 b, 41 ss. Bekk.: τὸν λόγον ... ὃν πάλαι μὲν Ἀλκαῖος ὁ ποιητὴς εἶπεν, ... ὡς ἄρα οὐ λίθοι οὐδὲ ξύλα οὐδὲ τέχνη τεκτόνων αἱ πόλεις εἶεν, ἀλλ' ὅπου ποτ' ἂν ὦσιν ἄνδρες αὐτοὺς σώζειν εἰδότες, ἐνταῦθα καὶ τείχη καὶ πόλεις) e 427 L.-P. (= ΣAesch. *Sept.* 385 (389): οὐδ' ἔλκοποιὰ γίνονται· ταῦτα παρὰ Ἀλκαίου· οὐ τιτρώσκει τὰ ἐπίσημα ὅπλα οὐδὲ αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ δύναμιν ἔχει, εἰ μὴ ἄρα ὁ φέρων αὐτά, ἐὰν ἦ γενναῖος. Cfr. apparato critico in Voigt 1970, p. 218. Il frammento è noto anche a Thuc. 7.77.7: ἄνδρες γὰρ πόλις, καὶ οὐ τείχη οὐδὲ νῆες ἀνδρῶν κεναί. Cfr. Page 1959, p. 234; Bowra 1973, p. 225.

⁹⁶ Cfr. Bowra 1973, p. 225; Rösler 1980, p. 199, n. 215.

⁹⁷ Cfr. Liberman 1999, p. 57. Lo studioso si domanda se le persone piante nel frammento siano le stesse che «veut, dans le fr. 129 [...], voir venger».

⁹⁸ Cfr. Treu 1963, p. 160; Liberman 1999, p. 58, nn. 122 e 123.

⁹⁹ Cfr. Di Benedetto 1955, pp. 99 e 104; ved. ancora Liberman 1999, p. 58, nn. 122 e 123.

Atene, fortificò Sigeo con le pietre delle mura di Troia¹⁰⁰; Archeanassa, altro nome legato alla stirpe, appare invece nei frammenti saffici a identificare la donna in compagnia dell'odiata Gorgo¹⁰¹; ma, degli Archeanattidi, l'unica menzione è in uno scolio a Nicandro, che riferisce che Alceo avrebbe affermato che, durante una guerra contro gli Eritrei, Apollo si era manifestato τοῖς περὶ Ἀρχεανακτίδην, «a coloro che stavano con Archeanattide»¹⁰². Lo studioso conclude, così, che questa sia un'ulteriore prova del fatto che, nei frammenti alcaici, appaiano i nomi delle famiglie nobiliari in lotta per il potere a Mitilene¹⁰³. Non ci sono, tuttavia, conseguenze negative per le nostre considerazioni metrematiche: attraverso la successione, in posizioni metriche uguali, di nomi legati agli esponenti della lotta politica intestina, Alceo traduce anche a livello testuale tali opposizioni, sfruttando a pieno regime le possibilità compositive di un'architettura poetica simmetrica e ben calibrata.

II 1.20 Fr. 114 V.

Poco più di una dozzina di versi si conserva soltanto nelle prime lettere. Lo scolio che accompagna il frammento riferisce il testo a una qualche trama ai danni di Mirsilo ordita dall'eteria alcaica, costretta poi alla fuga in esilio¹⁰⁴. La notizia spinge Liberman a ipotizzare che, nel carme, Alceo avanzasse una qualche richiesta di aiuto per i fuggiaschi e nota che viene ripetuto uno stesso avverbio di tempo¹⁰⁵. In effetti, ai vv. 8~12, apparentemente in responsione tra loro, si registra omometria νῦν ~ νῦν, in cui lo stesso avverbio di tempo occupa in entrambi i versi la posizione incipitaria.

¹⁰⁰ Strabo 13.599: Ἀρχαίανακτα γοῦν φασι τὸν Μυτιληναῖον ἐκ τῶν ἐκεῖθεν λίθων τὸ Σίγειον τειχίσαι. Cfr. Page 1959, p. 175, n. 2.

¹⁰¹ Sapph. fr. 213 V. (commentarius): κ'Αρχεάνα[ca Γόργωκ.] σύνδυγο(c). Cfr. Page 1959, p. 175, n. 3.

¹⁰² ΣNic. Ther. 613: καὶ Ἀλκαῖός φησιν ἔν[εν ᾧ coni. Bergk] τοῖς περὶ Ἀρχεανακτίδην κατὰ τὸν πρὸς Ἐρυθραίους πόλεμον [καὶ τὸν πρὸς Ἐρυθραῖον πόλεμον codd., corr. Welcker, Bergk] φανῆναι τὸν Ἀπόλλωνα καθ' ὕπνου ἔχοντα μυρικής κλῶνα. Aggiunge Page 1959, p. 175, n. 4: «Nothing further is known about this Erythraean war».

¹⁰³ Cfr. Page 1959, pp. 174 s.

¹⁰⁴ Lo scolio è così riportato da Liberman 1999, p. 60: κατὰ τὴν φυγὴν τὴν πρώτην ὄ[τ'] ἐπὶ Μύρσιλον κατασκευασάμ(ει)οι ἐπιβούλην οἱ περὶ τὸν Ἀλκαῖον κ() φαν[.].[.].[ς (καταφανείσης Diels) δ(ἐ) π(ρο)φθάα[ν]τες (προ- Crusius) πρὶν ἢ δίκη[ν] ὑπο[ς]χεῖν ἔφ[υ]-γον [εἶ]c Πύρρ[α]ν. Cfr. anche Page 1959, pp. 179 s.

¹⁰⁵ Cfr. Liberman 1999, p. 60.

8

—[

metrum incertum

12

—[

metrum incertum

Si può credere, con Liberman¹⁰⁶, che l'avverbio riferisca la supposta richiesta d'aiuto di fronte a un pericolo presente, immediato; tuttavia, il contesto metrico incerto e la situazione eccessivamente frammentaria del testo impediscono un commento puntuale.

II 1.21 Fr. 117 V.

Il testo è molto frammentario, ma la differenza di metro permette di riconoscere due distinti carmi. Il primo (vv. 1 ss.) sembra indirizzarsi a una fanciulla che corre (v. 6,][κ]ούφω δ' ὑπίης δρόμω) e trasporta delle zucche (v. 7, κολοκύνταις, che Liberman traduce «calebasses» 'borracce' e immagina che le porti sotto la veste, leggendo ὑπα[.]ώμματος come ὑπὰ τὸ ἔμματος); non è escluso che il testo, dalle tematiche apparentemente saffiche, abbia un qualche valore erotico. Anche il secondo, iniziante al v. 16, sembra rivolto a una figura muliebre (v. 23, ἐ]πόνησας κατα[ρ]αμένα, «faticasti imprecando», trad. A. Porro) e formula una riflessione gnomica sul disvalore della prostituzione femminile (vv. 26 s., πόρναι δ' ὃ κέ τις δίδ[ω]ι | ἴ]σα κά[ς] πολίαις κῦμ' ἄλ[ο]ς ἐςβ[ά]λην, «ciò che si dà a una meretrice / pari è gettarlo in canuta onda del mare», trad. A. Porro; vv. 29 ss., ὀ]ς π[όρν]αισιν ὀμίλλει, τάδε γίνε[τ]α[ι]· | δεύε[ι] μα[.] αὔτω τὸ χρή-
ματος [ἄ]ψερο]ν | α]ἶςχος κα[ὶ] κα]κός[τ]α[τ]· ὠλομέν[αν], «a chi va con meretrici, questo accade: | ne ricava, appresso al fatto medesimo, | vergogna e assai terribile rovina», trad. A. Porro), ciò che ha fatto pensare, ignorando il femminile del v. 23, che potesse trattarsi di un indirizzo di Saffo al fratello Carasso, intenzionato a raggiungere Dorica-Rodopi (cfr. Hdt. 2.135; Sapph. fr. 254a V.)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Cfr. ancora Liberman 1999, p. 60.

¹⁰⁷ Cfr. Liberman 1999, pp. LXXXVII s. Page 1959, p. 295 cita i vv. 26 s. come esempio dell'atteggiamento poetico di Alceo nei confronti delle figure femminili, buone o cattive che siano, ma precisa: «it is doubtful whether the part is in this respect characteristic of the whole». Rösler 1980, p. 111 annovera il frammento fra quelli i cui temi sono stati recuperati da Archiloco (in questo caso, il fr. 302 W.) per vie generali; cfr. Treu 1963, p. 188 e Meyerhoff 1984, p. 32, n. 247. Sul valore gnomico dei vv. 26-31 si sofferma brevemente anche Porro 1996a, p. 184 che, domandandosi quale rapporto essi possano avere con il resto della composizione, sottolinea il ruolo delle riflessioni sull'esistenza umana ai vv. 32-35 e del tono parenetico che sembra caratterizzare il carme, notato anche da Treu 1963, p. 187.

In questo contesto, al v. 21 si registra una somiglianza fonetica nella sequenza οὐ γὰρ ἔγω. ἔχω. Lo stato frammentario del testo, tuttavia, impedisce un commento puntuale.

II 1.22 Fr. 119 V.

Il testo, in strofi alcaiche, si presenta piuttosto frammentario nelle stanze iniziali e finali, mentre la terza strofe sembra essere quella meglio conservata. In un contesto del genere, che ha portato, sì, all'attribuzione del frammento ad Alceo, ma ne ha ingenerato due distinte interpretazioni (ved. *infra*, pp. 219-221)¹⁰⁸, possiamo registrare alcuni fenomeni di omometria e, in generale, di costruzione simmetrica del carme.

Innanzitutto, ai vv. 8~20 (decas alc) si intravede, in un contesto piuttosto lacunoso, una possibile occorrenza omometrica fra due composti di ἔχω con diversa testa: κατέχ[.....]ο· e παρέχε[.

8	-- -- -- []	decas alc
20] -- -- []	decas alc

L'osservazione è, almeno in parte, confortata da Diehl, che propone di integrare il v. 8 con κατέχ[ην, rassicurando il riconoscimento di una qualche forma composta di ἔχω. Ma, in questo caso, l'omometria è solo un sospetto e, data la lacunosità del testo, tale è destinata a rimanere.

Meno problematica, come abbiamo detto, è la terza strofe, meglio conservata rispetto alle altre, forse a causa del suo contenuto, che si estende anche alla stanza successiva. In esse, infatti, il poeta elabora l'immagine allegorica della vite: rivolgendosi a un imprecisato interlocutore (v. 9, *coi*) come se fosse una vite¹⁰⁹, Alceo dice che per questi è ormai trascorso il tempo (v. 9, ἦ[δ]η περβέβα-[τ]αι χρόν[ος]) e che è stato raccolto il frutto (v. 10, κάρπος ... συνα[γ]άγρετ[αι]); la speranza è ora riposta su un metaforico tralcio (v. 11, τὸ κλάμμα), di bell'aspetto, dunque promettente (v. 11, κάλον γάρ), che potrebbe produrre οἴκ ὀλ[ί]γαίς

¹⁰⁸ Sull'ambiguità dell'immagine, Vetta 1986, p. 39: «Che tale ambiguità fosse comunque implicita nelle novità del motivo simbolico doveva essere presente ad Alceo stesso se, a differenza degli altri casi, si è servito dell'allegoria non all'inizio, bensì in una sezione del carme che non doveva lasciare dubbi agli uditori sul suo referente». Ved. anche Lentini 1999, p. 5.

¹⁰⁹ Cfr. Lentini 1999, p. 7.

σταφύλαις (v. 12, «grappoli non da poco», trad. A. Porro), ma solo se non verranno colti anzitempo, «quando ancora son aspri» (v. 16, ὄμφ]ακας ὠμοτέραις ἐοίκαίς, trad. A. Porro).

L'ambiguità dell'immagine ha ingenerato due distinti filoni interpretativi, l'uno legato a una lettura erotica del carne, l'altro teso alla ricerca di un significato politico. Il frammento, contenuto nel P.Oxy. 1788, è sempre stato attribuito ad Alceo, ma mai con sicurezza, tanto che Page, proponendogli un'interpretazione squisitamente politica, lo tratta con molta brevità in nota¹¹⁰. Prima di lui, Fränkel 1928, p. 275 ha creduto di riconoscervi un carne, addirittura, saffico, in cui si teme che le grazie di una giovane fanciulla possano essere godute anzitempo e contro il costume vigente, e in questo è stato seguito da Pfeiffer 1930, pp. 316-321, M. Treu¹¹¹, B. Snell, K. Dietel, Reinach-Puech 1960, p. 54, n. 1 e W. Barner¹¹², che considerano alcaico il frammento. La lettura erotica si giova di molti *loci paralleli* che testimoniano l'uso di immagini vegetali e agricole per indicare una dimensione sessuale: nell'apparato critico dell'edizione Voigt e negli articoli di Vetta e Lentini sono citati Sapph. fr. 105a V. (οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρευθεταὶ ἄκρωι ἐπ' ὕδασι κτλ.), Pind. fr. 112.7 Sn.-M. (ἐρατειναῖς «ἐν» εὐναῖς μαλθακᾶς ὥρας ἀπὸ καρπὸν δρέπεσθαι), Aesch. *Suppl.* 998-1005 (τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς· ἢ θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, κτλ.), Theocr. 11.21 (φιαρώτερα ὄμφακος ὠμᾶς), Hor. *carm.* 2.5. 9-12 (*tolle cupidinem || immitis uvae: iam tibi lividos || distinguit Autumnus racemos || purpureo varius colore*), *Anth. Pal.* 1.205.3 s. (Strat. νῦν ἀφύλακτοι ὄμφακες, detto di fanciullo non ancora dodicenne) e *Anth. Pal.* 5.20.3 (Honest. εἴη μήτ' ὄμφαξ, μήτ' ἀσταφίς, detto di fanciulla troppo giovane per le nozze)¹¹³. Più di recente, anche Liberman ha ripreso quest'ipotesi ermeneutica, aggiungendo l'immagine adoperata da Catullo (62.49-58: *cum par conubium maturo tempore adeptast, cara viro magis et minus est invisā parenti*, in cui il matrimonio tra uomo e fanciulla è paragonato a quello fra una vigna e un olmo) e la notizia di Imerio (Himer. *Or.* 9.16 p. 82 Colonna = Sappho 105a et 218),

¹¹⁰ Cfr. Page 1959, p. 242, n. 3; nella stessa nota, lo studioso riferisce brevemente della possibile lettura erotica del testo.

¹¹¹ Cfr. Treu 1963, pp. 183 ss.

¹¹² Cfr. Barner 1967, p. 29, n. 3.

¹¹³ Cfr. Voigt 1970, p. 228; Vetta 1986, pp. 41 s., nn. 8-11; Lentini 1999, p. 8, n. 1.

secondo cui Saffo, comparando una fanciulla a una mela, afferma che chi la coglie al momento giusto può gustare la piena maturità del frutto, rispetto a chi la colga anzitempo¹¹⁴.

Significato politico, invece, attribuisce al frammento Page, come già detto, che lo collega al periodo successivo al ritiro di Pittaco dalla vita pubblica: lo studioso traduce i vv. 9-10 con «your day is done [...] and all your harvest is gathered in (your powers and profits have come to an end)», ma ammette che «what follows is hard to interpret» e che non è sicuro che l'interlocutore del canto sia proprio Pittaco¹¹⁵. Bowra ritiene che Alceo faccia qui riferimento a «un qualche insuccesso pratico», che ha prodotto «un'occasione perduta» con il conseguente disappunto¹¹⁶. Anche Rösler pensa a qualche referente interno al gruppo di Alceo, notando che «Alkaios als Einzelperson (ἐμ[ε]θεν [Z. 6], τάρβημι [Z. 15]), nicht im Namen der Hetairie insgesamt spricht»¹¹⁷. Vetta, che colloca il frammento negli ultimi anni dell'esimnetia di Pittaco e lo considera come un invito di Alceo all'avversario a farsi da parte¹¹⁸, ricerca una serie di espressioni connaturate al linguaggio stasiotico di Alceo: v. 4, δαίμον' ἀναίτιον (comparabile al τις Ὀλυμπίων che interviene nelle sorti di Mitilene nel fr. 70.11 V.; § II 1.15, pp. 211 s.); v. 5, ἄνοια (che si ritrova anche nel fr. 112.1 V.); v. 14, σκοπιάμ[μενος, al quale lo studioso attribuisce il valore di *spiare*; v. 17, πονήμ[ενοι, che egli considera equivalente a στασιάζω, ritrovandolo in contesti metaforici e, forse, politici nei fr. 5.9, 296.6 e 350.4 V.. Associa, quindi, il confronto con un passo della *Contro Ctesifonte* di Eschine¹¹⁹, in cui l'autore cita un'affermazione dell'avversario Demostene che, volendo denunciare manovre politiche, utilizza un linguaggio criptico, nel quale il verbo ἀμπελοργεῖν e l'immagine τὰ κλήματα τὰ τοῦ δήμου sembra rimandare proprio al precedente alcaico¹²⁰.

¹¹⁴ Cfr. Liberman 1999, pp. LXXXVIII s.

¹¹⁵ Cfr. Page 1959, p. 242, n. 3. Già Theander 1952, p. 190 pensava a una lettura politica, da collegarsi al momento di passaggio del potere fra Melancro, Mirsilo e Pittaco.

¹¹⁶ Bowra 1973, pp. 246 s. Cfr. Lentini 1999, p. 8, n. 2.

¹¹⁷ Rösler 1980, p. 185.

¹¹⁸ Cfr. Vetta 1986, pp. 50 s.

¹¹⁹ Aeschin. 3.166: ὅτ' ἔφη παρελθὼν «ἀμπελοργοῦσιν τινες τὴν πόλιν, ἀνατετμήκασί τινες τὰ κλήματα τὰ τοῦ δήμου, ὑποτέτμηται τὰ νεῦρα τῶν πραγμάτων, φορμοραφούμεθα ἐπὶ τὰ στενά τινες ὡσπερ τὰς βελόνας διεύρουσι».

¹²⁰ Cfr. Vetta 1986, pp. 44-48; Lentini 1999, pp. 9-11.

A questo punto, occorre rilevare che, ai vv. 12 e 16 (decas alc in responsione tra loro), in posizione metrica di poco differente, ritroviamo un'identica sequenza di aggettivo, sostantivo / aggettivo, participio: οἴκ ὀλίγαις σταφύλαις ἔμφακας ὠμοτέραις εἰσίαις. I referenti sono, in entrambi i casi, i grappoli della metafora vinicola. Si tratta, infatti, degli estremi che definiscono la metafora e che, fra loro, intrattengono una relazione di opposizione: l'aspettazione è per frutti di un certo valore, ma si teme che questi possano essere colti anzitempo. La simmetria sintattica ribadisce, così, la centralità dell'immagine della vite, non a caso posta nella sezione mediana del carne, e, alla luce della discussione di Vetta che ho sopra riportato, sembrerebbe significare che un gruppo aristocratico, per il quale Alceo nutre simpatie, è pronto a sostituirsi a Pittaco al potere, ma potrebbe non riuscire nell'intento a causa di altri gruppi, forse a sostegno dello stesso Pittaco, pronti a succedergli¹²¹.

Tuttavia, il frammento non presenta soltanto termini attribuibili alla sfera della lotta civile e politica: l'aggettivo κάλον (v. 11), infatti, ha la parvenza di un contesto più erotico che stasiotico¹²². Inoltre, la metafora del cogliere il frutto è attestata come immagine dal valore sessuale, talora accompagnata dalla notazione della maturità del frutto, come già intuito da chi considerava erotico il frammento: lo si può scorgere nel già citato fr. 105a di Saffo (ἰ μαλοδρόπηες, «coglitori di mele», del v. 2 potrebbero essere i pretendenti della fanciulla, pronti a deflorarla attraverso le nozze), Aesch. *Sept.* 333-335 (in cui l'epiteto ὠμοδρόπους, «colte acerbe», del v. 333, detto di fanciulle, sembra alludere a esperienze sessuali prematrimoniali) o in Nonn. *Dion.* 1.135 (ἔμφακα Κυπριδίων ἐδρεψατο καρπὸν Ἐρώτων, con cui descrive la deflorazione di Europa da parte di Zeus)¹²³. Poi, nel *P.Oxy.* 1788, che ci trasmette il frammento, esso è collocato in mezzo ad altri testi che, facendo uso di metafore agricole, assumono una colorazione erotica, che può aver ingenerato l'inserimento del nostro frammento in questo punto della raccolta¹²⁴. Infine, le parole demosteniche riferite da Eschine possono essere facilmente accostate al motivo del taglio delle spighe più alte espresso da Trasibulo, tiranno di Mileto,

¹²¹ Cfr. Vetta 1986, pp. 50 s.; Porro 1996a, p. 179.

¹²² Così sembra anche nei fr. 296.1 b V.; 306A.12 b V. Cfr. Lentini 1999, p. 11, n. 3.

¹²³ Cfr. Lentini 1999, pp. 11-15.

¹²⁴ Cfr. Lentini 1999, p. 29.

all'inviato di Periandro, tiranno di Corinto (Hdt. 5.92F-92G)¹²⁵.

Di fronte a una figura – una vite – che ha fatto ormai il suo tempo, e davanti a un germoglio che, si spera, porterà grande frutto, se qualcuno non lo coglierà prima della maturità, si può credere, con Lentini, di aver a che fare con una madre che, nonostante non ne abbia più l'età, continua a fare esperienze sessuali e mette in pericolo l'integrità della figlia, non ancora pronta¹²⁶. Allora, la simmetria testuale che ho evidenziato mette in luce, sì, la centralità della vite nell'immagine alcaica e nel più ampio contesto del carne; ma, lungi dal denunciarne uno scoperto valore politico, contribuisce all'attenta realizzazione di un'allegoria che, per quanto consenta di considerare alcaico il frammento, vista la preferenza di Alceo per le soluzioni metaforiche, risulta tuttavia per noi destabilizzante, perché tocca un settore della produzione alcaica al quale siamo poco avvezzi¹²⁷.

II 1.23 Fr. 122 V.

Il testo, molto frammentario e dal metro incerto, viene da Liberman accostato ai frustuli del fr. 121, che potrebbero pertenerne a tematiche nuziali e farebbero stupire per la frequenza con cui il genere apparirebbe, così, praticato da Alceo¹²⁸. Ai vv. 9 e 10, consecutivi fra loro, πόλλακ[e πόλλ' consentono alla stessa radice di trovarsi in identica posizione incipitaria, per quanto in versi, appunto, consecutivi fra loro, individuando omeoarcto; non è chiaro il metro.

II 1.24 Fr. 129 V.

L'ode, la cui parte iniziale sembra non essere l'inizio effettivo del componimento¹²⁹, contiene una richiesta d'intercessione a una triade divina, di fronte a un luogo di culto descritto con precisione, e una maledizione a danno del traditore Pittaco. C'è da credere, con Liberman, che la composizione si possa datare a uno dei periodi di esilio di Alceo e che non si tratti di finzione letteraria, ma di una vera ἀρά contro il

¹²⁵ Cfr. Lentini 1999, pp. 12 s., che invoca un confronto anche con Eur. *Suppl.* 447-449: πῶς οὖν ἔτ' ἂν γένοιτ' ἂν ἰσχυρὰ πόλις | ὅταν τις ὡς λειμῶνος ἠρινοῦ στάχυν | τόλμας ἀφαιρῆι κάπολωπίζηι νέους;

¹²⁶ Cfr. Lentini 1999, p. 30.

¹²⁷ Cfr. Lentini 1999, p. 31.

¹²⁸ Cfr. Liberman 1999, pp. LXXXIX-XC.

¹²⁹ Cfr. Porro 1996a, p. 146, n. 1.

compagno spergiuro¹³⁰ lanciata dall'eteria alcaica (v. 10, ἀμμετέρας ἄρας, in cui l'aggettivo possessivo è posto in modo significativo nel nucleo coriambico dell'endecasillabo alcaico¹³¹).

Il frammento, in strofi alcaiche, così come ci è tramandato, si apre con la descrizione di un tempio che, dice il poeta, un tempo i Lesbi innalzarono in onore di Zeus, di una dea denominata Eolia e di Dioniso, suo pater, invocato con gli epiteti κεμήλιον e ὠμήσταν. Posto che Eolia potrebbe essere una antica *Potnia* o *Magna Mater* in seguito identificata con Era, secondo il tipico sincretismo fra le divinità egee e quelle indoeuropee¹³², e che Dioniso è qui invocato con un epiteto che può rappresentare o la sua vocazione agricola o il rapporto con l'animale sacro¹³³, si ha qui la più importante triade divina dell'isola di Lesbo, invocata anche da Saffo nel fr. 17.9-10 V., così che gli studiosi tendono a considerare che entrambi i poeti facciano riferimento a uno stesso luogo¹³⁴. Di fronte questo spazio sacro, come denunciano i deittici τόδε (v. 2, riferito a τέμενος) e τόνδε (v. 9, riferito a κεμήλιον)¹³⁵, Alceo, con tono solenne¹³⁶, invoca la triade divina per la liberazione

¹³⁰ Cfr. Liberman 1999, p. 61. Anche Page 1959, p. 167, Bowra 1973, p. 206, Rösler 1980, p. 193 e Meyerhoff 1984, p. 214 lo considerano un carme dell'esilio. Valore politico gli attribuisce anche Henderson 1999, p. 11. Insiste sulla sacralità del giuramento Marzullo 2009, pp. 29 ss.

¹³¹ Cfr. Korzeniewski 1968, p. 134 = 1998, p. 131.

¹³² Cfr. Tarditi 1967, pp. 107-109; Meyerhoff 1984, pp. 216 s.; Degani-Burzacchini 2005, p. 201. Più cauto Caciagli 2010, pp. 231 ss., che alla fine arriva a ipotizzare nella dea femminile Era Πελεργιάς.

¹³³ Le ipotesi sul significato di κεμήλιος, rievocate anche in Meyerhoff 1984, p. 212, n. 7, sono numerose e non è questa la sede più adatta per elencarle e discuterle. Posso, tuttavia, ricordare che per G. Tarditi l'epiteto si può mettere in connessione con la parola micenea *ke-me-ri-jo*, a sua volta imparentata con myc. *ka-ma*, che indica un particolare tipo di tenuta agricola e, in questo modo, avvicina ancor più Dioniso alla figura della *Magna Mater* (1967, pp. 110-112). Per C. Catenacci, invece, che riprende un'ipotesi già avanzata da L. Deubner, è molto più «diretto e naturale» il rapporto fra κεμήλιος e κεμάς, «cerbiatto», animale che rientra nella sfera culturale del dio (2007, pp. 38 s.); concorda con lui Caciagli 2010, pp. 229 ss. che, dopo un attento riesame della questione, preferisce il nesso con «cerbiatto» o «capretto», in diretto legame al successivo epiteto ὠμηστής, «crudivoro» (ved. Chantraine, *DELG*, s. v. ὠμός, p. 1301; Beeks, *EDG*, s. v. ὠμός, p. 1680) e al particolare rituale sacrificale della lacerazione caratteristico del culto dionisiaco.

¹³⁴ Cfr. Page 1959, p. 168; Treu 1963, p. 143 s.; Bowra 1973, p. 206; Meyerhoff 1984, pp. 215 ss.; Porro 1996a, pp. 146 s., n. 2; Degani-Burzacchini 2005, p. 201; Caciagli 2010, pp. 227 ss. (in particolare, pp. 242 ss.). Sulla triade divina, cfr. anche Rösler 1980, pp. 194 ss. L'identità del luogo, comunque, non implica la coincidenza dell'occasione che i poeti vi celebravano (cfr. Caciagli 2010, p. 248).

¹³⁵ Cfr. Rösler 1980, pp. 192 s.; Caciagli 2010, pp. 247 s. La centralità, almeno scenografica, del tempio è rimarcata anche a livello metrico dalla collocazione di τόδε e τέμενος nel nucleo coriambico degli endecasillabi alcaici dei vv. 1-2 (cfr. Korzeniewski 1968, p. 135 = 1998, p. 132).

¹³⁶ Cfr. Bowra 1973, p. 206: «La serietà dell'occasione è accentuata dal fatto che Alceo dà agli dèi tutti i loro attributi, e li invoca con un solenne preambolo prima di iniziare la supplica». Ved. anche

dalla tirannide e per la persecuzione di Pittaco, traditore e spergiuro¹³⁷, poiché ha infranto il giuramento che l'eteria alcaica aveva pronunciato tempo prima in un così sacro scenario, in una struttura cletica che, giovandosi di costruzioni sintattiche simmetriche, si lascia incorniciare dal riuso dello stesso verbo in versi differenti, ma in posizioni metricamente rilevanti: $\kappa\acute{\alpha}\pi\omega\nu\acute{\upsilon}\mu\alpha\kappa\kappa\alpha\nu$ del v. 5 (3επιον_λ = hendec alc), in incipit di strofe, è ripreso in $\acute{\omega}\nu\acute{\upsilon}\mu\alpha\kappa\kappa\alpha\nu$ al v. 8 (decas alc), in explicit di strofe, circondando così la descrizione del tempio della triade lesbica e della composizione della triade stessa.

Lo spergiuro attira su di sé l'ira e l'odio dei compagni che ha tradito, sì che il poeta gli affibbia il nomignolo ingiurioso di $\phi\acute{\upsilon}\sigma\gamma\omega\nu/\phi\acute{\upsilon}\sigma\kappa\omega\nu$, «panzone»¹³⁸, che $\delta\acute{\alpha}\pi\tau\epsilon\iota\ \tau\acute{\alpha}\nu\ \pi\acute{o}\lambda\iota\nu$ senza preoccuparsi di nulla. L'immagine del tiranno che sbrana la città, ripresa anche da altri autori¹³⁹ e recuperata dal poeta anche nel fr. 70 V., è posta dopo la rievocazione del giuramento fatto dai membri dell'eteria di Alceo. Il fatto che Pittaco lo abbia trasgredito, passando alla parte nemica, accentua il valore stesso del giuramento. Proprio questo, infatti, costituisce il caso reale che sta alla base della preghiera¹⁴⁰ e che ad essa si lega saldamente tramite un'occorrenza omometrica: non credo casuale che lo stesso verbo $\rho\acute{\upsilon}\omicron\mu\alpha\iota$ appaia, in un'ugual collocazione metrica, ai vv. 12~20, prima nell'invocazione alla triade divina, poi nel contenuto del giuramento ($\rho\acute{\upsilon}[\acute{\upsilon}\epsilon\sigma\theta\epsilon\ \sim\ \rho\acute{\upsilon}[\acute{\upsilon}\epsilon\sigma\theta\alpha\iota)$.

12

— — — — — — — —

decas alc

Degani-Burzacchini 2005, p. 201. Per Meyerhoff 1984, p. 228, Alceo tratta il luogo sacro come un «Nationalheiligtum» per far meglio risaltare la gravità del tradimento di Pittaco.

¹³⁷ La bipartizione della preghiera nella richiesta di aiuto all'eteria, da un lato, e nella punizione dello spergiuro, dall'altro, è notata anche da Rösler 1980, pp. 197 s., che richiama il modello della preghiera di Nestore in *Il.* 15, 372 ss. e di quella del κῆρυξ di Aristoph. *Thesm.* 349 ss.

¹³⁸ Accanto al sinonimo γάστρων, φύσγων non è l'unico epiteto ingiurioso con cui Alceo apostrofa Pittaco: altrove lo chiama anche χειροπόδης per i piedi screpolati, καράπους per le dita dei piedi larghe e piatte, γαύρηξ per il portamento superbo, ἀγάρυτος per la trascuratezza dell'aspetto fisico, ζοφοδορπίδας (§ II 1.15, p. 210) per i bagordi notturni (cfr. Bowra 1973, p. 208; Henderson 1999, p. 11). L'insistenza sulla deformità fisica è, infatti, una delle tecniche invettive usate da Alceo, in una più ampia tradizione che coinvolge anche altri autori della Grecità e della Latinità (cfr. Davies 1985, p. 34).

¹³⁹ Il modello omerico presenta i Proci che banchettano serenamente in casa di Odisseo e attentano al suo potere e ai suoi averi (*Od.* 16, 314 s.); d'altronde, il verbo δάπτω usato anche da Alceo in Omero è adoperato per indicare la ferocia degli animali selvaggi. L'immagine del tiranno divoratore torna in Hes. *Op.* 39, 221, 264, che definisce i re δωροφάγο, e in Thgn. 1179-1182. Cfr. Bowra 1973, p. 208; Fileni 1983, pp. 31 e 34; Porro 1996a, p. 149, n. 3; Lentini 2002, pp. 6-7 e 6, n. 21. La messa in evidenza della ferinità è un'altra tecnica invettiva di Alceo (cfr. Davies 1985, p. 36).

¹⁴⁰ Cfr. Rösler 1980, p. 201.

È come se Alceo traducesse la liberazione dalla tirannide che chiede agli dèi con la sua realizzazione pratica, consistente negli scopi stessi dell'eteria¹⁴¹: o morire nel tentativo di eliminare i tiranni «oppure ucciderli e riscattare dalla miseria il popolo» (vv. 19-20; trad. G. Guidorizzi); concetto, quest'ultimo, espresso con uno schema di motivi ripetuti (vv. 17-19, θάνοντες, κείσεσθ' ὑπ' ἀνδρῶν, κακτάνοντες)¹⁴². In ogni caso, la libertà arriva con la morte del tiranno, contro il quale sono evocate le Erinni di coloro che non ci sono più a causa del tradimento di Pittaco¹⁴³, che risulta così enfatizzato; l'insistenza sulla punizione di Pittaco quasi sembra renderla concreta¹⁴⁴ e, anzi, permette al programma politico attivo dell'eteria alcaica di trasparire proprio grazie allo stesso verbo ῥύομαι, che non soltanto riceve in tal modo maggior pregnanza, ma ancor più risalta se, con Korzeniewski, si considera che, fra i vv. 11-12 e 19-20, ovvero fra l'enneasillabo alcaico e il decasillabo alcaico (in sinafia tra loro), «stehen [...] Spannung und Ausgleich, Stauung und Auslauf gegeneinander»¹⁴⁵, con il significativo posizionamento di ῥύεσθε e ῥύεσθαι in explicit di verso.

Ai vv. 14 (primo ζεπιον_α della strofe) e 21 (secondo ζεπιον_α della strofe), ancora non in responsione, Alceo riutilizza il deittico κήνων, indicando il medesimo referente: il primo mostra a chi appartiene l'Erinni invocata dal poeta perché si scateni contro lo spergiuro Pittaco, coloro che hanno perso la vita a causa del suo voltafaccia politico; il secondo mette in relazione le stesse vittime con Pittaco e la mancanza di sincerità nel pronunciare il giuramento¹⁴⁶. Ne risulta, allora, rafforzata

¹⁴¹ L'aggressività verbale e la preghiera d'intercessione e maledizione, secondo Rösler 1980, p. 204, rappresentano «kompensatorische Handlungen», che dovevano sostituire l'irrealizzabile punizione del traditore spergiuro.

¹⁴² Cfr. Korzeniewski 1968, pp. 136 s. = 1998, p. 134.

¹⁴³ «“Quelli” di cui il poeta può invocare a buon diritto l'Erinni, abbandonando il “noi”, saranno piuttosto i capri espiatori, che pagarono presumibilmente con la vita per le proprie scelte politiche» (Andrisano 1994, p. 65). Cfr. Porro 1996a, p. 147, n. 3. Ved. anche MacLachlan 1997, p. 149: «The invective of fr. 129 is also fuelled by feelings of betrayal». Bowra 1973, p. 207 ritrova in *Il.* 19, 258-260 ed Hes. *Op.* 803 ss. precedenti della menzione dell'Erinni; cfr. anche Degani-Burzacchini 2005, p. 204.

¹⁴⁴ Cfr. Rösler 1980, pp. 203 s. Già Korzeniewski 1998, p. 134, però,

¹⁴⁵ Korzeniewski 1968, p. 136 = 1998, p. 133: «si contrappongono tensione e scioglimento, blocco e sblocco».

¹⁴⁶ Secondo A. Andrisano, nell'atteggiamento di Pittaco si può celare un'incomprensione verbale con gli altri ἑταῖροι e una sua incapacità all'ascolto e alla comprensione, difetti intellettivi congeniali «piuttosto alla *matta bestialitade* di ogni aspirante tiranno» (1994, pp. 64, 68 s.).

l'opposizione che connota la ripetizione dell'accusativo $\theta\hat{\upsilon}\mu\omicron\nu$ ai vv. 10 e 22 (entrambi $\text{3epion}_\lambda = \text{hendec alc}$), in diversa collocazione metrica: da un lato, ci si riferisce all'animo degli dèi, benevoli nei confronti dell'eteria di Alceo se le concederanno di sopraffare il nemico; dall'altro, invece, è la leggerezza di Pittaco che cambia parte politica, abbandonando i compagni¹⁴⁷.

II 1.25 Fr. 130b V.

Indirizzandosi al compagno Agesilaide e, per tramite suo, ai compagni davanti ai quali il carne doveva essere cantato¹⁴⁸, Alceo, «con amarezza» e «self-pity and resignation»¹⁴⁹, lamenta la propria condizione di esilio, che lo costringe a una forzata lontananza dalla vita politica attiva e ad occupazioni non politiche¹⁵⁰, come i concorsi di bellezza delle donne lesbie di cui si parla ai vv. 17 ss. Questi sembrano tenersi di fronte a un tempio dei Lesbi, forse lo stesso del fr. 129 V.¹⁵¹ Agli dèi cui è dedicato, in occorrenza ometrica, il poeta si rivolge ai vv. 21 ss., in contesto frammentario, per ottenere la liberazione dalla condizione presente. Ai vv. 13~21 (asclep^{mi}), infatti, lo stesso sostantivo si presenta in casi diversi in identica posizione metrica (explicit di verso): $\theta\acute{\epsilon}\omega\nu \sim \theta\acute{\epsilon}\omicron\iota$.

13]υυ---υυ-υ-	asclep ^{mi}
21]υυ---υυ-υ-	asclep ^{mi}

Il poeta afferma di condurre «esistenza selvatica» (v. 2, $\mu\omicron\iota\rho\alpha\nu \acute{\alpha}\gamma\rho\omicron\iota\omega\tau\acute{\iota}\kappa\alpha\nu$), essendo scampato alla guerra (v. 11, $\phi\epsilon\acute{\upsilon}\gamma\omega\nu \tau\omicron\nu \pi\acute{o}\lambda\epsilon\mu\omicron\nu$) ed essendo, così,

¹⁴⁷ D'altronde, il $\theta\hat{\upsilon}\mu\omicron\varsigma$ è «lo spirito che rende un uomo quale egli è e informa le sue azioni» e Pittaco ha dimostrato di possederne uno leggero e superficiale (Bowra 1973, p. 207). Secondo Andrisano 1994, p. 67, è possibile un'altra interpretazione: il secondo $\theta\hat{\upsilon}\mu\omicron\nu$ è proprio il cuore, l'animo degli ex compagni di Pittaco, ma non di tutti, bensì «dei più determinati, l'*animus* di "quelli", di fronte al quale scatta il comportamento negativo».

¹⁴⁸ Page 1959, p. 209, n. 1 pensa a un componimento-messaggio destinato ad Agesilaide, in modo non dissimile da quello per Melanippo. Cfr. anche Bowra 1973, p. 209; Burzacchini 1976, p. 41; Rösler 1980, p. 276, n. 383 (ma ved. Burzacchini 1986, pp. 374 s.); De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1249; Liberman 1999, pp. XXVI s. e 63. Dubbiosi, sull'identità di Agesilao, Degani-Burzacchini 2005, p. 209.

¹⁴⁹ Cfr. Page 1959, p. 208; Treu 1963, p. 145; Porro 1996a, p. 156.

¹⁵⁰ Cfr. Page 1959, pp. 197 ss.; Porro 1996a, p. 156; Liberman 1999, p. 63. Non così Burzacchini 1986, p. 378, secondo il quale «Alcaeus' exhortation is to perseverance in the struggle rather than to moderation».

¹⁵¹ Già Voigt, in apparato critico, ne scriveva con cautela (1970, p. 239 *ad* v. 13). Cfr. Bowra 1973, p. 209; Rösler 1980, p. 281, n. 396 (con incertezza); De Martino-Vox 1996^{III}, pp. 1258 s.; Liberman 1999, p. 63 e p. 216, n. 138; Degani-Burzacchini 2005, pp. 206 s.; Caciagli 2010, pp. 247 s.

lontano dalle istituzioni della sua città, quelle in cui operarono anche i suoi avi (v. 5, τὰ πάτηρ καὶ πάτερος πάτηρ, con poliptoto)¹⁵² e per le quali ora prova nostalgico desiderio (vv. 3 ss., ἰμέρρων ἀγόρας ἄκουσαι | καρῦ[ζο]μένας ... καὶ βόλλας), giacché – dichiara in modo esplicito – ἀ]πὸ τούτων ἀπελήλαμαι (v. 8, «ma io da questi fui allontanato», trad. A. Porro). Sembra come regredito a uno stato di selvatichezza, uno stadio della civiltà in cui l'uomo non conosce ancora le istituzioni della vita comunitaria: da qui l'indicazione della rusticità (v. 2), l'insistenza sulla sfera semantica dell'οἶκος (v. 10, εὐοικησ'; v. 16, οἶκημι) e il paragone con Onomacle, figura non meglio precisata che, secondo gli studiosi, può ben rappresentare «an exile or heremit among wolves in the wilderness»¹⁵³.

La notazione coloristica dei concorsi muliebri non allenta la tensione¹⁵⁴: il desiderio del ritorno in patria è sempre presente, tanto che, agli dèi del tempio di fronte a cui si svolgono le cerimonie Alceo – si può intuire, essendo il contesto piuttosto frammentario – rivolgerebbe una supplica per la cessazione dello *status* di *out-sider*¹⁵⁵ e cambiare, così, destino di vita¹⁵⁶. L'occorrenza omometrica svolge, quindi, una funzione architettonica, giacché contribuisce a inserire il quadro dei concorsi femminili all'interno della più ampia riflessione del poeta, e sottolinea la contrapposizione fra l'occupazione del momento e quelle, rimpianti, del passato, acuendo il senso di perseveranza che, secondo Burzacchini 1986, p. 378, sembra

¹⁵² Torna, dunque, la dimensione generazionale, già illustrata nel fr. 6 V., ma per Luppino 1962, p. 36 è un riferimento alla cittadinanza intera.

¹⁵³ Page 1959, p. 209. Cfr. Bowra 1973, p. 211; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1256; Burzacchini 1994, p. 31; Porro 1996a, pp. 156 s., n. 3, che ricusa un'interpretazione mitica del personaggio. L'opposizione fra civiltà e selvatichezza potrebbe essere ancor più accentuata se si accettasse l'integrazione al v. 1 proposta da G. Burzacchini 1976, p. 51 e difesa da Cavallini 1985, pp. 11 s., ἄγνο[ι]c [τοῖ]c βιότοιc, sulla base della ripresa puntuale in Hor. *carm.* 1.22.1 (*integer vitae scelerisque purus*) e di un parallelo col fr. 472 N.-Sn. di Euripide (ἀγνὸν δὲ βίον τείνων ἔξ οὔ κτλ.). Questa interpretazione ingenera e, al tempo stesso, è rafforzata dalla lettura di εὐοικησα λυκαιχμιας al v. 10 come «divorato dal lupo», parafrasato da Hor. *carm.* I 22, 9 *silva lupus in Sabina* (Burzacchini 1994, pp. 32 ss.). *Contra*, Porro 1994, p. 179 e 1996, p. 157 n. 4, legge εὐοικησ' ἀλυκαιχμιας, «vissi lungi dalla pugna», con un *hapax* composto da ἀλύκω, “fuggo”, e αἰχμή, “guerra, battaglia”, depotenziando l'immagine selvatica e acuendo la distanza del poeta dalla lotta civile, ma dovendo così considerare il v. 11 (φεύγων τὸν πόλεμον) una glossa alcaica dell'*hapax* appena utilizzato.

¹⁵⁴ Cfr. Degani-Burzacchini 2005, p. 207, di contro a Bowra 1973, p. 211, che ritiene che l'immagine «disto[lga] l'esule Alceo dai suoi rimpianti, immergendolo per un momento in quell'atmosfera piena di eccitazione e di clamore».

¹⁵⁵ Così De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1250.

¹⁵⁶ «The meaning of the last stanza is easily conjectured: ‘How long, Olympian Gods, before you deliver me?’» (Page 1959, p. 209). Ved. anche Luppino 1962, pp. 37 s.; Bowra 1973, p. 211; Burzacchini 1986, p. 378; Porro 1996a, p. 158, n. 2; Liberman 1999, p. 64.

animare tutto il carne: quegli stessi dèi, se così possiamo interpretare l'ultima stanza, frammentaria, potrebbero liberarlo e ricondurlo alla condizione precedente, reinserendolo appieno nel contesto civico e nell'ambito delle lotte di potere dalle quali, ora, è escluso.

II 1.26 Fr. 132 V.

In un contesto metrico incerto, in cui è incerta anche l'articolazione e la successione dei pochi versi sopravvissuti¹⁵⁷, i vv. 5 e 6, consequenziali tra loro, ospitano all'interno della sequenza metrica due composti iniziati entrambi con il preverbio προ-: προδόκι....[e πρόφανες[.

II 1.27 Fr. 140 V.

τὸ δ' ἀρχαῖον ἢ μουσικὴ ἐπ' ἀνδρείαν προτροπὴ ἦν, scrive Ateneo. Perciò, cita il celebre frammento alcaico della sala addobbata di armi splendenti (Ath. 14.626f-627ab). Il testo, in distici formati da 2glyc ia, non ha un'ambientazione sicura: μέγας δόμος (v. 1) è stato interpretato tanto come la stanza di una casa privata, magari nobiliare, magari deputata alla celebrazione dei simposi¹⁵⁸, assecondando l'indicazione di Ateneo (627b, τὴν οἰκίαν πλήρη εἶναι μουσικῶν ὀργάνων), quanto come la sala di un tempio¹⁵⁹. Certo, le armi che vi si trovano possono facilmente essere considerate ragioni di monito per chi le osserva: la chiusa (vv. 14-15, τῶν οὐκ ἔστι λάθεσθ' κτλ.), infatti, sembra inscrivere il carne nella tradizione avita, la stessa dimensione generazionale (il μὴ καταιχύνειν γένος) del fr. 6 (§ II 1.2, pp. 197-201) o del fr. 129 V. (§ II 1.24, pp. 224-228), secondo la quale ogni membro dell'eteria alcaica deve essere all'altezza degli antenati¹⁶⁰; la galleria

¹⁵⁷ Cfr. Liberman 1999, p. 65.

¹⁵⁸ «The poem was presumably sung by Alcaeus to his comrades at the dining-table» (Page 1959, p. 209). Cfr. anche De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1281; Liberman 1999, p. 67; Colesanti 1995, pp. 387 s. e 403 ss.; più di recente, Caciagli 2014, pp. 86 ss., che immagina Ares come divinità protettrice del simposio celebrato con questo frammento. Pensano a un arsenale, invece, Treu 1963, p. 158, e Meyerrhoff 1984, p. 85.

¹⁵⁹ Cfr. Bonanno 1976, pp. 7 s., laddove Ares sarebbe il dedicatario di un tempio; di ciò ricerca paralleli negli epigrammisti alessandrini (Leonida, *Anth. Pal.* 9.332; Antipatro di Sidone, *Anth. Pal.* 9.323; Meleagro, *Anth. Pal.* 6.163); concordano con lei Tammaro 1977, p. 55 (che invoca un parallelo in Eur. *El.* 998-1003), Cirio 1995, pp. 181 ss. (che pensa a un *heroon*), Degani-Burzacchini 2005, pp. 213 s. e Marzullo 2009, pp. 149 s. In tal caso, le armi vengono considerate spoglie sottratte ai nemici in precedenti occasioni di scontro o doni votivi alla divinità.

¹⁶⁰ Lo afferma, distesamente, Del Freo 1993, p. 380. Cfr. Marzullo 2009, pp. 27 ss.

d'armi descritta nei versi precedenti, richiamando le glorie degli avi, servirebbe a incoraggiare l'uditorio di fronte all'impresa (v. 15, τῶργον ... τόδε) che si accinge a compiere¹⁶¹, confermando così il carattere stasiotico del frammento¹⁶².

Il poeta si profonde in una descrizione delle armi, che ha attirato l'attenzione degli studiosi fin dalle pagine che a loro dedicò Page¹⁶³, talora definendole arcaiche¹⁶⁴, talaltra moderne¹⁶⁵; e la centralità del materiale di cui esse sono fatte, il bronzo, si staglia nel suo fulgore (μαρμαίρει, v. 1) attraverso la ripetizione ai vv. 2 e 7 (2glyc ia), in responsione tra loro, ma non in identica collocazione metrica, della radice di χάλκος: χάλκωι, χιλάλκλιαι; la medesima radice è richiamata, in posizione metrica differente, al v. 12 in Χαλκίδικαι. La ripetizione, così, arricchisce la rassegna delle armi, rimarcandone il valore simbolico di esortazione¹⁶⁶ all'operato attivo o, comunque, di segno identitario dell'eteria, dedicata all'azione politica attiva, che può comportare anche il ricorso alla lotta violenta.

II 1.28 Fr. 143 V.

Dei versi si conserva soltanto la parte iniziale, il cui lessico può apparentarsi tanto

¹⁶¹ Cfr. Page 1959, p. 209; Bonanno 1976, pp. 3 s., che evidenzia anche l'appartenenza di λάθεσθαι e del reciproco μνάσθην al linguaggio eroico e aristocratico, già omerico (ved. anche Marzullo 2009, pp. 33 s., e Clay 2013, p. 22); Rösler 1980, pp. 43, 153 e 155; Del Freo 1993, p. 392; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1281; Porro 1996a, p. 107, n. 7; Porro 1996b, pp. 191 s.; Liberman 1999, p. 67; Gentili 2011, p. 72; Clay 2013, pp. 20 e 23 (con ulteriori paralleli omerici). Bowra 1973, p. 199 si spinge oltre: «L'intero passo, quindi, suggerisce l'immagine di un ufficiale, che gode nell'ispezionare l'equipaggiamento e pregusta con un senso di sicurezza il buon uso che ne farà». *Contra*, Marzullo 1965, p. 103, che giustifica la dimensione trasfigurata della descrizione col (debole) argomento della pretesa arcaicità delle armi raffigurate. In modo ancora diverso, Spelman 2015, pp. 357 s. pensa non a un'esortazione a un'impresa precisa, ma a una riconferma della dedizione politico-bellica del poeta e del suo gruppo.

¹⁶² Tale carattere è espressamente riconosciuto da Bowra 1973, p. 197, Clay 2013, p. 21 e Caciagli 2014, pp. 74 s.; implicito in Meyerhoff 1984, p. 85. Strauss Clay 2016, p. 207 immagina che il frammento potesse servire a creare «for the *hetairia* a shared communal vision».

¹⁶³ Cfr. Page 1959, pp. 212-223. Ved. anche Del Freo 1993, pp. 386-389; Colesanti 1995, pp. 394-403; Porro 1996a, pp. 106 s., nn. 3-6; Marzullo 2009, pp. 91-138. Sulla intertestualità del frammento, cfr. Marzullo 2009, pp. 47 ss. e 67 ss.

¹⁶⁴ Cfr. Page 1959, p. 211; Marzullo 1965, p. 103; Bonanno 1976, p. 1; Cirio 1995, p. 180 (ma soltanto le armi appese ai muri e sul soffitto).

¹⁶⁵ Cfr. Bowra 1973, pp. 198 s.; Del Freo 1993, p. 389; Cirio 1995, p. 183 (ma soltanto le armi che giacciono a terra); Colesanti 1995, p. 389; Gentili 2011, pp. 72 s., n. 58; Caciagli 2014, p. 69 ss.; Spelman 2015, p. 357.

¹⁶⁶ «Alceo attuava la sua parenesi bellica attraverso la descrizione elogiativa di quelle armi che erano sotto gli occhi di tutta l'eteria, e che erano disposte nel modo più ovvio e più usuale» (Colesanti 1995, p. 408). Rösler 1980, p. 149 considera scopo del frammento una «indirekte Paränese»: se lo scontro politico nel quale è coinvolta l'eteria di Alceo dovesse peggiorare, sono disponibili armi a sufficienza per affrontarlo.

a una *nuance* politica quanto al riuso della metafora marinaresca: ai vv. 2-3, δάμασ.[e]λάοις λυ.[sembrano alludere alla sottomissione e liberazione di popoli; al v. 8 compare un timone (περιτρῶφιδ'), mentre al verso seguente si fa riferimento a «cenere calda» (v. 9, θέρμαν σποδ[)¹⁶⁷. Ai vv. 7 e 11, forse 2glyc ia, in responsione tra loro, la stessa sede metrica è occupata dallo stesso verbo di moto φοιτάω in forme diverse: φοίταν ~ φοίταις, in posizione incipitaria.

7	---[2glyc ia?
11	---[2glyc ia?

Si descrive qualcosa o qualcuno che va e viene; tuttavia, è impossibile determinare il valore dell'occorrenza a causa dello stato frammentario del testo. Ci limitiamo, dunque, a registrare un altro caso di identico verbo che ricorre in ugual posizione metrica in forme flesse differenti.

II 1.29 Fr. 167 V.

Il frammento, dal metro incerto, sembra essere composto da frustuli di tre distinti componimenti (vv. 1-6, 7-18, 19-21): di essi, i vv. 7-18, secondo Liberman, potrebbero essere collegabili alla guerra del Sigeo fra Ateniesi e Mitilenesi, così come i vv. 19-21, dal momento che Φ[ρ]ύνωνα (v. 17) potrebbe essere il personaggio contro il quale si scontrò Pittaco nel 607/606 a. C.¹⁶⁸; i versi iniziali (1-6), invece, potrebbero appartenere a un indirizzo contro Pittaco, come lascerebbe intendere il vocativo κύρον (v. 3), apparentabile agli epiteti ingiuriosi γάστρων ο φύσγων, ma dal significato indeterminabile¹⁶⁹.

In questo contesto, ai vv. 13 e 20 si può osservare un'apparente corrispondenza fra]νάων e νᾶσ.

13]υ--	metrum incertum
20]---υ--υ--	metrum incertum

Se]νάων non fosse terminazione di una parola più lunga, potremmo essere di fronte

¹⁶⁷ Faccio riferimento alla traduzione di Liberman 1999, p. 68.

¹⁶⁸ Cfr. Page 1959, pp. 158 e 160 s.; Liberman 1999, p. 75.

¹⁶⁹ Cfr. Page 1959, pp. 160 s.; Rösler 1980, p. 161, n. 124, e p. 185; Liberman 1999, p. 75. Lascia credere un attacco a Pittaco anche l'espressione πᾶρ ὄρκια del v. 1, che potrebbe richiamare i giuramenti infranti di cui si parla nel fr. 129.15 ss. V. Cfr. Treu 1963, p. 128; Liberman 1999, p. 76, n. 149.

a uno stesso sostantivo che ritorna in casi differenti. Tuttavia, anche se fossimo di fronte al residuo di uno stesso componimento, lo stato frammentario non ci consentirebbe di appurare né l'esatta collocazione metrica delle occorrenze né la presenza di responsione; non potremmo nemmeno comprendere se la menzione della nave – nel caso in cui]νάων sia genitivo di ναύς – rappresenti un altro esempio della metafora politica della nave in tempesta o risponda ad altre intenzioni espressive da parte dell'autore.

Se, invece, avessimo a che fare con frammenti di componimenti distinti, cadrebbe la possibilità di considerare omometria l'occorrenza qui registrata, giacché le due parole apparterebbero a due testi distinti. In effetti, si ha l'apparenza che i vv. 1-6 terminino con ritmi in doppia breve, mentre i vv. 19-20 mostrano una chiusa cretica (–υ–) che può essere tanto la fine di una sequenza gliconica quanto di cosiddetti dattili eolici¹⁷⁰; i vv. 7-18, invece, sembrano alternare un verso lungo, un verso breve, un altro verso lungo e un altro breve, permettendo di riconoscere nel v. 17 una struttura antispasto-gliconica seguita da monometro giambico (]υυ–υ–υ–υ–)¹⁷¹. Potrebbe trattarsi, inoltre, di referenti diversi: al v. 13, come ho accennato, potremmo non avere il genitivo plurale di ναύς, ma la terminazione di una parola più lunga (᾿Αθα]νάων, propone Page¹⁷²); al v. 20, invece, le navi di cui si fa menzione potrebbero essere quelle di cui Alceo invoca l'invio contro Frinone nella guerra del Sigeo, ma la lettura non è sicura¹⁷³.

II 1.30 Fr. 185 V.

Il testo si conserva solo nella parte iniziale. Ai vv. 4 e 5, consecutivi tra loro, si ha somiglianza nella costruzione e nei suoni: κοὶ δε[e τῶ δε[.

¹⁷⁰ Sui c.d. dattili eolici, cfr. Gentili 1952, pp. 183 s.; Martinelli 1995, p. 174 ss.; Gentili-Lomiento 2003, pp. 106 ss.; sui *metra* gliconici, cfr. Gentili 1952, pp. 41 ss.; Korzeniewski 1968, pp. 128 ss. = 1998, pp. 126 ss.; West 1987, pp. 32 ss.; Martinelli 1995, pp. 233 ss.; Gentili-Lomiento 2003, pp. 154 ss.

¹⁷¹ Cfr. Korzeniewski 1968, p. 133 = 1998, p. 130; Martinelli 1995, p. 239, che esemplifica con la struttura del fr. 140 V. (glyc glyc ia); Voigt 1970, p. 251 (glyc ia); Gentili-Lomiento 2003, pp. 162 s. (con esempio del fr. 140 V.). Page 1959, p. 160 nota la diversità metrica fra i vv. 2 e 19 e fra i vv. 17 e 20. L'ipotesi di un'alternanza fra versi lunghi e brevi nella strofe del frammento è avanzata da Liberman 1999, p. 75.

¹⁷² Page 1959, p. 161.

¹⁷³ Cfr. Page 1959, p. 161.

II 1.31 Fr. 206 V.

Il frammento, nell'interpretazione di Gallavotti, celebrerebbe la morte di Mirsilo in un contesto simposiale (ved. v. 3, κράτηρας ἕσταις), giacché probabile continuazione del fr. 332 V.¹⁷⁴; secondo Liberman, invece, potrebbe trattarsi di un invito a godere nel breve lasso di tempo che Zeus e la Moira accordano all'uomo¹⁷⁵.

In sé, il testo non presenta nulla di rilevante. Ma se C. Gallavotti avesse ragione e il fr. 206 V. fosse continuazione del fr. 332 V., allora potremmo individuare non già un'occorrenza omometrica, ma almeno un'anafora fra νῦν di fr. 332.1 V. e νῦν di fr. 206.1 V., collegando la morte di Mirsilo (fr. 332.2 V., κάπθανε Μύρσιλος) al coraggio infuso da Atena (fr. 206.1-2 V., νῦν δὲ Δίος θυ[γάτηρ | ὄπαρσε θέρ-
ρος)¹⁷⁶ mentre, in modo parallelo, la menzione dei crateri di fr. 206.3 V. (κράτηρας ἕσταις, rivolto forse al coppiere del simposio, cui sembra rivolgersi il poeta¹⁷⁷) riprende gli infiniti μεθύσθην e πώνην di fr. 332.1-2 V.; l'anafora sarà, poi, recuperata da Hor. *carm.* 1.37.1 *nunc est bibendum, nunc pede libero*¹⁷⁸.

II 1.32 Fr. 208 (a) V.

Il frammento, che si affianca bene ai fr. 6 e 73 V., offre un altro esempio, stavolta sicuro, dell'allegoria della nave squassata da un'improvvisa tempesta: infatti, se consideriamo allegorici i fr. 6 e 73 perché tematicamente consimili al presente, è proprio a proposito di questo frammento che Eraclito afferma il valore allegorico-politico della metafora nautica, collegandolo a un rivolgimento di potere nelle mani di Mirsilo¹⁷⁹. Un'onda dietro l'altra sconvolge la nave nera su cui il poeta si pone insieme ad altre persone (probabilmente gli *etairoi*) attraverso il pronome ἄμμεσ (v.

¹⁷⁴ Cfr. Gallavotti 1960, pp. 332 s. e 324, che interpreta πέφαννε (v. 5) come variante di πέφεινε, perfetto di θείνω; Porro 1996a, p. 128. Il contesto simposiale è riconosciuto anche da Treu 1963, p. 134 e Rösler 1980, pp. 240 e 244.

¹⁷⁵ Cfr. Liberman 1999, p. 83, in questo riprendendo un'osservazione di Barner 1967, p. 102, che non nega, però, il possibile collegamento col fr. 206 V. avanzato da Gallavotti e il confronto con Hor. *carm.* I, 37. Treu 1963, p. 134, invece, considera il frammento un solenne invito all'avvio del simposio.

¹⁷⁶ Cfr. anche le indagini papirologiche di Porro 1996b, p. 191.

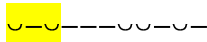
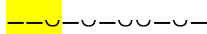
¹⁷⁷ Cfr. Gallavotti 1960, pp. 323 s.; Barner 1967, pp. 95 s.; Porro 1996a, p. 128, n. 2.

¹⁷⁸ Cfr. Gallavotti 1960, p. 323. Non è d'accordo Barner 1967, p. 94, che ritiene ridondante una ripetizione di νῦν.

¹⁷⁹ Heracl. *Quaest. Hom.* 5.5 e 5.8; per il testo del testimonio, § II 1.2, p. 198, n. 4. Cfr. Voigt 1971, apparato critico: «allegoriam esse testantur Heraclit., Cocond., Hor. ll. cc. et nunc probatur Myrsili nomine (cf. test. (I)) in comment. A. 305b, 8 reperto; at tamen vv. 12 ss. tali interpret. parum fovere vid.».

3); l'acqua ha pericolosamente invaso la sentina, la vela è squarciata, le sartie si allentano, il carico è rovesciato in mare, in una vivida descrizione che, nonostante i possibili modelli letterari, ha fatto pensare alla trasposizione di una diretta esperienza del poeta¹⁸⁰ e che, nella finzione allegorica, provoca stupito sconcerto in Alceo (v. 1, ἀκυινέτημι)¹⁸¹.

Una simile illustrazione riceve vigore, a livello metrematico, dalla ripetizione in identica sede metrica di costruzioni similari, che creano anche un gioco di eco fonetica, oltre che un parallelismo nella struttura delle informazioni: infatti, ai vv. 2 e 6 (3επιον_λ = hendec alc) a τὸ μὲν γάρ risponde πἔρ μὲν γάρ (congettura di G. Hermann, laddove i codici danno περὰ ο παρὰ, che però annullerebbero il parallelo strutturale).

2		decas alc
6		decas alc

Con *variatio* dell'incipit di verso, il poeta introduce i diversi istanti della tempesta, attraverso un'omometria che interessa una porzione testuale fatta di particelle pospositive (μὲν, γάρ) e che ben si inserisce nella struttura a parallelismi individuata da Korzeniewski per le prime strofi del carme¹⁸². L'occorrenza mostra, così, di avere un'utilità strutturale-descrittiva, unendo l'abbattersi delle onde (v. 2) al progressivo allagamento dell'imbarcazione (v. 6). Tutto è causato dall'inaspettato insorgere dei venti (v. 1, τῶν ἀνέμων στάειν), un'insurrezione che ha anche del politico, giacché στάειν può ben rimandare ai rivolgimenti istituzionali¹⁸³.

¹⁸⁰ Cfr. Page 1959, p. 189. Ma Alceo potrebbe essersi ispirato ai modelli omerici: Curiazi 1995-1996, pp. 67 ss., a tal proposito, fa un confronto puntuale con *Od.* 12.397 ss.; Fassino 1996, pp. 7-13, analizzando il commentario alcaico in *P.Oxy.* 2306, recupera al v. 10 o 11 il sostantivo βόηεε, di rara attestazione e «provata nobiltà», che costringe il commentatore a ricorrere a *Od.* 15.291 per chiarire di cosa si trattasse; Degani-Burzacchini 2005, pp. 219 ss. offrono un commento puntuale degli omerismi utilizzati da Alceo nel frammento. Cfr. anche Marzullo 1965, p. 101; Rösler 1980, pp. 140 s. Sul realismo della scena, Bowra 1973, p. 221; Marzullo 1975, p. 31.

¹⁸¹ «Vi esplose lo sbalordimento di Alceo. Costituisce un hapax (le riprese di Hippocr. Appaiono snobistici riboboli): lo considereremmo una sua Augenblicksbildung, carica di emozione, prepotentemente accentrata sul soggetto» (Marzullo 1975, p. 31; cfr. Meyerhoff 1984, pp. 30 s.).

¹⁸² «Nei due versi paralleli le parole stanno in corrispondenza parallela e indicano la causa e l'effetto, il vento e le onde (1-2; cfr. Hom. ψ 235; Archil. 43 D. [= 39 Tard. = 212 W.²]), la tempesta e la nave che imbarca acqua (5-6); nel terzo membro la tensione sale – 'noi siamo in mezzo al mare; la vela è ormai tutta squarciata' –, e poi nei ritmi dattilici la tempesta travolge ogni cosa (v. 4) e i brandelli pendono giù sventolando (v. 8)» (= 1968, p. 137).

¹⁸³ Cfr. Marzullo 1975, p. 31; Meyerhoff 1984, p. 31. Ved. anche il commento di Bowra 1973, p. 222 e di De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1264.

Come già nel fr. 6 V., la nave non sembra incarnare l'intera città, ma l'eteria alcaica. A questo fa pensare l'uso del pronome personale ἄμμεc al v. 3¹⁸⁴: sono Alceo e i suoi compagni, colpiti da un improvviso squilibrio nella situazione politica legato, secondo le fonti, a Mirsilo, a essere in balia delle onde su una «nera nave» di omerica memoria¹⁸⁵; e questa è interessata da un'eco fonetica, che si registra in identica sede metrica incipitaria ai vv. 4~8 (decas alc: νᾱῖ ~ καὶ), offrendo così un altro elemento strutturalmente utile alla raffigurazione condotta dal poeta.

4	—υ—υ—υ—υ—	decas alc
8	—υ—υ—υ—υ—	decas alc

II 1.33 Fr. 283 V.

Il frammento, in strofi saffiche, conserva traccia della fuga di Elena con Paride; la figura femminile fa, così, da *pendant* alla sua raffigurazione nel fr. 42 V., dove il confronto morale con Teti si inserisce in un contesto contrastivo la cui cornice è costituita dalle conseguenze negative della fuga di Elena¹⁸⁶. Se già là traspariva un giudizio negativo sul comportamento della figura mitica, qui esso viene esplicitamente stigmatizzato come «follia» (v. 5, ἐκμάνειca; v. 11, μανιc)¹⁸⁷; il linguaggio omerizzante¹⁸⁸ raggiunge espressioni che, risultando affini a quelle saffiche¹⁸⁹, porta alcuni studiosi a postulare una suadente, quanto indimostrabile,

¹⁸⁴ Bowra 1973, p. 221; Rösler 1980, p. 138; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1264; Liberman 1999, p. 86, e *contrario*; Lentini 2001, p. 169 (principalmente in riferimento al fr. 73 V., ma esteso anche ai fr. 6 e 208a V.); Degani-Burzacchini 2005, p. 219.

¹⁸⁵ Per νᾱῖ ... cὺν μελαίναι (v. 4), Degani-Burzacchini 2005, p. 219 rimandano a II. 1.300. Ved. anche Marzullo 1965, p. 102.

¹⁸⁶ «The tone of the narrative is clearly one of disapproval, here as in the comparison of Helen and Thetis» (Page 1959, p. 278). Rösler 1980, pp. 238-240 ritiene improbabile che i due frammenti facessero parte della stessa composizione.

¹⁸⁷ Cfr. Meyerhoff 1984, p. 81; Liberman 1999, p. 92; Degani-Burzacchini 2005, p. 222.

¹⁸⁸ Il sintagma ἐν cτήθεcιν ... θυμον richiama l'omerico θυμὸc ἐν cτήθεcει; l'epiteto Ἀργεία connota Elena di frequente in Omero; epiche sono espressioni come Τρώων πεδίωι, mentre forme senza aumento come πέιθε ricadono nella dizione epica. Cfr. Page 1959, p. 278; Treu 1963, p. 132; Barner 1967, pp. 205 ss.; Bowra 1973, p. 250; Meyerhoff 1984, pp. 78 ss.; Degani-Burzacchini 2005, p. 223.

¹⁸⁹ Basti pensare all'eco che si crea fra Alc. fr. 283.3 s. V., ἐν cτήθ[ε]cιν [ἐ]π[τ]ράιcει | θυμον, e Sapph. fr. 31.6 V., καρδίαν ἐν cτήθεcιν ἐπ[τ]ράιcειν. Cfr. Page 1959, p. 276; Porro 1996a, p. 34, n. 1; Degani-Burzacchini 2005, p. 223. Per l'ipotesi di una relazione, forse un botta e risposta, fra i due frammenti, cfr. Barner 1967, p. 221.

intenzione allusiva da parte del poeta¹⁹⁰. Come nel fr. 42, poi, Alceo non manca di considerare gli effetti scatenati dalle azioni della donna, dedicando alla riflessione i vv. 11-18, frammentari¹⁹¹.

Ai vv. 7 (hendec sapph) e 10 (adon) viene riutilizzato lo stesso sostantivo (παῖδά; παῖδα). Il contesto metrico è differente, giacché la prima occorrenza interessa l'incipit della strofe, mentre la seconda si attesta nella conclusione, ma è comune la collocazione nella parte iniziale del *colon* o del verso. Differenti sono anche i referenti: al v. 7 si parla della figlia di Elena, da lei abbandonata come il marito per fuggire insieme a Paride, mentre al v. 10 si indica Elena stessa, tramite la perifrasi παῖδα Δ[ί]ου τέ, «la figlia di Zeus (e Leda, v. 9 Λήδα)». In questo modo, viene incorniciata la strofe dedicata all'abbandono dei congiunti da parte della donna, come a sottolineare l'origine interna della sua scelta, dettata dal proprio cuore (vv. 9-10) reso folle dalla figura di Paride¹⁹², spregiativamente definita ξ[ε.]ναπάτα (v. 5, «traditore dell'ospite»)¹⁹³, e che si traduce in un rifiuto trasgressivo del proprio ruolo sociale di donna e sposa¹⁹⁴; vi si potrebbe leggere, però, una causa esterna, piuttosto che interna, se, per ristabilire il soggetto non pervenuto di ἐπιτόλιε (v. 3), considerassimo una figura divina, plausibilmente quella di Afrodite (o Eros, in questo caso)¹⁹⁵, che potrebbe essere anche soggetto di πεῖθ' ἔρωτι (v. 9) se, nello stesso verso, si considerasse ἠμὸς[complemento oggetto¹⁹⁶, e non soggetto¹⁹⁷, del verbo. Qualunque sia la scelta esegetica, certo non viene intaccata la costruzione a cornice di questo passaggio che abbiamo cercato di evidenziare, che riceve ulteriore potenziamento dalla successiva ripetizione dell'aggettivo πολὺς ai vv. 12, 15 e

¹⁹⁰ Cfr. Degani-Burzacchini 2005, p. 222.

¹⁹¹ Cfr. Porro 1996a, p. 35, n. 5; Degani-Burzacchini 2005, pp. 222 s.

¹⁹² «Active verbs and participles indicate Helen's own agency, despite the fact that she was “driven mad” by Paris and “persuaded” by erotic passion» (Blondell 2010, p. 361).

¹⁹³ Meyerhoff 1984, p. 81 non soltanto sottolinea la distanza che, sul medesimo tema, separa Alceo e Saffo attraverso questo epiteto, ma nota anche che «in diesem Begriff liegt eine Wertung sowohl des Paris als auch des ganzen Geschehens».

¹⁹⁴ Blondell 2010, pp. 361 s. legge il frammento come un'opposizione di genere: Paride viene meno ai suoi doveri di uomo e di ospite, mentre Elena trasgredisce il proprio ruolo di donna e moglie; entrambi mettono in discussione la stabilità sociale in cui vivono, con le conseguenze note dal mito.

¹⁹⁵ Cfr. Page 1959, p. 276; Bowra 1973, p. 244; Rösler 1980, p. 239; Porro 1996a, p. 34, n. 1; Liberman 1999, p. 93; Degani-Burzacchini 2005, p. 223.

¹⁹⁶ Così Rösler 1980, p. 239; Meyerhoff 1984, p. 77, n. 9; Porro 1996a, p. 35, n. 3; Degani-Burzacchini 2005, p. 223.

¹⁹⁷ Così Page 1959, p. 275; Bowra 1973, p. 244; Liberman 1999, p. 92.

16¹⁹⁸.

II 1.34 Fr. 298 V.

Il frammento, che, secondo Liberman, è costituito dai resti di almeno tredici strofe alcaiche¹⁹⁹, riporterebbe la violenza che Aiace Oileo commette nei confronti di Cassandra, rifugiatasi presso il simulacro di Atena, compiendo così sacrilegio. Potremmo essere di fronte a un semplice richiamo della vicenda mitica²⁰⁰, ma il fatto che altre narrazioni mitiche (es. Sisifo nel fr. 38 (a) V.) possono essere piegate a usi paradigmatici per il presente e la presenza della sequenza $\omega\upsilon\rho\rho\alpha\delta\omicron\nu$.[in apertura di v. 47, interpretabile come il patronimico «figlio di Irra», portano a pensare che Alceo volesse anche qui adoperare il mito in funzione del presente e istituire un qualche legame fra le figure di Aiace e di Pittaco²⁰¹. Secondo Tarditi, infatti, il carne si sviluppa in una *Ringkomposition* che, muovendo da un riferimento a Pittaco, si conclude proprio con la sua menzione, attraverso il patronimico (per quanto, esso abbia una forma non altrimenti registrata), passando per la scena del sacrilegio di Aiace. L'elemento che accomunerebbe i due personaggi sarebbe l'ἀσέβεια: Aiace si è macchiato di empietà commettendo violenza nei confronti di Cassandra e, per evitare la punizione di Atena (forse illustrata ai vv. 24 ss.), gli Achei avrebbero dovuto ucciderlo (vv. 4-5, ἦς πόλυ βέλτερον ... κατέκτανον); così, Pittaco, forse infrangendo il giuramento di cui si fa menzione nel fr. 129 V. e cambiando parte politica rispetto all'eteria alcaica, ha provocato o potrebbe provocare conseguenze negative sull'eteria stessa e sulla città, secondo il punto di vista dei suoi avversari²⁰².

Nel condurre i suoi ragionamenti, il poeta struttura la narrazione in una serie di

¹⁹⁸ Cfr. Treu 1963, p. 132; Barner 1967, p. 217.

¹⁹⁹ Cfr. Liberman 1999, p. 99. Un attento esame del frammento è in Tarditi 1969.

²⁰⁰ Cfr. Page 1959, p. 285; Treu 1963, p. 133.

²⁰¹ Sulla lettura del v. 47 come riferimento al patronimico del politico mitileneo, cfr. Rösler 1980, p. 209. Sul riferimento delle vicende mitiche a Pittaco, ved. Tarditi 1969, pp. 89 e 94; ipotetico Liberman 1999, p. 99. Cfr. Porro 1996a, p. 39, n. 2.

²⁰² Cfr. Tarditi 1969, pp. 89 s. Lo studioso si spinge oltre: considerando λαβολίωι (v. 3) e integrando nello stesso verso πο[ί]αν, immagina che, in questa prima parte del frammento, il poeta giudicasse il tradimento di Pittaco talmente grave da esser punito tramite lapidazione o impiccagione. Che l'empietà di Pittaco risieda nella rottura del giuramento, è anche in Meyerhoff 1984, p. 154. Ved. anche Rösler 1980, pp. 218 ss.; Porro 1994, pp. 213 s.

affreschi in sequenza²⁰³. Dopo i primi versi (1-3), forse contenenti un primo riferimento a Pittaco²⁰⁴ o introduttivi alla vicenda mitica²⁰⁵, segue un breve commento del poeta (sarebbe stato meglio per gli Achei uccidere Aiace, punendolo per il proprio sacrilegio e ottenendo così felice navigazione, vv. 5-7); quindi, sembra che si introduca la scena centrale del mito, raffigurando Cassandra abbracciata alla statua di Atena (vv. 8-10), ma l'attenzione si sposta subito sull'esterno, alle stragi in corso in città, nelle quali muore anche Deifobo (vv. 11-15); solo a questo punto ci si concentra sull'arrivo di Aiace nel tempio e la violenza a Cassandra (vv. 16-24), passando poi alla susseguente punizione da parte di Atena, (vv. 24 ss.)²⁰⁶. È un continuo gioco fra interni (il tempio, Cassandra, la violenza) ed esterni (la città, le stragi, la punizione di Atena che si riversa sugli Achei), che si riflette anche a livello metrematico. Infatti, ai vv. 5 e 13, secondi endecasillabi alcaici delle rispettive strofi, compaiono due forme dello stesso verbo καταθιάσκω, collocate in sedi sensibili del verso: κατέκτανον e κατέκταν, il primo in explicit, il secondo²⁰⁷ in incipit. Se accettiamo la divisione in strofi saffiche proposta da Liberman, non otteniamo un caso di occorrenza ometrica, vista la differente collocazione delle parole all'interno dei versi analizzati, ma è pur vero che avremmo un interessante forma di incorniciatura della narrazione, che ha l'apparenza di collegare Aiace e Deifobo: per non incorrere nell'ira di Atena, sarebbe bastato vendicare il sacrilegio commesso da Aiace, uccidendolo, come gli Achei stessi hanno ucciso tanti Troiani e, in particolare per quel che sopravvive del frammento, Deifobo. Se, poi, accogliendo l'interpretazione di Tarditi, leggessimo nei primi versi del frammento un riferimento a Pittaco, che di nuovo viene evocato in coda, evidenziando così una *Ringkomposition* tematica²⁰⁸, essa sarebbe potenziata dall'incorniciatura testuale appena esaminata e sarebbe arricchita anche da un'occorrenza di identico attacco fonetico in identica sede metrica incipitaria: vv. 30~38 (enneas alc), Αἴας, ἄϊξε.

²⁰³ Di «successione di quadri» parla Tarditi 1969, p. 92.

²⁰⁴ Così Tarditi 1969, p. 90.

²⁰⁵ Cfr. Meyerhoff 1984, p. 144.

²⁰⁶ Cfr. la schematizzazione di Meyerhoff 1984, p. 144.

²⁰⁷ In realtà, essa è una integrazione proposta nel *SLG* fr. S 262, nata dall'integrazione del *P.Köln* 2021 col. i con il *P.Oxy.* 2303, accolta da Voigt 1970, ma non da Liberman 1999.

²⁰⁸ Cfr. ancora Tarditi 1969, p. 89. Rösler 1980, p. 213 pensa che i primi versi del frammento e i vv. 25-31 potessero contenere la descrizione del processo ad Aiace; *contra*, vedi Van Erp Taalman Kip 1984, pp. 3 ss.

II 1.35 Fr. 299 V.

In un frammento di cui rimangono soltanto le lettere iniziali dei versi, i vv. 5-6 e 7-8 (*metrum incertum*) iniziano con lo stesso fonema o con fonemi simili: καὺτα - χωρον; παντα - πορνα. Proprio la presenza della radice collegata alla prostituzione (v. 8, πορνα.) fa propendere per assegnare un tema erotico al testo²⁰⁹, che potrebbe così risultare accentuato dall'allitterazione che ho testé evidenziato; ma nulla di più si può dire.

II 1.36 Fr. 302 (c) V.

Ai vv. 3~7, forse in enneasillabo alcaico, la stessa posizione metrica è occupata dalla stessa radice: γένητ' αμ[²¹⁰ ~ γένοιτοτ[.

3	υ-υ[enneas alc?
7	υ-υ[enneas alc?

Il testo è frammentato e si conserva soltanto la parte iniziale dei versi; il contesto ne risulta, così, mutilato: si possono cogliere i segni di uno spavento (τάρβημι, v. 1), di una rocca o cinta turrata (πύργων[, v. 6) e di qualcosa o qualcuno di forte (κάρτερον, v. 8). Tali elementi sembrano delineare uno scenario di guerra, forse «l'échec d'une expédition»²¹¹; in questo contesto la nube (νέφος, v. 5) potrebbe avere un valore metaforico, forse non legato alla tipica metafora alcaica della nave in tempesta, visto il lessico apparentemente connotato in senso più bellico che marinaresco²¹². Dunque, a causa delle condizioni del frammento, non sono in grado di ipotizzare un valore preciso all'occorrenza registrata; resta, tuttavia, che un rapporto di omometria lega due diverse voci dello stesso verbo γίγνομαι all'interno di un contesto che, seppur incerto, sembra ascrivere a una sfera politico-militare²¹³.

II 1.37 Fr. 338 V.

Sulla base di questo frammento in strofi alcaiche, Ateneo afferma che Alceo

²⁰⁹ Cfr. Barner 1969, p. 189, n. 3; Liberman 1999, p. 101, n. 193.

²¹⁰ Accolgo qui la correzione di Liberman 1999, p. 103, al posto del trådito γεν'ηταμ[, rendendo così più stringente il legame fra le due radici in omometria.

²¹¹ Cfr. Liberman 1999, p. 103, n. 196.

²¹² Liberman 1999, p. 103, n. 196 propone di pensare a usi metaforici come quelli registrabili nei poemi omerici, es. θανάτου νέφος, Τρώων νέφος, πολέμοιο νέφος.

²¹³ Cfr. Rösler 1980, p. 38 e, ancora, Liberman 1999, p. 103, n. 196.

ritenesse adatta a bere ogni stagione dell'anno, anche l'inverno²¹⁴. In effetti, nei versi conservati, il poeta tratta il motivo simposiale²¹⁵ del “bere vino davanti al fuoco”²¹⁶, offrendo consigli pratici su come affrontare la stagione fredda e piovosa: attizzare il fuoco (ἐπὶ μὲν τίθειε | πῦρ, vv. 5-6), bere vino «dolce come il miele» (ἐν δὲ κέρναιε οἶνον ἀφειδέως | μέλιχρον, vv. 6-7), mettere delle pezze di lana sulle tempie (ἀμφὶ κόρραι | μόλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον, vv. 7-8). Si viene, dunque, a creare un'opposizione²¹⁷ fra il freddo e il calore, fra la tempesta e il fuoco; potremmo immaginare, fra un esterno, in cui imperversa il maltempo, e un interno, nel quale il poeta invita a bere²¹⁸. Una tale opposizione si riflette anche a livello metrematico attraverso la contrapposizione, ai vv. 2~6, di χεῖμων e πῦρ:

2	■-----υ--υ--	hendec alc
6	■-----υ--υ--	hendec alc

Le due forme occupano la stessa posizione incipitaria nell'ambito di endecasillabi alcaici in responsione tra loro: così, per le poche pennellate paesaggistiche di Alceo, si ottiene una cornice, i cui angoli sono costituiti dagli elementi dominanti degli ambienti raffigurati (la tempesta, dunque il freddo, per l'esterno; il fuoco per l'interno) e dentro la quale trova concretizzazione l'invito simposiale alla mescita del vino²¹⁹.

II 1.38 Fr. 344 V.

Il frammento, di soli due versi, conserva un proverbio presente anche in Sapph. fr.

²¹⁴ Athen. 10.430ab: κατὰ γὰρ πᾶσαν ὥραν καὶ πᾶσαν περίστασιν πίνων ὁ ποιητῆς οὗτος εὕρισκεται· κειμῶνος μὲν τούτοις· ὕει μὲν ὁ Ζεὺς, κτλ. «Un'altra scusa per bere si può trovare nel tempo» (Bowra 1973, p. 229).

²¹⁵ Cfr. Degani-Burzacchini 2005, p. 230.

²¹⁶ Cfr. Burzacchini 1979, p. 66, che evoca il frammento come modello scherzosamente ripreso da Eur. *Cycl.* 320-331, aggiungendo in n. 6 alla stessa pagina lo sviluppo del medesimo motivo in Xenophan. 22, 1 ss. D.-Kr.

²¹⁷ L'opposizione sarà ripresa da Orazio nella descrizione dell'innevato monte Soratte e nell'invito a mescere vino di fronte al fuoco in *carm.* 1.9.1-8. Cfr. Page 1959, p. 310; Treu 1963, p. 180; Marzullo 1965, p. 112; Rösler 1980, p. 248; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1308; Porro 1996a, p. 68; Liberman 1999, p. 146; Degani-Burzacchini 2005, p. 230.

²¹⁸ Cfr. Rösler 1980, pp. 250 e 252, che immagina che il poeta veda il paesaggio che descrive attraverso una finestra; Degani-Burzacchini 2005, p. 230.

²¹⁹ In questo senso Rosler 1980, p. 255 intende che gli elementi paesaggistici sono sfruttati in riferimento all'ascolto da parte degli *etairoi*, giacché «Realität und Liedinhalt koinzidierten».

145 V. (μὴ κίνη χέραδος)²²⁰. Al v. 2 (asclep^{ma}) si registra allitterazione dell'occlusiva velare sorda nella sequenza κίνεις καὶ κεν.

II 1.39 Fr. 345 V.

Il frammento, citato da Aristofane in *Av.* 1410-1411²²¹, fa registrare al v. 2 allitterazione dell'occlusiva bilabiale sorda nella sequenza πανέλοπες ποικιλόδειροι, che, insieme all'origine epica della forma ποικιλόδειρος²²², mette ancor più in risalto la centralità dei questi uccelli per noi di difficile identificazione.

II 1.40 Fr. 350 V.

Il frammento, secondo Strabone²²³, è indirizzato al fratello di Alceo, Antimenida, e fa riferimento alla partecipazione di costui a una spedizione militare al fianco dei Babilonesi in qualità di mercenario (v. 3, κύμμαχος δ' ἐτέλεσσας Βαβυλωνίων)²²⁴. Ai vv. 6 e 7 (entrambi 3antisp = asclep^{mi}, in uso stichico) si registra un incipit fonetico identico, dovuto al riuso del medesimo preverbio in composizione, fra ἀπυλείποντα e ἀπυ πέμπων: ἀπυ- è ripetuto per conteggiare l'altezza del guerriero sconfitto da Antimenida, «inferiore per un palmo solamente alla statura di cinque cubiti regi» (vv. 6-7, trad. A. Porro), dunque un colosso²²⁵; non è escluso che, vista l'esagerata dimensione, il poeta, con forte ironia, voglia ridimensionare il contributo bellico del fratello²²⁶.

II 1.41 Fr. 358 V.

Nel frammento, in cui sono descritti gli effetti del vino su un personaggio ebbro

²²⁰ Cfr. Treu 1963, pp. 168 s.; Bowra 1973, p. 247; Porro 1996a, p. 200; Liberman 1999, p. 239, n. 286.

²²¹ Cfr. Rösler 1980, p. 93. Porro 1996a, p. 240 e Liberman 1999, p. 148 pensano che il frammento potesse essere diventato uno scolio attico noto agli spettatori e per questo recuperato parodicamente dal commediografo.

²²² Cfr. Liberman 1999, p. 239, n. 288.

²²³ Strabo 13.2.3: τὸν ἀδελφὸν Ἀντιμενίδα ὃν φησιν Ἀλκαῖος Βαβυλωνίους συμμαχοῦντα τελέσαι μέγαν ἄθλον καὶ ἐκ πόρων αὐτοῦς ῥύσασθαι κτείναντα ἄνδρα μαχαίταν, βασιλῆων παλαιστάν, ὡς φησι, ἀπολιπόντα ἡμόνιον ἀνίαν ἄπαχέων ἀπυπέμπων.

²²⁴ Cfr. Page 1959, pp. 223 ss.; Bowra 1973, pp. 200 ss.; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1295; Porro 1996a, p. 112; Liberman 1999, p. 154.

²²⁵ Sul valore dei cubiti regi (circa 52,5 cm), Hdt. 1.178.3 (dimensioni di Babilonia) e 7.117.1 (altezza del più grande guerriero di Serse: quattro piedi meno di cinque cubiti reali). Cfr. Treu 1963, p. 179; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1299; Porro 1996a, pp. 112 s., n. 2; Liberman 1999, p. 242, n. 208.

²²⁶ Cfr. Bowra 1973, p. 201; De Martino-Vox 1996^{III}, p. 1295.

(forse una riflessione di carattere generale)²²⁷, al v. 5 (2glyc ia) si registra allitterazione dell'occlusiva dentale sorda aspirata nella sequenza θάμα θῦμον.

II 1.42 Fr. 359 V.

Ateneo²²⁸ riferisce che il frammento, di cui ci restituisce soltanto la parte iniziale e finale, è stato già in antico oggetto di intense discussioni esegetiche. In modo allusivo, infatti, Alceo si rivolge a una «prole di roccia e di mare | canuto» (vv. 1-2, πέτρας καὶ πολιᾶς θαλάσσης τέκνον, trad. A. Porro) con cui si divertono i fanciulli, fornendone in chiusa di carne una identificazione che divide gli interpreti antichi e moderni: da un lato, ἄ θαλασσία λέπας costituisce un riferimento allo strumento musicale destinatario del canto, al quale il poeta si rivolge in modo diretto definendolo «conchiglia, patella»; dall'altro, ἄ θαλασσία χέλυς rappresenta una formulazione più allusiva, passando dall'indicazione di «patella» a quella di «testuggine, carapace». Aristofane di Bisanzio, dice Ateneo, propendeva per χέλυς, «carapace, testuggine», lezione conservata anche da Callia di Mitilene, ritenendo che Dicearco sbagliasse nell'accettare λέπας, «conchiglia, patella»²²⁹; fra i moderni, Slater ritiene che λέπας fosse il testo preservato dalla vulgata, conservato anche da Callia²³⁰, in questo cautamente seguito da Blak e Dyck, Neri e Porro²³¹ e opponendosi all'autorità di Wilamowitz, che adottava invece la lezione aristofanea χέλυς, considerando il frammento un esempio di γρῖφος in cui la soluzione non poteva essere data immediatamente²³²; χέλυς è mantenuto anche da Treu, Marzullo e Liberman²³³, ma Buè, ridimensionando l'idea di un indovinello, la considera una metafora con cui alludere a λέπας, soluzione adatta al contesto simposiale in cui il

²²⁷ Cfr. Porro 1996a, p. 78; Liberman 1999, p. 159, n. 317.

²²⁸ Athen. 3.85ef: μνημονεύων δ' αὐτῆς Ἀριστοφάνησ ὁ γραμματικὸς ἐν τῷ περὶ τῆσ ἀχνυμένησ σκυτάλησ συγγράμματι ὁμοίασ φησὶν εἶναι τὰσ λεπάδασ ταῖσ καλουμέναισ τελλίνας. Καλλίασ δ' ὁ Μυτιληναῖοσ ἐν τῷ περὶ τῆσ παρ' Ἀλκαίῳ λεπάδοσ παρὰ τῷ Ἀλκαίῳ φησὶν εἶναι ὠδὴν ἧσ ἢ ἀρχή· πέτρασ καὶ πολιᾶσ κτλ. ἧσ ἐπὶ τέλει γεγράφθαι· ἐκ δε παίδων κτλ.

²²⁹ Cfr. Athen. 3.85f.

²³⁰ Cfr. Slater 1986, pp. 132 s.

²³¹ Cfr. Blak-Dyck 1984, pp. 18 s.; Neri 1996, p. 55.; Porro 1994, pp. 8-10; Porro 1996a, p. 244, n. 1.

²³² A un γρῖφος pensa anche West 1990, p. 6, ma ritiene che, in realtà, non conosciamo fino in fondo la soluzione di Aristofane di Bisanzio, che semplicemente respingeva quella adottata da Dicearco.

²³³ Cfr. Treu 1963, p. 153; Marzullo 1965, p. 118; Liberman 1999, pp. 243 s., n. 318.

carne doveva essere eseguito²³⁴.

Ora, senza sbilanciarsi per l'una o per l'altra soluzione²³⁵, quel che qui importa rilevare è l'insistenza, nella apertura e nella chiusura del testo trasmessoci da Ateneo, sull'elemento marino, che si riverbera a livello testuale nella collocazione in una posizione metrica simile, ma non identica, del sostantivo *θαλάσσιος* (vv. 1-2, 2glyc ia) e dell'aggettivo da esso derivato *θαλασσία* del v. 4: in questo modo, anche nel testo il poeta costruisce una cornice che proietta il carne in un quadro marino, in cui ricercare i termini dell'indovinello o dell'allusione metaforica.

II 1.43 Fr. 368 V.

Frammento pederotico²³⁶, in cui il poeta invoca la figura del grazioso (v. 1, *χαρίεντα*) Menone, i due esametri eolici, stichici²³⁷, presentano un esempio di costruzione sintattica similare: infatti, all'infinito *κάλεσαι* del v. 1 corrisponde l'infinito *γένεσθαι* del v. 2, entrambi collocati in explicit di verso, come a collegare la chiamata del ragazzo e l'origine della *ἐπόνοσις* (v. 2, «emozione», traduce ipoteticamente A. Porro²³⁸) nel poeta.

II 1.44 Fr. 369 V.

Del brevissimo frammento, incentrato sulla tematica del vino²³⁹, è rimarchevole la correlazione *ἄλλοτα ... ἄλλοτα* che apre e chiude il v. 1 (8da^υ, secondo Page 1959,

²³⁴ Tenendo conto che Ateneo cita il frammento in una sezione gastronomica dell'opera e che le fonti iconografiche testimoniano l'usualità delle patelle nelle pietanze simposiali, la metafora, suggerendo un'associazione mentale infrequente fra *λέπας* e *χέλυσ*, potenzierebbe il piacere culinario dei simposiasti (cfr. Buè 2016, pp. 23 ss.).

²³⁵ Una sintesi della questione è in De Martino-Vox 1996^{III}, pp. 1276 ss., Neri 1996, pp. 25 ss. e Buè 2016, pp. 15-22.

²³⁶ Lo lasciano intendere l'aggettivo *χαρίεντα* (v. 1), tipico del linguaggio erotico, e la formulazione eulogistica del v. 2. Cfr. Page 1959, p. 295; Bowra 1973, p. 236; Vetta 1982, pp. 7 s.; Porro 1996a, p. 86; Liberman 1999, p. 246, n. 328.

²³⁷ Questo frammento è fra l'unico esempio di esametri eolici in Martinelli 1995, p. 175. Gentili-Lomiento 2003, p. 107 riferisce che la sequenza dattilica esametrica di tipo eolico è attestata in Alceo (anche nel fr. 367 V.), ma non in Saffo, che presenta invece un vero e proprio esametro epico. Sull'utilizzo stichico dell'hexam aeol, Korzeniewski 1998, p. 129 afferma: «bisogna tener presente che i cosiddetti dattili eolici cercano di evitare proprio le 'tirate' tipiche del verso epico: nei frammenti di Alceo 296a; 367 e 368 [= V.], la fine di parola dopo un *longum* sembra esser stata rara; inoltre, nell'esametro del v. 2 del frammento 368 è osservato il ponte di Hermann, per il quale è rigorosamente vietata la fine di parola dopo il 4° trocheo» (= 1968, p. 131).

²³⁸ Il termine, non altrimenti attestato, viene tradotto come *enjoyment* in *LSJ*, s. v. *ἐπόνησις*, p. 676, cl. 1.

²³⁹ Cfr. Page 1959, p. 313; Liberman 1999, p. 247, n. 329.

p. 325, Barner 1967, p. 74, Voigt 1970, p. 328 e Liberman 1999, p. 164).

II 1.45 Fr. 374 V.

Il frammento, che sembra appartenere al genere dei παρακλαυσίθυρα, appare costruito con molta attenzione: non solo si registra la doppia anafora Δέξαι ... δέξαι e λίσσομαι ... λίσσομαι (v. 1, 4ia²⁴⁰), ma pure i pronomi personali με e σε sono collocati in modo speculare, rispettivamente in seconda e penultima posizione²⁴¹.

II 2 Alcmane

II 2.1 Fr. 1 PMG = 3 Cal.

Il cosiddetto Partenio del Louvre, conservato dal P. Louvre E3320, rinvenuto a Saqqara nel 1855, si mostra ricco di dati, che riflettono l'attenta costruzione del componimento. Il papiro ci trasmette otto strofi, tutte con la stessa struttura metrica e in responsione tra loro²⁴²: le prime tre (vv. 1-35), piuttosto frammentarie, sono dedicate a una o, forse, due narrazioni mitiche, legate alla strage degli Ippocoontidi²⁴³; dopo un raccordo gnomico al mito, di richiamo ai pericoli della ὕβρις (vv. 36-39), le stanze successive (vv. 39-105), meglio conservate, illustrano il momento presente del rito cultuale per il quale il carne doveva essere stato concepito e in funzione del quale doveva essere letta anche la porzione mitografica²⁴⁴.

²⁴⁰ «The metre is unique in the Lesbians» (Page 1959, p. 312). Cfr. Martinelli 1995, p. 193 (sono attestati anche i dimetri giambici di inizio e fine strofetta nel fr. 303 A b V.); Gentili-Lomiento 2003, p. 139.

²⁴¹ Cfr. Page 1959, p. 312; Marzullo 1965, p. 105; Bowra 1973, p. 235; Trumpf 1973, p. 153; De Martino-Vox 1996^{III}, pp. 1331 ss. (che individua un'eco saffica in λίσσομαι σε [Sapph. fr. 1 V., v. 2]); Porro 1996a, pp. 90 s.; Liberman 1999, p. 247, n. 331; Degani-Burzacchini 2005, p. 240.

²⁴² L'interpretazione monostrofica della composizione è generalmente condivisa dagli studiosi, ma l'apparente alternanza tra i 2tr_λ e gli enh nelle strofi ha suggerito una lettura triadica (su cui Korzeniewski 1968, p. 79 = 1998, pp. 73 s.; Pavese 1992, pp. 6 s.); l'ipotesi, tuttavia, «is not demanded, or even suggested, by anything in the objective evidence» (Page 1951, p. 23), né pare possibile apparentare l'architettura strofica alcmanica allo schema triadico adoperato nell'encomio a Policrate di Ibyc. fr. S 151 Page. Ved. anche Dain 1965, pp. 165 s.

²⁴³ Così lasciano intendere i nomi leggibili o ricostruibili tra il v. 3 e il v. 11, in particolare l'espressione ἐν καμοῦσιν del v. 2; l'indicazione di un individuo munito di dardi (τῶν δ' ἄλλος ἰῶι, v. 30) e di una macina (μαρμάρωι μυλάκρωι, v. 31) induce a credere che la narrazione mitica del frammento si estendesse a ricomprendere anche un momento della Gigantomachia, che rendeva la ὕβρις nucleo centrale della sezione. Cfr. Page 1951, pp. 27-44; Bowra 1973, p. 62; Calame 1983, p. 320; Too 1997, p. 12; Tsantsanoglou 2012, pp. 3-18.

²⁴⁴ Cfr. Bowra 1973, p. 56 e 66; Fowler 1995, p. 4; Patterson 2005, p. 118; Caciagli 2009, p. 25.

Pavese ha illustrato la finezza di composizione del carne, costruito giustapponendo o incorniciando le sezioni le une alle altre²⁴⁵. La parte mitica, infatti, opera secondo una sequenza ABAB: il catalogo in cui, tramite una *praeteritio*, compaiono i nomi dei figli di Ippocoonte²⁴⁶, viene commentato da una prima formulazione gnomica, in cui la sconfitta degli eroi è attribuita all'azione combinata di Αἴσα e Πόρος (vv. 13-21); a ciò fanno seguito la ripresa della narrazione (vv. 22-35) e la conclusione gnomica dei vv. 36-39 (ἔστι τις σιῶν τίσις | ὁ δ' ὄλβιος ὅστις εὐφρων | ἀμέραν [δ]ιαπλέκει | ἄκλαυτος) che, esplicitando la relazione consequenziale ὕβρις-τίσις che sorregge tutta la sezione²⁴⁷, permette la transizione ai versi dedicati al rito. Questi, a loro volta, sono organizzati secondo uno schema ABAC, grazie all'alternanza delle lodi delle figure femminili menzionate nel canto: alla lode di Agido (vv. 39-49) fa seguito quella di Agesicora (vv. 50-57), quindi l'attenzione ritorna su Agido (vv. 58-59), su Agesicora (v. 77) e, infine, sulle due donne insieme (vv. 78-81).

Fa il paio a un tale confezionamento una serie di figure foniche e riprese testuali²⁴⁸: la sezione eulogistica si apre, infatti, con l'allitterazione della sibilante e dell'occlusiva dentale sorda al v. 36 (ἔστι τις σιῶν τίσις), donando più pregnanza alla γνώμη; la ritardata menzione del nome di Agesicora (v. 53) è rimarcata dall'eco fonetica a ritroso che si instaura fra ἀνεψιᾶς (v. 51) ed ἔπανθεῖ (v. 53); produce allitterazione il nesso φᾶρος φεροίσεις del v. 61; una simile apertura con negazione caratterizza i vv. 64 (οὔτε γάρ) e 78 (οὐ γάρ), entrambi incipitari di strofe; l'aggettivo *hapax* ἐρογλεφάρου («dagli occhi che ispirano amore»), detto delle Cariti al v. 21, viene ripreso al v. 69 da ἰανογλεφάρων, altro *hapax*, stavolta assegnato alle coreute; a sua volta, la parte prefissale ἰανο- di ἰανογλεφάρων è riecheggiata nel successivo nome composto Ἰανθεμῖς del v. 76, che chiude a cornice la strofe dedicata alle coreute, impreziosita al verso precedente da

²⁴⁵ Cfr. Pavese 1967, pp. 124 s.; Pavese 1992, pp. 8 s. Ved. anche Peron 1987, pp. 41-47, soprattutto 47.

²⁴⁶ Sulla preterizione, cfr. Garzya 1954, p. 21; Pavese 1967, pp. 114-116; Calame 1983, p. 314; Bonanno 1991, p. 9; Pavese 1992, pp. 17-19; De Martino-Vox 1996¹, p. 156.

²⁴⁷ Cfr. Garzya 1954, pp. 19 s.; Marzullo 1964, p. 182; Bowra 1973, p. 66; De Martino-Vox 1996¹, p. 157; Too 1997, pp. 11 s.

²⁴⁸ Accanto ai miei personali rilievi, rimando alle osservazioni di Calame 1983, p. 317; Bonanno 1991, p. 10; De Martino-Vox 1996¹, p. 157; Le Feuvre 2005, pp. 220 s., 225 e 228; Adorjani 2014, p. 296, n. 26.

un'altra figura di suono (Δαμαρέτα τ' έρατά τε, v. 76); il verbo γένοιτο del v. 74 ritorna in έγεντο al v. 89, in explicit di 2tr (ma non in responsione tra loro); il dativo 'Αώτι (v. 87) sembra essere ripreso a ritroso dall'*hapax* ίάτωρ, con cui si fa ancora riferimento alla dea al v. 89; l'aggettivo έρατά, al v. 76, è ripreso in έρατάς al v. 91; a ciò si può aggiungere, nella sezione mitica, la ripresa circolare della *praeteritio* fra ούκ άλέγω (v. 2) e παρήσομες (v. 12)²⁴⁹.

Alcuni fenomeni hanno la protezione della responsione, che ne fa risaltare la pregnanza. Ai vv. 53~81, la corrispondenza έπανθει ~ έπαινει, in explicit di ^λhipp, fa registrare altra eco fonica, prima con un riferimento alla capigliatura di Agesicora, poi con un altro rimando a lei, che σωστήρι[ά τ'] άμ' έπαινει (v. 81). Ancora, ai vv. 57~85, il richiamo μέν αύτα ~ μέν αύτά, in explicit di ^λhipp, oppone Agesicora al coro che parla di sé in prima persona singolare. La correzione di Ahrens al v. 85, μέν αύτα, consentirebbe di avere un'occorrenza omometrica esatta, ma ne patirebbe il senso del testo²⁵⁰.

In explicit di ^λ2antisp hypercat (= ^λhipp), a δαίμων (v. 23) risponde εϋφρων (v. 37), ovvero nominativi entrambi bisillabici: non è mia intenzione soffermarmi sul valore da attribuire ad εϋφρων²⁵¹; lo stato frammentario della prima parte dell'ode mi impedisce di postulare un qualche legame fra i due nominativi, per cui mi limito soltanto a inserire il caso nel novero delle scelte formali che denunciano strutturazione attenta e, per così dire, geometrica del canto.

Infine, in uno stesso contesto metrico (4da = alcm), ai vv. 6 e 20, si ritrovano nomi di divinità e degli Ippocoontidi in responsione, anche se non in sedi metriche esatte (Εϋτείχη] τε Fάνακτά τ' 'Αρήιον, v. 6 ~ Χά]ριτες δε Διός δ[ό]μον, v.

²⁴⁹ A proposito degli echi fonici qui raccolti, condivido il *caveat* di Le Feuvre 2005, p. 229: «Ces jeux formels sont donc intéressants pour le philologue non seulement comme trace d'une esthétique poétique, mais aussi parce qu'ils peuvent parfois nous éclairer sur un état de langue, voire sur la genèse de certaines formes et les éventuelles influences qu'ils révèlent [...]. On doit bien sûr les utiliser avec prudence, car ils n'ont aucune valeur probante à eux seuls, mais ils peuvent venir à l'appui d'autres éléments linguistiques ou philologiques».

²⁵⁰ Il problema è determinato dall'uso della deissi nel componimento, il cui linguaggio è definito da Clay 1991, pp. 63 s. «intensely dramatic» in quanto utile alla «self-dramatization of the chorus». D'altro canto, è normale che i cori religiosi facciano esplicito riferimento alle azioni rituali, descrivendo passo per passo il compimento del rito che celebrano (di una vera e propria «self-description» rituale parla Burnett 1985, pp. 8 s.). Sulla deissi in Alcmane e, più in generale, nella lirica corale arcaica, Fowler 1995, pp. 3 s.; Budelmann 2013a, p. 86; Calame 2015, p. 21.

²⁵¹ Rimando alle discussioni di Calame 1983, p. 323 e Marzullo 1964, pp. 186 s., che danno all'aggettivo il valore di «assennato», mentre Pavese 1967, pp. 120 s. e 1992, pp. 33 s. preferisce tradurre «lieto».

20), che creano una relazione responsiva tra le Cariti, le uniche che possono entrare nella casa di Zeus (vv. 20 s.) e che godono di un culto specifico a Sparta²⁵², e gli Ippocontidi, colpevoli di ὑβρις, anticipando l'idea dell'inevitabilità del destino espressa dalla *sententia* dei vv. 13-21: è inutile per l'uomo cercare di infrangere i limiti che gli sono imposti per destino (Αἴσα, v. 13), la cui azione combinata con quelle dell'uomo stesso produce conseguenze ineluttabili (Πόρος, v. 14, come suggerito dallo *Schol. A ad loc.*); è meglio che si accontenti, in quanto «la casa di Zeus è aperta soltanto alle Cariti (v. 20 sg.)» e, volendo raggiungerla, si può correre lo stesso rischio dei figli di Ippocoonte, che «tentarono qualche impossibile impresa, ma furono prontamente rintuzzati dalla reazione del Destino»²⁵³.

Tra i fenomeni in ambito responsivo ben si inserisce l'occorrenza omometrica che si può registrare ai vv. 87 e 101 (3tr), in cui le coreute paragonano le proprie abilità canore e quelle di Agesicora alla civetta, prima, e al cigno, poi: γλαύξ ~ κύκνος.

87	—υ—υ—υ—υ—υ—	3tr
101	—υ—υ—υ—υ—υ—	3tr

Siamo di fronte a un caso di omometria contrastiva: tramite l'affrontamento di due parole differenti, si crea un'opposizione di significato, che assegna all'occorrenza un esplicito valore strutturale e contrastivo al tempo stesso; l'obiettivo del poeta, infatti, sembra quello di inserirsi nella struttura eulogica descritta *supra* (§ II 2.1, p. 244) e rafforzare la contrapposizione fra la corega Agesicora e le coreute che, nella contrapposizione tra il tetro verso della civetta e il bellissimo canto del cigno (anticipato, tra l'altro, dal paragone con le suadenti voci delle Sirene ai vv. 96-97, ἄ δὲ τᾶν Σηρηνη[ίδ]ων | ἀοιδότερα μ . . . []), si mettono a confronto con Agesicora, χοροστάτις più grande e più esperta di loro. Il posizionamento delle voci in sede

²⁵² Sul tema, accanto alle notazioni dei singoli commentatori, si veda il lavoro di Rocchi 1979, pp. 15 s.

²⁵³ Pavese 1967, p. 119, *passim*. Cfr. Page 1951, pp. 37-37; Garzya 1954, pp. 32 s.; Pavese 1967, pp. 114-116; Gargiulo 1980, p. 34; Calame 1983, p. 314; Bonanno 1991, p. 9; Pavese 1992, pp. 17-19. Secondo Dale 2011, p. 27 è una questione di inferiorità: «The contrast is obvious: the Hippocoöntidae met their fate through striving against their superiors. The chorus, recognizing their inferiority, instead sing the praises of Agido and Hagesichora. The myth has served its function, and the ritual can now proceed» (ma ved. *contra* Ferrari 2008, pp. 29, 65-67, per la quale i vv. 13-19 farebbero piuttosto riferimento a una narrazione del mito di Fetonte). Connessioni tra Agido, Agesicora e il coro, da un lato, e i Dioscuri e gli Ippocoontidi, dall'altro, sono rintracciate da Monaldi 1991, pp. 272-274.

sensibile (incipit di verso) ne rileva l'opposizione semantica; il loro peso sillabico è differente (*γλαύξ* è monosillabico, *κύκνος* è bisillabico), ma è interessante che esse condividano la medesima collocazione dell'accento prosodico:

87	◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌	3tr
101	◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌◌	3tr

La contrapposizione fra i due uccelli potrebbe non essere l'unico caso di metafora ornitologica nel carne: secondo gli scoli e Ateneo, *πεληγάδες* (v. 60) potrebbe essere interpretato come un equivalente dorico di *περιστεραί*, «colombe», con un'ulteriore allusione ad Agido e Agesicora che anticiperebbe e allargherebbe il sistema di metafore ornitologiche costituito dalla successiva occorrenza omometrica²⁵⁴. Di fatto, nonostante l'energico rifiuto espresso da Page²⁵⁵, un buon numero di critici moderni ha preferito considerare il sostantivo nella sua accezione più immediata di indicazione astronomica per la costellazione delle Pleiadi: per Marzullo 1964, pp. 198-200 è un dato di fatto; per West, è naturale, data la ravvicinata menzione di Sirio (*Σήριον | ἄστρον*, vv. 62 s.)²⁵⁶; per Clay doppia il coro di fanciulle che, mentre danza e celebra il rito, trova una controparte celeste nelle stelle del cielo²⁵⁷; e l'epiteto *Ἵορθείαι* (v. 61), ricollegabile alla dimensione aurorale, basterebbe a confermare il valore astronomico del contesto²⁵⁸. Saremmo

²⁵⁴ Schol. A ad vv. 60 seqq. spectantia ὅτι | τὴν Ἰλιζὼ καὶ Ἰησιχόραν περιστερῆς εἰκάζουσι. Athen. 9.394d οἱ δὲ Δωριεῖς τὴν πελειάδα ἀντὶ περιστερῆς τιθέασιν.

²⁵⁵ «There are three obstacles, more solid and hitherto unsurmounted, to this theory. First: it is unnatural to make the stars the subject, and the girls the object, of such a comparison. It would be proper to say of the choir, 'it is bright as a star-cluster'; it would be ungainly to express this thought in the form 'a star-cluster is bright as the choir'. [...] Secondly: what can be meant by the statement that the star-cluster 'fights against us'? *Competes with us in light and magnificence*, replies the theory. But *μάχονται* could not be used to express this thought in such a context. [...] Thirdly: what, in this theory, is the meaning of γάρ in v. 60? One girl will run as equal (or inferior) against another – *for a star-cluster competes with us in brilliance?* Obviously nonsense. But then what does it mean? The theory tries hard, but in vain, to find a meaning for γάρ in this place. The opinion that the *Peleiades* are the Pleiads, the star-cluster, has never been entertained without misgiving; it must now be finally abandoned» (Page 1951, pp. 54 s.).

²⁵⁶ «The Pleiads are the star-cluster. With *Σήριον ἄστρον* in the same sentence, any other view is unlikely from the start» (West 1965, p. 197). Così anche Segal 1998, p. 33; Caciagli 2009, p. 36; Luginbill 2009, p. 40, n. 1; Dale 2011, p. 31.

²⁵⁷ «The Pleiades in this poem are the seven stars of the star cluster. But they are more than that. According to one tradition they were "the first to establish choral dancing and an all-night festival as they went through the rites of their adolescence" (*πρωτον δ' αὐται χορείαν καὶ παννυχίδα συνεστήσαντο παρθελεύουσσαι*). Their dance overhead is a form of competition, for the stars above offer a divine paradigm for the human dancers below. In a sense the Pleiades are a rival chorus, but they are divine and a chorus no human chorus can rival» (Clay 1991, p. 61). Così anche Dale 2011, p. 30.

²⁵⁸ Così Caciagli 2009, p. 32 e Luginbill 2009, p. 40.

di fronte, così, a un'indicazione cronologica del concreto svolgimento del rito, che sarebbe, sì, celebrato di notte²⁵⁹, ma al suo terminare, poco prima dell'alba, che sarebbe annunciata proprio dal sorgere delle Pleiadi²⁶⁰.

Una comparazione tra corpi celesti, però, non pare calzante, perché «non ha molto senso in un paragone dire che una stella (il gruppo delle Pleiadi) si levi come un'altra stella (Sirio)»²⁶¹ e perché, a dire il vero, la ridotta luminosità della costellazione non è sufficiente a individuare nella luminosità il termine di paragone con Sirio²⁶². Colomba e cigno, inoltre, risultano essere uccelli sacri ad Afrodite, la cui presenza potrebbe essere giustificata non solo dal contesto erotico del carne²⁶³, ma anche dall'epiteto in dativo Ἀώτι (v. 87) che, in virtù del suffisso -τις, potrebbe indicare una divinità proveniente da dove sorge il sole (ἄως), dunque legata al mattino, forse coincidente con la stella mattutina e vespertina di Afrodite: l'identità

²⁵⁹ Per Clay 1991, pp. 52-58, Ferrari 2008, p. 115 e Dale 2011, pp. 24-28 si tratterebbe di una vera e propria παννυχίς in onore di una dea dell'alba.

²⁶⁰ «La función literaria, por así decir, de la presencia de las Pléyades es la de señalar la proximidad del alba: este extremo lo demuestran Aesch. *Agam.* 826 y Eurip. *Rhes.* 529 ss.; *Phaeth.* 65 ss. Habrá que concluir, por lo tanto, que estos versos contienen una precisión cronológica (la noche está terminando) en la cual patrimonio mitológico y nociones astronómicas se fusionan en la feliz imagen de las Pléyades, las cuales, a punto de romper el alba, “combaten” con el coro de las muchachas, puesto que anuncian, “arrastrando” a Sirio, la inminencia del día y, por tanto, la proximidad del término de la ceremonia nocturna» (Pörtulas 1995, pp. 39 s.). Unica voce contraria è quella di West 1965, p. 197, per il quale il rito si compie «in broad daylight», in quanto «the night is part of the metaphor».

²⁶¹ Pavese 1992, p. 73. Lo studioso, rilevando la vicinanza della similitudine equina, ipotizza piuttosto che il sostantivo Πεληάδες (da lui stampato con la maiuscola) vada considerato «un aggettivo derivato da un toponimo, oppure un patronimico femminile di un antropónimo quale masch. Πέλεος o femm. Πέλεια. Come tale, il nome può essere un etnico o un gentilizio, un nome della πάτρα o φρατρία, a cui appartenevano Agido e Hagesichora» (ivi, p. 75).

²⁶² «[...] le “Pleiadi” [...], com'è noto, non sono una costellazione molto luminosa» (Gentili 1976, p. 73 = 2011, p. 140, n. 6). «[...] it would be absurd to compare the constellation Pleiades to Sirius. The point of a comparison is that it connects members of different classes» (Rosenmeyer 1966, p. 344). «Non è forse casuale il paragone con l'astro Sirio (v. 62 s.), che fuga ogni possibilità di accostamento del termine Πεληάδες con la poco luminosa costellazione delle Pleiadi, certo non molto adatta a descrivere l'eccellenza della coppia [*scil.* di Agido e Agesicora]» (Monaldi 1991, p. 260).

²⁶³ «Qui la presenza delle colombe, che erano ritenute nel mondo antico gli animali per eccellenza sacri ad Afrodite, è pienamente giustificata dal contesto erotico del carne» (Gentili 1976, p. 73 = 2011, p. 139, n. 6). L'aura erotica del passaggio è determinata dai sintagmi Ἀσταφίς [τ]ε μοι γένοιτο (v. 74) e ποτιγλέποι, accostabili alle analoghe espressioni di Alc. fr. 3.61-62 PMG = 26.61-62 Cal. λυσιμελεί τε πόσωι, τακερώτερα | δ' ὕπνωι καὶ σανάτω ποτιδέρκεται (cfr. Calame 2015, p. 26), e dalla menzione dell'astro Sirio, che segnerebbe il periodo dell'anno in cui le donne sono più lascive (Hes. *Op.* 586 μαχλόταται δὲ γυναῖκες, Alc. fr. 374.5 V. νῦν δὲ γυναῖκες μαρώταται). Ved. anche Adrados 1973, p. 338; Calame 1977b, pp. 98-104; Silveira Cyrino 1995, pp. 54-56, 93-96; Silveira Cyrino 2004, p. 36. Sulla sacralità delle colombe ad Afrodite, Thompson 1966, pp. 244-246 e Arnott 2007, p. 259; sul cigno, Thompson 1966, pp. 184 s. e Arnott 2007, p. 183.

di Ὀρθραῖαι potrebbe essere ravvisabile proprio in Afrodite²⁶⁴ e, così, si potrebbe attribuire a πεληάδες significato ornitologico. Nulla di strano, se si considera che «un coro che celebra a una diosa se identifica en algún modo con los dioses secundarios, divinidades colectivas a veces teriomórficas, que la rodean»²⁶⁵; ma la divinità in questione potrebbe coincidere, piuttosto, con Artemide Orthia²⁶⁶, nonostante l'inammissibilità metrica della forma Ὀρθραῖαι, che ha ingenerato l'attribuzione a tale figura divina²⁶⁷, o con Elena²⁶⁸. Nonostante l'autorità degli antichi, inoltre, un'interpretazione ornitologica di πεληάδες non si mostrerebbe congruente col ricco panorama di riferimenti cronologici e astrologici relativi al momento di esecuzione del rito; d'altronde, se nel carme le Pleiadi e Sirio individuassero un preciso momento del calendario agricolo, ci si aspetterebbe la lucentezza degli astri quale termine di paragone con Sirio, non l'azione di levarsi in cielo²⁶⁹.

I due significati proposti di πεληάδες, però, non sembrano del tutto inconciliabili tra loro: accanto al contesto erotico del carme, che giustificherebbe la presenza di entrambi i referenti, Pleiadi e colombe sono accomunate anche dal καταστειρισ-

²⁶⁴ Lo ΣAratus *Phaen.* 451, p. 284 Martin definisce 'di Afrodite' la stella del mattino e della sera; Sapph. fr. 104a, b V. e Catull. *Carm.* 62 ne testimoniano la connessione coi contesti nuziali. La coincidenza, nel frammento di Alcmane, tra Orthia-Aotis e Afrodite sarebbe supportata, inoltre, dalla precedente menzione della stessa Afrodite al v. 17, nella sezione mitica dedicata agli Ippocoontidi. Cfr. Gentili 1976, pp. 64 s., 73 = 2011, pp. 139, n. 6, e pp. 141 s.

²⁶⁵ Adrados 1973, p. 338.

²⁶⁶ Così Page 1951, pp. 69-82 (Artemide-Luna); Garzya 1954, p. 56; Hooker 1979, p. 218; Hamilton 1989, pp. 469 s.; Priestley 2007, p. 190; Luginbill 2009, pp. 39 s.; Tsantsanoglou 2012, p. 69 (per la somiglianza col nome di Artemide Φορφέα, venerata a Sparta).

²⁶⁷ Il contesto trocaico impedisce di accettare Ὀρθραῖαι, suggerendo piuttosto di accogliere la lezione del papiro Ὀρθραῖαι. La difficoltà metrica di Ὀρθραῖαι, recentemente ribadita da Calame 1977b, pp. 119 s., Gentili 1976, p. 64 (= 2011, p. 142) e Pavese 1992, p. 77, è stata sottolineata anche da Page 1951, pp. 76 s. («the middle syllable of Φορφέα could not have been scanned as a short syllable by Alcman») e Garzya 1954, p. 56, senza per questo rinunciare a una identificazione artemidea.

²⁶⁸ La presenza dei Dioscuri insieme agli Ippocoontidi nella versione mitica seguita da Alcmane ha condotto Bowra 1973, pp. 75-78 a un'identificazione con Elena, non soltanto per la vicinanza dei suoi luoghi di culto (Elena era celebrata non lontano dal Δρόμος, dove erano venerati i suoi fratelli), ma anche per la metafora equina adoperata nel Partenio (ὁ μὲν κέλης Ἐνητικός, vv. 50 s.), più tardi recuperata almeno da Aristoph. *Lys.* 1308-1315. Theocr. 18.26-28 sembrerebbe collegare Elena alla sfera aurorale, per il paragone della bellezza della donna con quella dell'alba, mentre Hesych. α 8987 Latte spiega l'attributo Ἄωτι col nome di Ἄωοι, divinità celebrate nel Δρόμος (Castore e Polluce?). Gli stessi passi, secondo Calame 1977b, pp. 121-127 e 2015, pp. 24-26, mostrerebbero che Agido e Agesicora condividono le stesse caratteristiche distintive di Elena (lucentezza, paragone equino, eccellenza canora, irrefrenabile desiderio che assale chi le guarda); d'altronde, il culto della dea marca il passaggio dall'adolescenza all'età adulta con l'acquisizione della bellezza, in una connessione con l'aurora che sarebbe testimoniata anche da certi culti etruschi.

²⁶⁹ Così Caciagli 2009, pp. 32-37.

μός²⁷⁰, che – soprattutto se si considera il valore comparativo di ἄτε (v. 62) – faciliterebbe il riferimento di ἀφρομέναι (v. 63) a πεληάδες, instaurando così un altro paragone tra le colombe e le stelle²⁷¹. Aveva, allora, ragione Wilamowitz a ritenere operativo, nella scelta di πεληάδες, un gioco di parole espressamente voluto dal poeta, che sfrutta contemporaneamente entrambi i possibili valori del sostantivo²⁷². La duplicità semantica così rilevata troverebbe, credo, un potenziamento proprio nell'occorrenza omometrica che qui discuto: il confronto con le colombe sembra indicare leggiadria e rapidità, completando i concetti di bellezza e velocità già veicolati dal paragone coi cavalli (vv. 47-49, 50-54, 57-59)²⁷³ e lasciandosi meglio definire dall'affiancamento all'astro Sirio (v. 62)²⁷⁴; dopo l'anticipazione del campo semantico ornitologico attraverso πεληάδες, adesso la portata semantica dell'ode si arricchisce in un raffronto contrastivo di lunga

²⁷⁰ Cfr. Eust. *ad Il.* 1155, 49-50 van der Valk: φασὶ δέ τινες κατηστερίσθαι αὐτὰς πειθούσας ἐπὶ τῆι Ἄτλαντος δυστυχίαι, ὅς ἀχθοφορεῖ τὰς μυθευομένας κίονας.

²⁷¹ ἀείρω è utilizzato tanto in riferimento ai corpi celesti (Aratus *Phaen.* 326-329, 404 s., 556-558) quanto ai volatili (Thgn. 237-238). Il valore comparativo di ἄτε sembra testimoniato già nella poesia arcaica e tardo-arcaica (Pind. *Ol.* 1.1 s.; più tardi, Soph. *Aj.* 167 s.), in anticipo rispetto al più tardo uso causale, visibile negli storici di età classica: cfr. *LSJ*, p. 268, cl. 2, s. v. ἄτε.

²⁷² «Der Scherz, der in dem Doppelsinne der Tauben und Pleiaden liegt (wie oben in χαίτα), ist leicht verständlich, und es bedarf für ihn keiner besonderen Veranlassung» (Wilamowitz-Moellendorff 1897, p. 256 = 1971, p. 214). La posizione, discussa in dettaglio da Bowra 1973, pp. 80 s. («[...] non dobbiamo preoccuparci di fare sottili distinzioni fra i due significati alternativi di “Colombe” e “Pleiadi”, perché dopo tutto le Pleiadi erano pure colombe, che un tempo erano state figlie di Atlante ed erano state poi mutate in colombe e poste in cielo. La parola significa “Colombe”, e si può usare indifferentemente per indicare degli uccelli e delle stelle. [...] il sorgere delle Pleiadi era una data importante nel calendario greco perché segnava la stagione dell'inizio della mietitura; un'occasione del genere giustificava una festa, ed è naturale che un coro che vi prendeva parte si denominasse secondo la costellazione che ne fissava la data; e le componenti del coro potevano portare un emblema o un abito che facesse pensare alle colombe. [...] Più importante è la connessione tradizionale fra le Pleiadi e la danza. Callimaco afferma che esse erano figlie della regina delle Amazzoni, e che per prime istituirono danze e feste della durata di un'intera notte per le ragazze; un coro chiamato Πελιάδες sarebbe dunque molto adatto ad eseguire una danza in un'occasione come quella celebrata da Alcmane, e se egli conosceva un coro di “Alcioni”, poteva anche conoscere un coro di “Colombe”»), è stata recente sostenuta anche da Segal 1988, p. 33 («Alcman is perhaps exploiting an elaborate pun on this term for the two girls») e da Tsantsanoglou 2012, p. 63 s., seppur con esiti differenti («The last approach, proposed by Wilamowitz, though not entirely clear to me, must be on the right track. I believe that τὰι πεληάδες, ‘young pigeons, squabs’, is a playful and jocular appellation for the pair of Agido and Hagesichora. [...] Coaxing addresses of the type ‘chick’ for child, were usual in antiquity as in today’s English and Greek (e.g. Ar. *Av.* 767 τοῦ πατρὸς νεόττιον, 835 Ἄρεως νεοττός). [...] One of the many origins of the ending -άς -άδος is diminution, especially in names of animals: δροκάς, ‘small antelope’; κεμάς, ‘young deer’; λεπάς, ‘limpet’; and μεμβράς, ‘small sprat or anchovy’. Thus, πεληάδες may well function as diminutive in Alcman. There is no need to remind of the use of columba or palumbes as terms of affection in Latin. In English ‘pigeon’ is used for a young girl, and ‘dove’ is used as a term of endearment for a pure woman or a child. [...] I would not be surprised if the same expression occurred in Alcman’s poem»).

²⁷³ Sul valore comparativo del cavallo nella letteratura greca, cfr. Gregory 2007, pp. 195-200.

²⁷⁴ Cfr. Calame 1977b, pp. 74 s.

tradizione²⁷⁵, che oppone il canto delle coreute, simile a quello della civetta e significativamente accompagnato dal verbo λάσκω (v. 86, λέλακα), «gracchiare»²⁷⁶, all'ineguagliabile abilità di Agesicora, pari a un cigno, che, a sua volta, è stata già introdotta dal parallelo con la voce suadente delle Sirene (v. 96).

Ma chi sono Agido e Agesicora? Il nome di Ἀγησιχόρα, probabilmente parlante («colei che guida il coro»)²⁷⁷, e le etichette di χοραγός (v. 44) e χοροστάτης (v. 84) sembrano definirla una figura guida dell'insieme corale (corega, più che corifea), alla quale probabilmente sono da riconoscere anche funzioni culturali in modo non dissimile da quanto accade nel tiaso saffico²⁷⁸, il cui ruolo guida potrebbe indurre

²⁷⁵ Nella Grecia arcaica e classica, sono frequenti le notizie sul canto bellissimo del cigno. Lo *Scudo* pseudo-esiodeo evidenzia il clamore emesso in volo dall'animale, descritto mentre alcuni esemplari si librano sopra le acque di Oceano e altri vi sguazzano in superficie, nel cerchio più esterno dello scudo di Eracle scolpito da Efesto ([Hes.] *Sc.* 314-317 ἀμφὶ δ' ἴτυν ῥέειν Ὀκεανὸς πλήθονται εἰκόως, | πᾶν δὲ συχεῖχε σάκος πολυδαίδαλον· οἳ δὲ κατ' αὐτὸν | κύκνοι ἀερσιπτόται μεγάλ' ἦ-πυον, οἳ ῥά τε πολλοὶ | νῆχον ἐπ' ἄκρον ὕδωρ). La notazione sembra dare ragione del collegamento tra l'emissione del verso e il movimento delle ali che, più o meno esplicitamente indicato in altre fonti (es. Prat. fr. 3.3 Kannicht = 1.5 Page; Aristoph. *Av.* 771 s.), trova una delle sue più antiche testimonianze in *Hom. Hymn.* 21.1-5 (cfr. Càssola 1991, p. 578). Il passo dimostra, inoltre, il legame tra l'animale e il dio Μουσηγέτης per eccellenza, Apollo, all'origine forse del forte apprezzamento delle qualità canore del cigno, in grado di compiacere perfino gli dèi (Eur. *IT* 1103-1105 λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ | κύκλιον, ἔνθα κύκνος μελωιδὸς Μούσας θεραπεύει; cfr. Bacchyl. 16.6-7 Sn.-M., Aristoph. *Av.* 780-781/782). L'animale eseguirebbe il suo canto più bello poco prima di morire, che trova nella profezia pronunciata da Cassandra prima di morire nell'*Agamemnone* di Eschilo il pretesto per la più antica testimonianza letteraria della credenza (così Fraenkel 1950^{III}, p. 684 a proposito di Aesch. *Agam.* 1444-1447). L'immagine potrebbe motivare le apparizioni del cigno migratore in contesti funebri nelle tragedie euripidee (es. Eur. *Ion* 161-163 ὄδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει | κύκνος, οὐκ ἄλλαι | φοινικοφαῖ πῶδα κινήσεις; *HF* 107-113 ὑψόροφα μέλαθρα καὶ γεραιὰ δέμνις, ἀμφὶ βάκτροις | ἔρεισμα θέμενος, ἐστάλην | ἰηλέμων γέρων ἀοιδὸς ὥστε πολὺς ὄρνις, | ἔπεια μόνιον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνειρών, | τρομερὰ μὲν, ἀλλ' ὅμως προθύμ', *EL* 151-156 οἶα δέ τις κύκνος ἀχέτας | ποταμίους παρὰ χεῦμασιν | πατέρα φίλτατον καλεῖ, | ὀλομένοι δολίοις βρόχων | ἔρκεσιν, ὡς σὲ τὸν ἄθλιον, | πάτερ, ἐγὼ κατακλαίομαι, cfr. Owen 1963, pp. 80 s.; Bond 1981, p. 95; Cropp 2013, p. 146). Il canto del cigno è nuovamente connesso al cunto di Apollo in *Call. Hymn.* 2.1-5, con specifico riferimento alla nascita del dio a Delo in *Hymn.* 4.249-255 (cfr. Stephens 2015, pp. 83, 220); una menzione del canto melodioso dell'animale si trova anche in *Anth. Pal.* 7.19, in riferimento allo stesso Alcmane. Quanto alla civetta, il fastidio provocato dal verso tiene sveglia la donna in Aristoph. *Lys.* 760 s. L'immagine dell'uccello che stride invano dalla trave potrebbe essere di origine proverbiale, con un discorso parallelo in Hes. *Op.* 746 s., dove però a gracchiare dalla trave è la cornacchia. Da qui potrebbe essersi sviluppata l'immagine alcmantica, interessata alla poca musicalità del verso dell'uccello, attraverso l'analoga considerazione di messaggio malaugurante attribuita al verso dell'animale, testimoniata, seppur tardivamente, da Men. fr. 844.11 K.-A., Theophr. *Char.* 16.8 e Ael. *NA* 10.37.17-18. Cfr. Mynott 2018, pp. 257-259.

²⁷⁶ *LSJ*, s. v. λάσκω, p. 1031, cl. 2; Chantraine, *DELG*, s. v. λάσκω, p. 622, cl. 1; Beekes, *EDG*, s. v. λάσκω, p. 836.

²⁷⁷ Così Klinck 2011, p. 77.

²⁷⁸ Il confronto è suggerito da Calame 1977b, p. 94. Prima dello studioso francese, già Gentili 1976, pp. 59 s. (= 2011, pp. 138 s.) aveva ricordato la presenza dei tiasi femminili anche a Sparta. A tal proposito, Dale 2011, p. 27 pone l'accento sul verbo ἐρω (v. 88), che è «carefully chosen. It most

ad affidare l'esecuzione del carne a un solo coro²⁷⁹. Di questo sembra far parte Agido, che però qui le colleghe fanno stagiare attraverso lodi intessute in continuità e in alternanza con la figura della χοραγός. La centralità delle due figure femminili si riverbera anche su alcune scelte formali. La strofe in lode di Agido (vv. 39-49) si apre con la menzione della laudanda in posizione sensibile (incipit di 2tr_λ: Ἄγιδῶς, v. 40); parimenti, la strofe successiva, in lode di Agesicora (vv. 50-63), fa il nome della laudanda al v. 53 (Ἄγησιχόρας), un rigo dopo rispetto ad Agido nello schema metrico (λhipp), ma sempre in posizione sensibile (incipit di verso). All'interno di tali strofi, poi, il nome della laudanda viene ripetuto in contesti metrici differenti, ma ravvicinati: vv. 40 e 42 (2tr_λ), Ἄγιδῶς/Ἄγιδῶ; vv. 53 e 57 (λhipp), Ἄγησιχόρας/Ἄγησιχόρα. Nella strofe cultuale (vv. 78-91), i nomi delle due donne appaiono in incipit di versi consequenziali tra loro: v. 79 (λhipp) Ἄγησιχ[ό]ρ[α], v. 80 (2tr_λ) Ἄγιδοῖ. Infine, un sintagma di simile costruzione interessa il nome di Agesicora ai vv. 77 (alcm_{λλ}) e 90 (alcm[~]), in posizione iniziale di verso, ma non nello stesso punto della strofe: ἀλλ' Ἄγησιχόρα (ultimo *colon* della strofe), ἐξ Ἄγησιχόρ[ας] (penultimo *colon* della strofe).

Lungi dall'essere un elenco eulogico fine a se stesso, il frammento ci pone probabilmente dinanzi a una cerimonia festiva²⁸⁰ di iniziazione alla vita adulta: in un rapporto che, per la *communis opinio*, ha il sapore di una relazione omoerotica a scopo paideutico²⁸¹, Agesicora, che ha già raggiunto la maturità, sanziona

often implies strong sexual desire; with an infinitive as here, it conveys intense yearning». Cfr. Page 1951, p. 45; Calame 1977b, pp. 97-102.

²⁷⁹ Mi allineo alla posizione espressa da Page 1951, pp. 45, 57-62, Marzullo 1964, p. 189, West 1965, p. 195 e Gentili 1976, p. 60 = 2011, p. 139. Rosenmeyer 1966, pp. 324 s. attribuisce il ruolo di guida anche ad Agido, aprendo alla possibilità di un'esecuzione a opera di due semicori, corrispondenti alle lodi delle due fanciulle in alternanza (cfr. Adrados 1973, pp. 334 s.; Tsantsanoglou 2012, pp. 43, 86), o la partecipazione di un coro rivale (come ritiene Clay 1991, pp. 58-60). Per Pavese 1967, p. 127, Hooker 1979, p. 215 e Pavese 1992, pp. 49-53, né Agido né Agesicora possono essere considerate coreghe o corifee, perché fisicamente assenti dal gruppo delle coreute (οὐ γὰρ κ[α]λλίσφυρος | Ἄγησιχ[ό]ρα πάρ' αὐτέϊ | Ἄγιδοῖ, vv. 79-81); in realtà, «tutti possono vedere Agesicora (v. 56 ss.)» (Monaldi 1991, p. 255, n. 2) e, d'altra parte, «è scontata la sua presenza quale corega» (ivi, p. 263).

²⁸⁰ σωστήριδ (v. 81), glossato dallo scoliasta come ἐορτή e da Esichio come εὐωχητήρια καὶ ὄνομα «ἐορτῆς» (Hesych. θ 1025 Latte), alluderebbe a un banchetto festivo, seppur di difficile individuazione (cfr. Tsantsanoglou 2012, pp. 80 s., 131-134).

²⁸¹ La posizione è data per assodata dalla maggioranza dei commentatori: Marzullo 1964, p. 192; Bowra 1973, p. 46; Gentili 1976, pp. 64-66 = 2011, pp. 141-143 (che arriva a definire il partenio un epitalamio); Calame 1977b, pp. 138-146; Monaldi 1991, pp. 268, 284 (che parla di «inserimento 'politico' della donna» a Sparta attraverso una cerimonia prenuziale); Clay 1991, pp. 52-58; Dale

ufficialmente il traguardo di Agido, che, dipinta a tal ragione dalle altre coreute come più vicina di loro alla corega, entra nel cosmo dell'età adulta, fatto di esperienza erotica, accettazione dell'ordine politico, senso del dovere nuziale e sociale che, almeno in parte, riecheggiano i temi affrontati dalla vicenda mitica degli Ippocoontidi²⁸². L'accostamento di cigno e colombe, uccelli rappresentativi di diversi stadi della giovinezza, segnano la giovane età delle coreute²⁸³, mentre la contrapposizione fra la civetta e il cigno evidenzia la distanza fra le coreute e la corega quanto a esperienza e preparazione; ed è notevole che questa relazione sia protetta dalla responsione metrica, dalla condivisione dei medesimi accenti prosodici e dall'identica sede nel verso, quella incipitaria, per giunta sensibile.

II 2.2 Fr. 3 PMG = 26 Cal.

Anche il fr. 3 PMG = 26 Cal. sembra essere un partenio, come mostrato dalle prime persone singolari femminili ai vv. 8 s. (δέ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' ἴμεν | ἄχι μά]λισ-
τα κόμ[αν ξ]ανθὰν τινάξω) e 81 (αἰψά κ' [ἐγὼν ἰ]κέτις κήνας γενοίμαν); l'apertura del carne con una invocazione alla musa (vv. 1 s.), l'indicazione dell'ora dell'esecuzione, in tarda notte o primo mattino (v. 7, ὕπνου ἀ]πὸ γλεφάρων σκε-

2011, pp. 24-28 (παννυχίς in onore di una dea dell'alba con rito di passaggio erotico-nuziale). Un tentativo di ricostruzione del rito è in Caciagli 2009, p. 45 (che, a p. 32, ipotizza che il luogo di celebrazione potesse essere l'area del *Dromos* spartano); prima di lui, Hamilton 1989, pp. 462-472 pensa di potervi leggere un esempio dell'*arkteia* in onore di Artemide Brauronia.

²⁸² Il presupposto è che «the ceremony referred to in the second half reactualizes the myth in the first half» (Patterson 2005, p. 118; ved. anche p. 119; cfr. Caciagli 2009, p. 23, Budelmann 2013a, p. 82, e Calame 2015, p. 22). In base a questo principio, l'uso di un linguaggio marziale da parte delle coreute (ἀμύναι, v. 65; τηρεῖ, v. 77; il tratto è notato anche da Robbins 1994b, p. 15), secondo Too 1997, p. 29 e Luginbill 2009, pp. 29, 42 s., sarebbe segno di un'autorappresentazione militare che vorrebbe realizzare sul piano reale l'archetipo mitico degli Ippocoontidi e dei Tindaridi, in un rito parallelo alle iniziazioni maschili alla vita adulta che traduce la sottomissione all'ordine politico e l'obbedienza all'autorità; cfr. Ferrari 2008, p. 118 (ma senza la componente militaresca), Dale 2011, p. 27 (inferiorità e rispetto della condizione assegnata dal destino), Loney 2011, p. 348. Silveira Cyrino 2004, pp. 31, 37 s., invece, pensa a un rito di passaggio dall'adolescenza all'età nuziale che trova in Afrodite il suo nume tutelare, che conferisce sensualità alle future spose che, in un tale contesto, vengono presentate alla comunità. Ved. anche Angiò 1990, pp. 163 s.

²⁸³ Per il καταστερισμός delle giovani Pleiadi, «la comparaison d'Hagésichora et d'Agido avec des colombes évoque donc l'image de la virginité dont ces oiseaux sont l'incarnation. [...] Mais comme la colombe, la chouette est également pourvue de connotations adolescentes» (Calame 1977b, p. 76), come l'uccello di Atena e la metamorfosi di Merope, si che «la chouette, comme la colombe dans le mythe de Ctésylla, incarne donc une figure d'adolescente. [...] Non initiées, les filles d'Eumélos restent attachées à la nuit et elles sont par conséquent métamorphosées en oiseaux de nuit, à la différence de Ctésylla qui, à peine mariée, est transformée en colombe. [...] Il est donc probable que la métaphore de la chouette dénote un stade de l'adolescence moins avancé que celui signifié par l'image de la colombe» (ivi, pp. 76-79).

δ[α]σεῖ γλυκύν), la dimensione pubblica del rito (v. 8, πῆδ' ἀγῶν' ἴμεν) o lo struggente desiderio amoroso che invade le ragazze per la protagonista del canto (vv. 61-63, λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερώτερα | δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτὶ δέρκεται· | οὐδέ τι μαψιδίως γλυκ . . ἦνα) arricchiscono le informazioni che si ricavano dal primo partenio, mostrando così le due composizioni complementari l'una all'altra²⁸⁴.

Anche in questo frammento, la centralità della figura femminile che partecipa al rito è rimarcata a livello testuale da un posizionamento metricamente simile (ma non identico, come nei casi illustrati del fr. 1 PMG = 3 Cal.) del suo nome: al v. 64 Ἄ[σ]τυμέλοισα occupa il primo dattilo del 4da (= alcm) con chiusa cretica, mentre al v. 73 Ἄ[σ]τυμέλοισα si trova, forse nel secondo dattilo della stessa sequenza (il primo è in lacuna). Nonostante la sottolineatura del ruolo protagonista della fanciulla, non è facile definirne l'identità per scarsità di dati. Come Agesicora, la sua bellezza fisica suscita grande desiderio erotico nelle coreute, le quali sottolineano la distanza che le separa da Astimelusa, come già nel primo partenio le separava da Agesicora, per i diversi compiti eseguiti nel rito, affermando Ἄ[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται, (v. 64, «Astimelosa non mi dà risposta», trad. E. Mandruzzato); ma soltanto questo non basta a dimostrare che Astimelusa possa essere corega come Agesicora²⁸⁵. Si può aggiungere che, come nel primo partenio l'astro Sirio e, se interpretate in senso astronomico, le Pleiadi si prestavano a meglio definire le figure di Agido e Agesicora (Alcm. fr. 1.60, 62 s. PMG = 3.60, 62 s. Cal.), così in questo frammento Astimelusa è detta [ῶ] τις ἀγλά[ε]ντος ἀστήρ | ὠρανῶ διαίπετής (Alcm. fr. 3.66 s. PMG = 26.66 s. Cal.). L'impressione è che i paralleli fra i due frammenti vadano oltre l'ambito del testo, appartenendo alla più ampia dimensione del rito²⁸⁶; ma ciò è destinato, almeno per il momento, a

²⁸⁴ Cfr. Marzullo 1964, p. 174; Bowra 1973, p. 47; Calame 1983, pp. 395, 396 e 398; Guerrini 1990, pp. 25 e 30 s.; De Martino-Vox 1996¹, pp. 166 s.

²⁸⁵ Lo pensa, invece, Calame 1977b, pp. 91 s. e 1983, p. 406, a partire dalla già considerata complementarità tra il fr. 1 PMG = 3 Cal. e il fr. 3 PMG = 26 Cal. Ved. anche Marzullo 1964, p. 200. Sulla lontananza di Agesicora e Astimelusa, Pavese 1967, p. 128 e De Martino-Vox 1996¹, p. 168.

²⁸⁶ Clay 1991, p. 55 avanza l'ipotesi che anche il fr. 3 PMG = 26 Cal. possa essere una παννυχίς, avvicinandolo in modo ancor più stretto al Partenio del Louvre. Se anche non fosse un rito notturno, è interessante che le indicazioni temporali al v. 7 (ἕπνον ἀ]πὸ γλεφάρων σκεδ[α]σεῖ γλυκύν) siano complementari a quanto emerge dal primo partenio, contribuendo a rinforzare l'impressione di un parallelo fra i due testi.

restare soltanto un'impressione, per quanto suggestiva²⁸⁷.

La preminenza di Astimelusa sembra essere ancora manifestata dalla ripresa che lega i due participi eolici²⁸⁸ ἔχουσα (v. 65) ed ἔχουσαν (v. 83) che, richiamandosi a vicenda in explicit di 2tr, individuano un'occorrenza omometrica:

65	-υ-]υ-υ-υ	2tr
83	-υ[]υ-υ	2tr

Non è facile determinare con precisione la relazione che lega le due voci in omometria, anche a causa del contesto frammentario dei vv. 83 ss.; sembra chiaro, però, che il primo, al nominativo singolare, sia da riferirsi ad Astimelusa stessa, «porta la corona», dunque un elemento utile al rito celebrato²⁸⁹, mentre il secondo, in accusativo singolare, sembra da riferirsi non ancora ad Astimelusa, quanto piuttosto a παίδα del v. 82, identificando, forse, in quest'ultima una coreuta o un'altra fanciulla con la quale la donna ha una qualche relazione affettiva od omoerotica a scopo sacrale, in modo non dissimile da quanto si è evidenziato per il Partenio del Louvre²⁹⁰. Certo, è anche questo un segno di attenta costruzione del carne, a maggior ragione se si osserva come le due voci in omometria condividano anche lo stesso accento prosodico in identica sede metrica:

65	-υ-υ]υ-υ-υ	2tr
83	-υ[]υ-υ	2tr

Si riscontra, infine, una vicina collocazione metrica della medesima radice: v. 9, κόμ[αν, al centro di 4da = alcm con chiusa trocaica; v. 71, -κ]ομος, in lacuna di 4da = alcm con chiusa cretica; i due versi non sono in responsione tra loro.

²⁸⁷ È prudente Bruschi 1994, p. 47: «Non siamo in possesso di alcuna prova per poter concludere con certezza che la fanciulla sia la corega»; egli, pertanto, propone di leggere in Astimelusa o «una giovane donna che sta per sposarsi» o «una sacerdotessa di Afrodite» (*ibid.*).

²⁸⁸ Non c'è possibilità di fraintendere la fonetica del participio in -ουσα: la derivazione dalla forma -ουσα > -ουσα, tipica dell'area eolica, non può essere intesa come antico laconico o pre-dorico (come, invece, suppone Page 1951, p. 134), in quanto iscrizioni coeve ad Alcmane mostrano un esito (questo, sì, tipicamente laconico) in -ωσα, a sua volta esitante in -ωχα. Cfr. Cassio 2007, pp. 33 s., soprattutto p. 34, n. 14. Cfr. anche Lillo 1995, pp. 38-43; Robbins 1997, p. 230 («we must accept, with Calame, the idea that Alcman writes in an artificial poetic language that was never exactly coincident with his dialect and that would admit various admixtures of Doric, Aeolic, and Homeric phraseology»).

²⁸⁹ Per la riflessione che qui conduco, è adiaforo che Astimelusa consegni la corona alla dea celebrata (Era? Afrodite? Afrodite-Era?), come sostengono Bowra 1973, p. 49 e Bruschi 1994, p. 46, o che, piuttosto, ella la indossi, come ritiene Calame 1983, p. 407 e come contemplano De Martino-Vox 1996¹, p. 168.

²⁹⁰ Cfr. Calame 1983, p. 419.

II 2.3 Fr. 14a PMG = 4 Cal.

Il frammento, in ritmi almeno inizialmente in doppia breve (alcm) | hem | 3ia_λ |), sembra essere la sezione proemiale di un canto più lungo, che Bowra intende separata ed eseguita dal poeta, mentre Calame, più persuasivamente, considera parte di un unico carme, eseguito dalle stesse fanciulle menzionate al v. 3 (παρσέν-
νοις)²⁹¹. L'incipit è occupato dalla destinataria dell'invocazione (v. 1, Μῶσ' ἄγε), seguito dall'innovativo imperativo cristallizzato con valore esortativo ἄγε: alla musa di ascendenza omerica (cfr. *Od.* 1.1) si unisce un elemento inusitato, che rinnova e potenzia la tradizionale visione della poesia come espressione diretta delle Muse (vv. 3 s., νεοχμὸν ἄρχε παρσένους ἀείδην); un potenziamento che si giova, sul piano retorico, della geminazione dello stesso vocativo (v. 1, Μῶσ' ἄγε Μῶσα), contribuendo a variare la stessa invocazione adoperata nel fr. 27 PMG = 84 Cal.²⁹²

II 2.4 Fr. 16 PMG = 8 Cal.

Non è dato sapere chi sia l'uomo di Sardi, se Alcmane stesso – che altrove non esita a firmarsi in modo esplicito (fr. 17, 39, 95b PMG = 9, 91, 92 Cal.) – o un altro personaggio, destinato a rimanere anonimo²⁹³. Quello che qui importa di rilevare è come la reticente identificazione del personaggio avvenga tramite un polisindeto negativo (vv. 1-4, οὐκ ... οὐδὲ ... οὐδὲ ... οὐδὲ), in cui le negazioni hanno varia collocazione (incipit e centro di *colon* oppure in sinafia fra *cola*), identificando una *Priamel* negativa che solo al v. 5 esita nella affermazione della provenienza da Sardi²⁹⁴.

II 2.5 Fr. 19 PMG = 11 Cal.

La descrizione delle tavole imbandite²⁹⁵ si arricchisce dell'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda in τόσαι τραπέσδαι, al v. 1.

²⁹¹ Cfr. Bowra 1973, p. 33; Calame 1983, p. 349; De Martino-Vox 1996^l, pp. 171 s.

²⁹² Il sintagma Μῶσ' ἄγε ο Μοῦσ' ἄγε si ritroverà, in seguito, anche in Stesich. fr. 278.1 PMG (ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον κτλ.) e nel *Certamen Homeri et Hesiodi*, fr. 97 Allen. Cfr. De Martino-Vox 1996^l, p. 173; *Polinnia*, p. 241, n. 1.

²⁹³ Cfr. Bowra 1973, pp. 26 s.; Calame 1983, pp. 357 ss.; De Martino-Vox 1996^l, pp. 174 s.; *Polinnia*, p. 242.

²⁹⁴ Cfr. Calame 1983, p. 359.

²⁹⁵ Per la discussione sulla natura di questo frammento gastronomico, cfr. Garzya 1954, p. 124; Bowra 1973, pp. 97 s.; Calame 1983, pp. 370 ss.; De Martino-Vox 1996^l, pp. 179 s.

II 2.6 Fr. 20 PMG = 12 Cal.

L'elencazione delle stagioni si giova di una costruzione per elencazione che, nel procedere attraverso tutti i momenti dell'anno fino a culminare nell'amata-odiata primavera, ricorda quella negativa utilizzata nel fr. 16 PMG = 8 Cal.²⁹⁶ Anche qui si registra allitterazione dell'occlusiva dentale sorda e della liquida vibrante ai vv. 2 s.: τρίταν | καὶ τέταρτον τὸ Fῆρ.

II 2.7 Fr. 26 PMG = 90 Cal.

Considerato da Bowra e Degani-Burzacchini un προοίμιον citarodico, di preludio a un'esecuzione corale, per la scelta metrica (esametri dattilici)²⁹⁷, il frammento è celebre per l'augurio sognante espresso dalla *persona loquens* tramite l'immagine del cerilo e delle alcioni: βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην κτλ. (vv. 2-4). Sul significato dell'immagine, il dibattito non si è ancora spento: Antigono Caristio²⁹⁸ cita il passo per dimostrare che il cerilo, ovvero l'alcione maschio, quando è troppo anziano e non ha più le forze per volare, viene trasportato dalle alcioni femmine; ma il sintagma ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται (v. 3) potrebbe essere interpretato, in modo più lineare, come «insieme alle alcioni», nel senso di un complemento di compagnia o unione, tenendo conto anche che ποτῆται non equivale a φορέται. Certamente, il poeta, come già rilevato dalle fonti antiche, utilizza il parallelo ornitologico per descrivere, in uno slancio lirico, la propria rammaricante condizione di vecchiaia, che non gli permetterebbe più di unirsi in autonomia alle danze delle sue coreute, perché le gambe non lo reggono più (vv. 1 s., οὐ μ' ἔτι ... γυῖα φέρην δύναται)²⁹⁹; è interessante la recente interpretazione nel senso di un augurio per la sopravvivenza della fama artistica del poeta³⁰⁰, ma, nonostante i paralleli persuasivi (*Hymn. Hom.* 3; Thgn. 237-254; Pind. *Nem.* 6.48; Hor. *carm.* 2.20), essa non può essere confermata a causa dell'assenza del contesto del

²⁹⁶ Cfr. Bowra 1973, pp. 98 s.; Calame 1983, pp. 374-376; De Martino-Vox 1996^l, p. 181; *Polinnia*, p. 243.

²⁹⁷ Cfr. Bowra 1973, pp. 33 s.; Degani-Burzacchini 2005, p. 281. Ved. anche Garzya 1954, p. 145; Calame 1983, p. 472; De Martino-Vox 1996^l, p. 182; Vestrheim 2004, p. 13; *Polinnia*, p. 248; Kou-soulini 2013, pp. 424, 437-439.

²⁹⁸ Antig. Caryst. *Mir.* 23.27, p. 8 Keller.

²⁹⁹ Per un'analisi più dettagliata della questione, rimando a Marzullo 1965, p. 44; Bowra 1973, p. 35; Calame 1983, pp. 472-476; De Martino-Vox 1996^l, p. 182; Degani-Burzacchini 2005, pp. 81 s.; *Polinnia*, p. 248.

³⁰⁰ L'ipotesi è formulata da Verstrheim 2004, p. 16.

frammento.

Di questo frammento importa qui rilevare che non soltanto il desiderio del poeta si esprime attraverso la geminazione $\beta\acute{\alpha}\lambda\epsilon \delta\grave{\eta} \beta\acute{\alpha}\lambda\epsilon$ (v. 2)³⁰¹, ma pure che è possibile registrare un rimando verbale interno ai quattro esametri superstiti, anche se in un contesto che si configura come privo di responsione: ai vv. 1 e 4, infatti, la stessa sede conclusiva di verso ospita i sintagmi $\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\phi\omega\nu\omicron\iota$ e $\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma \omicron\rho\nu\iota\varsigma$, che, occupando gli ultimi due *metra* del verso, condividono in quinta sede il prefisso $\acute{\iota}\alpha\rho\omicron-$. $\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\phi\omega\nu\omicron\iota$ è da preferire alla correzione $\acute{\iota}\mu\epsilon\rho\acute{\omicron}\phi\omega\nu\omicron\iota$, epiteto utilizzato in altri autori per indicare la voce di animali o (Sapph. fr. 136 V., Simon. fr. 583 PMG) o figure divine (Theocr. 28.7), perché «La valeur rituelle et religieuse des chants exécutés par les jeunes filles spartiates engage à respecter la leçon du texte»³⁰² e perché «tautologica dopo $\mu\epsilon\lambda\iota\gamma\acute{\alpha}\rho\upsilon\epsilon\varsigma$ »³⁰³; $\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma$, invece, è da ripristinare in luogo del tràdito $\acute{\epsilon}\acute{\iota}\lambda\alpha\rho\omicron\varsigma$: tale forma epica, legata alla primavera, implicherebbe l'apparizione di una forma del tipo $F\eta\rho\omicron\varsigma$ nel testo alcmanico, metricamente inaccettabile³⁰⁴. In questo modo, la ripresa testuale permette di collegare, con un richiamo a distanza, le vergini «dalla voce divina», che eseguono le composizioni corali del poeta in un contesto sacrale, all'uccello, definito esso stesso «sacro» (e non «vigoroso»³⁰⁵) perché foriero di presagi favorevoli all'uomo³⁰⁶; il fatto, inoltre, acquisisce maggior rilievo, se si nota che non soltanto la posizione metrica è condivisa dalle due voci, ma anche la collocazione degli accenti prosodici:

1	$\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\phi\omega\nu\omicron\iota$	2tr
4	$\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma$	2tr

³⁰¹ Cfr. Degani-Burzacchini 2005, p. 283.

³⁰² Calame 1983, p. 476.

³⁰³ Degani-Burzacchini 2005, p. 283. Cfr. Marzullo 1965, p. 44.

³⁰⁴ Cfr. Calame 1983, pp. 479 s.; Degani-Burzacchini 2005, p. 285; *Polinnia*, p. 249, n. 4.

³⁰⁵ Per quanto l'aggettivo $\acute{\iota}\alpha\rho\acute{\omicron}\varsigma$ ($\acute{\iota}\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$), in connessione col sscr. $\acute{\iota}\acute{\iota}\rho\acute{\alpha}$ -, possa significare anche «forte, vigoroso» (ved. Chantraine, *DELG*, s. v. $\acute{\iota}\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$, p. 457, cl. 1; Beekes, *EDG*, s. v. $\acute{\iota}\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$, p. 580) qui sembra fuori luogo definir tale il cerilo, vista la lamentata vecchiaia da parte della *persona loquens*. Cfr. Garzya 1954, p. 146; Calame 1983, p. 479; *Polinnia*, p. 249, n. 4.

³⁰⁶ Simon. fr. 508, 6 PMG e Aristoph. *Av.* 1594 ricordano i «giorni alcionii» ($\acute{\alpha}\lambda\kappa\upsilon\omicron\nu\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma \eta\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota$), in cui, poco prima e poco dopo il solstizio invernale, in giorni di calma, le alcioni nidificano, annunciando col loro volo agli uomini qualche momento di calma nella stagione burrascosa. Cfr. Calame 1983, p. 479; Degani-Burzacchini 2005, p. 285; *Polinnia*, p. 249, n. 4.

II 2.8 Fr. 56 PMG = 125 Cal.

Un paesaggio montano (έν κορυφᾶς ὀρέων, v. 1), una festa rituale (ὄκα | σιοῖσι *Φάδι* πολύφανος ἑορτά, vv. 1 s.), probabilmente notturna (πολύφανος, v. 2), e una figura femminile (ἔχουσα, v. 3) che versa del latte di leonessa e ne ricava del formaggio (vv. 5 s.), in un moto descrittivo che, come zoomando, stringe il campo da un ampio panorama al più piccolo particolare, sembra individuare la scena di un rito bacchico; l'identità della donna, dibattuta, è riconosciuta ora in un personaggio del corteggio dionisiaco, ora addirittura in Artemide, legata in alcuni riti a Dioniso e a Hermes, nominato col proprio epiteto alla fine del frammento (Ἄργειφόνται, v. 6)³⁰⁷.

Il frammento è noto anche per la sua colometria: contro la generale registrazione come unico esametro dattilico dopo una sequenza piuttosto consistente di alcmanni³⁰⁸, Calame, per *cognitio metrorum*, preferisce dividere il v. 6, separando un nuovo alcmanno da un'altra sequenza dattilica, che rimane però interrotta³⁰⁹.

In un tale contesto, ai fini della nostra indagine possiamo registrare un caso di riuso della stessa radice verbale in forme flesse differenti. Il fenomeno interessa due versi susseguenti (alcm), ma le collocazioni metriche sono differenti: ἔχουσα, v. 3, a cavallo del secondo e terzo *metron*; ἔχουσιν, v. 4, in explicit di verso. I referenti sono diversi: ἔχουσα è concordato con la figura femminile protagonista del canto; ἔχουσιν, invece, è riferito ai ποιμένες ἄνδρες che, come la donna, posseggono un μέγαν σκύφον³¹⁰. Manca, inoltre, un legame responsivo fra le due sequenze, ma la relazione fra le due forme verbali sembra giustificata dalla «intenzionale collisione di stili» con cui viene descritta la scena, «per un verso solenne e ieratico, grazie anche agli unicismi, per l'altro colloquiale, per via di pleonasmii e ripetizioni (ἄγγος-σκύφον, ἔχουσα-ἔχουσιν, μέγαν-μέγαν, τύρον ἐτύρησας)»³¹¹.

³⁰⁷ Cfr. Bowra 1973, pp. 53-55; Calame 1983, pp. 520 s.; De Martino-Vox 1996^l, p. 190; Degani-Burzacchini 2005, pp. 289 s.

³⁰⁸ Così Page, *PMG*, p. 50; Korzeniewski 1968, p. 76 = 1998, p. 80; Davies, *PGMF*, p. 88; Martinelli 1995, p. 171; De Martino-Vox 1996^l, p. 191; Degani-Burzacchini 2005, p. 291.

³⁰⁹ Cfr. Calame 1983, p. 222. Così anche Garzya 1954, p. 108.

³¹⁰ Calame 1983, p. 132 preferisce accogliere la correzione di Schneidewin ἔχουσιν, forse per la vicinanza a materiale epico, come il nesso ποιμένες ἄνδρες o l'uso di οἶα comparativo (cfr. Garzya 1954, p. 109); tuttavia, in questo modo, la rispondenza fra le due forme verbali si fa meno evidente. Page (*PMG*, p. 50) e De Martino-Vox 1996^l, p. 191 conservano, invece, la forma ἔχουσιν.

³¹¹ De Martino-Vox 1996^l, p. 190.

II 2.9 Fr. 89 PMG = 159 Cal.

Il frammento, tra i più celebri dell'autore, ritrae un paesaggio dormiente in un «taglio geometrico e levigato assieme», dotato di una «calda eleganza»³¹². Non è dato conoscerne il contesto³¹³: le opinioni spaziano da un'autonoma descrizione della natura³¹⁴, alla prima apparizione dell'immagine topica di una natura pacifica e quieta che cozza con l'animo inquieto del poeta o di altri soggetti³¹⁵, a un'illustrazione paesaggistica di preludio a un qualche rito notturno³¹⁶ o a un'epifania divina³¹⁷; recente è il recupero dell'ipotesi formulata da Cuartero, per cui il fr. 89 PMG debba essere unito al fr. 90 PMG, col quale è compatibile metricamente e contenutisticamente, allo scopo di collocare la descrizione della natura selvaggia dormiente nel più ampio panorama dei monti settentrionali, per tradizione la regione dietro la quale si nasconde il sole durante la notte, ovvero l'area simbolo del riposo notturno³¹⁸.

Certo è che il fascino del frammento nasce da una «simple and tightly controlled structure»³¹⁹. Gli elementi paesaggistici sono introdotti nella descrizione a coppie e singolarmente, in una sequenza paratattica e polisindetica che potremmo raffigurare come 2-2-1-2-1: v. 1, κορυφαί τε καὶ φάραγγες (2); v. 2, πρώονές τε καὶ χαράδραι (2); v. 3, φύλα τ' ἔρπέτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα (1); v. 4, θῆρες τ' ὄρεσκόωιοι καὶ γένος μελισσᾶν (2); v. 5, κνώδαλ' ἐν βένθεσσι προφυρέας ἄλός (1). La disposizione dei soggetti, dunque, alterna sintagmi più lunghi a sintagmi più brevi, per essere conclusa – per quanto riguarda i versi di cui siamo in possesso – da un nuovo soggetto (οἰωνῶν φύλα τανυπτερύγων, v. 6). Tutto ciò – ed è quanto possiamo rilevare ai fini della nostra ricerca – è incorniciato dal riuso anaforico del medesimo verbo εὔδουσι, in incipit dei vv. 1 (enh epitr^{tr}) e 6 (pros hem^m). Non possediamo informazioni su una eventuale articolazione del carme in strofi, così che, allo stato attuale, non possiamo postulare forme di responsione fra le due

³¹² Marzullo 1965, p. 40.

³¹³ Cfr. Calame 1983, pp. 572 ss., Degani-Burzacchini 2005, p. 294, Budelmann 2013b, pp. 36-38 e la relativa bibliografia.

³¹⁴ Cfr. Bowra 1973, p. 102.

³¹⁵ Cfr. Garzya 1954, pp. 126 s.

³¹⁶ Cfr. Calame 1983, pp. 572 s.; Polinnia, p. 244.

³¹⁷ Cfr. Calame 1983, p. 573.

³¹⁸ Cfr. Cuartero 1972, pp. 400-402; Budelmann 2013b, pp. 41-50.

³¹⁹ Budelmann 2013b, p. 36.

sequenze metriche e, quindi, fra le due voci. Ma è interessante che, nell'attenta costruzione del passaggio, si ricorra a una forma di incorniciatura³²⁰ come questa che, tra l'altro, rimarca un altro particolare procedimento adottato dal poeta nella descrizione. I soggetti ritratti, infatti, sono disposti in modo da individuare un sapiente contrasto tra alto e basso: alle cime dei monti (κορυφαί, v. 1) si oppongono le forre (φάραγγες, v. 1), ai promontori (πρώονες, v. 2) i precipizi (χαράδραι, v. 2); seguono gli έρπετά, le creature che «camminano» sulla terra (φύλα τ' έρπετ' όσα τρέφει μέλαινα γαίη, v. 3), ovvero le bestie montane e le api (θήρες τ' όρεσ-κώιοι καί γένος μελισσών, v. 4) e le creature del mare (κνώδαλα έν βένθεσσι πορφυρέας άλός, v. 5), tutte collegate con l'enclitica τε e la congiunzione καί; gli uccelli del cielo, invece (οίωνών φύλα ταινυπτερύγων, v. 6), riportano di nuovo all'idea di alto³²¹. La posizione incipitaria dei due εύδουσι, poi, conferisce maggior rilievo alla scelta espressiva di Alcmane, che opta per la forma epica del verbo, non per quella epicorica, assecondando così i richiami omerici di cui il frammento è intessuto³²².

II 2.10 Fr. 123 PMG = 109 Cal.

Il frammento, trasmesso dallo scoliaste³²³ e costituito da tre sole parole, riecheggia Hes. *Op.* 23 ζελοί δέ γείτονα γείτων, in cui l'*eris* buona oppone l'uomo all'uomo perché si raggiunga il meglio, e *Op.* 346-352 πήμα κακός γείτων, όσσοι τ' αγαθός μέγ' όνειαρ· κτλ.³²⁴, in cui si distingue fra un buon vicino e un cattivo vicino, trasfondendo i due passi nel poliptoto γείτοιν γείτων.

II 2.11 Fr. 173 PMG = *264 Cal.

Il frammento, secondo Calame d'autore incerto, poiché cita il monte arcade Cnacalo, dove si celebrava un rito in onore di Artemide, viene considerato come

³²⁰ Di «ring composition» parla Robbins 1997, p. 231.

³²¹ Cfr. *Polinnia*, pp. 245 s.; Budelmann 2013b, p. 36. D'altronde, la menzione degli uccelli avviene non più tramite τε ο καί, ma attraverso δέ, per il cui valore connettivo rimando a Denniston 1959, p. 163.

³²² Cfr. Garzya 1954, pp. 126 s.; Marzullo 1965, p. 40; Bowra 1973, p. 102; Calame 1983, p. 574; Robbins 1997, pp. 230 s.; Degani-Burzacchini 2005, p. 294; Budelmann 2013b, pp. 48-50.

³²³ ΣHom. II. 22.305, iv 295 Di., vi 392 Maas: άλλα μέγα ρέξας· λείπει αγαθόν. Άλκμάν· μέγα γείτοιν γείτων.

³²⁴ Cfr. Garzya 1954, p. 154; Calame 1983, p. 505.

parte di un'invocazione alla dea³²⁵ e fa registrare una costruzione per parallelismi: οὐδὲ τῶ Κνακάλω | οὐδὲ τῶ Νυρσύλα.

II 3 Stesicoro

II 3.1 Fr. 178 PMG = 8a D.-F. (ᾠθλα ἐπὶ Πελίου)

Poco ci resta degli ᾠθλα ἐπὶ Πελίου, elaborazione stesicorea in ritmi dattilo-anapestici³²⁶ di un nucleo, forse di ascendenza epica, lungamente attestato nella produzione letteraria e artistica greca: di Pelia, infatti, si hanno notizie, fra gli altri, in Omero, Esiodo, Mimnermo, Pindaro, Ibyco, Euripide³²⁷, nonché nell'iconografia vascolare tardo-arcaica, che in più occasioni riproduce la scena dei giochi funebri³²⁸, forse per influenza di un modello epico antecedente alla stesura dei poemi omerici³²⁹.

Dai pochi lacerti, si evince che Stesicoro raffigurasse fra i partecipanti Castore, Polinice, Anfiarao, Meleagro, e che li impegnasse in diverse discipline, fra cui una corsa col carro, un incontro di lotta, gare di lancio e di salto³³⁰. Il frammento in analisi sembra appartenere alla corsa col carro: gli *Etymologica*, infatti, lo riportano a commento del lemma Κύλλαρος, definito il cavallo di Castore; Cillaro e Xanto sarebbero stati donati dalla dea Era, mentre Ermes avrebbe donato i cavalli Flogeo e Arpago³³¹. Nell'edizione di Page, la disposizione su due versi della citazione evidenzia una struttura per coppie parallele che interessa i nomi dei cavalli: a Φλόγειον καὶ Ἄρπαγον (v. 1, incipit di verso) rispondono Ξάνθον καὶ Κύλλαρον (v. 2, explicit di verso), così come Ἥρα δέ (v. 2) presuppone τὸν μὲν Ἑρμῆν del

³²⁵ Cfr. Calame 1983, pp. 662 s.

³²⁶ Cfr. Haslam 1974, pp. 12, 15; Davies-Finglass 2014, p. 222.

³²⁷ A titolo esemplificativo, si possono citare: Hom. *Il.* 2.711-715 (715 Πελῖαιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστη); *Od.* 11.235-259 (255 κρατερὸν θεράποντα Διὸς μεγάλοιο); Hes. *Th.* 992-1002 (995-6 μέγας βασιλεὺς ὑπερήνωρ | ὑβριστῆς Πελῆης καὶ ἀτάσθαλος ὀβριμοεργός); Mimn. fr. 11.3 IEG (ὑβριστῆι Πελίηι τελέων χαλεπήρες ἄθλον); Pind. *Pyth.* 4.104-110, 152-167, 250 (τὰν Πελῖαιό φόνον, detto di Medea); Ibyc. fr. S176.11 *PMGF* (Π]ηλεῦ[ς] δεπαλα..[]); Eur. fr. 601-616 *TrGF* Kannicht (frammenti dei *Peliades*). Cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 209-211.

³²⁸ Cfr. Bowra 1973, p. 173; Davies-Finglass 2014, pp. 210-215.

³²⁹ Cfr. Bowra 1973, p. 144; Davies-Finglass 2014, pp. 216 s.: «The most obvious possibility, given the identity of the warriors who participated in the games, is the Argonautic epic in circulation before the composition of *Odyssey*. [...] An epic 'Games for Pelias' may even have influenced *Iliad* 23».

³³⁰ Cfr. Bowra 1973, p. 145; Davies-Finglass 2014, p. 219.

³³¹ Non è esplicitato il beneficiario dei doni, ma, secondo Davies-Finglass 2014, p. 224, viene naturale identificarlo nello stesso Castore. Cfr. Vürtheim 1919, pp. 4 s.; Bowra 1973, pp. 146 s.

lemma. Tuttavia, non è «del tutto evidente come stabilire gli esatti confini» della citazione³³², che già negli editori precedenti aveva assunto estensioni diverse³³³. D'altronde, la contrapposizione fra τὸν μὲν Ἑρμῆν ed Ἴηρα δέ (correzione attribuita da Page a Hemsterhuys in luogo di Ἴηραν δέ, trådito da tutti i codici) fa pensare che quest'ultimo non appartenga al testo della citazione, ma faccia parte delle parole del lessicografo³³⁴. Per questo, Pardini 1994, p. 65 e Davies-Finglass 2014, p. 224, attenendosi al testo trasmesso dagli *Etymologica*, preferiscono ridurre la citazione stesicorea al solo ὠκέα τέκνα Ποδάργα³³⁵, eliminando dalle intenzioni del poeta la possibilità del parallelo verbale e sintattico di cui dicevamo sopra³³⁶.

II 3.2 *Frr. 184 (S7), 185, S10, S11, S14, S15= 9, 8a, 13, 15, 18, 19 D.-F. (Γαρυνοναΐς)*

Il mostro Gerione, la cui piú antica menzione risale a Hes. *Th.* 287-294³³⁷, rappresenta la decima fatica di Eracle: l'eroe deve sottrargli i buoi, che il mostro custodisce sull'isola di Eritea, per riportarli a Tirinto³³⁸. Stesicoro ne racconta le vicende in una serie di sequenze dattilo-anapestiche³³⁹ che rappresentano «probably the longest and fullest treatment in antiquity» della vicenda³⁴⁰ e in cui le reminiscenze omeriche riconosciute dalle fonti antiche si uniscono all'inventiva del poeta³⁴¹, producendo una narrazione che avrà influenza sulla letteratura e sull'arte

³³² Pardini 1994, p. 63.

³³³ Pardini 1994, p. 64 documenta come, fino a Bergk, la citazione iniziasse con Φλόγειον μὲν ἔδωκε e si estendesse senza troppa considerazione per gli aspetti metrici, mentre da Hiller a Diehl si legge la diversa restituzione Ἑρμείας μὲν ἔδωκε | Φλόγειόν <τε> καὶ Ἴαρπαγον κτλ. (così anche Bowra 1973, p. 146), fino alla revisione proposta da Page nei *Poetae Melici Graeci*.

³³⁴ «Thereafter we are back in paraphrase, Ἴηραν δέ being the counterpart of τὸν μὲν Ἑρμῆν» (Haslam 1974, p. 12, n. 6). Ved. anche Pardini 1994, p. 64.

³³⁵ Per l'ascendenza omerica di questo sintagma, rimando al commento di Davies-Finglass 2014, pp. 225 s.

³³⁶ L'integrazione di un <τε> consentirebbe di restituire al frammento un ritmo dattilo-anapestico; ma, poiché l'unica fonte per stabilire se le coppie dei cavalli facciano parte del testo poetico è la nota lessicografica e questa non contiene il τε, per Pardini 1994, p. 65 una ricostruzione del genere «non è metodologicamente corretta».

³³⁷ Cfr. Carmignani 1981, p. 27; Davies-Finglass 2014, p. 230.

³³⁸ I racconti piú completi sono costituiti da Apollod. *Bibl.* 2.5.10 e Diod. 4.17.1-25.1.

³³⁹ Cfr. Führer 1968, p. 676; Page 1973, p. 146; Haslam 1974, pp. 11, 14 s.; Davies-Finglass 2014, pp. 249-251.

³⁴⁰ Davies-Finglass 2014, p. 240.

³⁴¹ Che Stesicoro fosse Ὀμηρικώτατος per le scelte linguistico-espressive e contenutistiche è fatto condiviso, fra i tanti, da Dion. Hal. *De comp. verb.* 24.21-30 (ὑπεροι μὲν Ὀμήρου μακρῶι παρ')

di epoca successiva³⁴².

I pochi frustuli che si conservano del poema permettono di ricostruire a grandi linee la vicenda mitica narrata: dopo essere arrivato a Tartesso e aver preso da Nereo la coppa dorata del Sole³⁴³, Eracle si dirige a Eritea, dove riesce a catturare le vacche di Gerione; Menete riferisce l'accaduto al mostro, il quale, dopo un lungo discorso che oppone le prospettive dell'immortalità e della mortalità di fronte all'inevitabile scontro con l'eroe, fronteggia Eracle e viene da lui ucciso; Eracle, quindi, fa ritorno a Tartesso, restituisce la coppa dorata del Sole e porta a Tirinto i buoi di Gerione³⁴⁴.

Già nei frammenti della *Gerioneide* si può apprezzare il giudizio che Quintiliano diede dello stile di Stesicoro³⁴⁵: le ripetizioni, infatti, interessano tanto il piano fonetico quanto quello verbale, concretizzandosi nella ripresa di parole o in allitterazioni. Nel fr. S7 = 184 PMG = 9 D.-F., la descrizione dell'isola di Gerione e del luogo di nascita di Euritione è caratterizzata dall'allitterazione del suono /p/ nel sintagma ποταμοῦ παρὰ παγὰς (v. 3)³⁴⁶, mentre nel fr. 185 PMG = 8a D.-F. il ritorno a casa del Sole, che raggiunge la moglie e i figli, si giova del riuso del

ἐκέϊνον ἐξεταζόμενοι), Long. *Subl.* 13.3 (μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος), Quint. *Inst.* 10.1.61-62 (*Stesichorum quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem*). Ved. il commento ai passi di Ercole 2013, pp. 599-603. Sulle innovazioni apportate da Stesicoro al mito, cfr. Lerza 1982, pp. 47 s.

³⁴² La fama del poema stesicoreo (del quale vengono recepite anche le innovazioni, come l'attribuzione delle ali a Gerione) può essere testimoniata dall'aumento delle raffigurazioni vascolari del mostro e delle scene che lo riguardano nel corso del VI sec. a. C., come ampiamente illustrato da Robertson 1969, pp. 207-221 e da Brize 1980, pp. 41-65. Ved. anche Bowra 1973, pp. 170-182; Barrett 2007, pp. 6-9. Nell'ambito letterario, le riprese stesicoree non posso essere dimostrate con precisione a causa delle gravi lacune del poema, anche se il racconto di Apollodoro «in other respects probably shows Stesichorean influence» (Davies-Finglass 2014, pp. 242 s.). Certo, è indicativo che Aristofane conservi traccia di un Gerione alato in *Ach.* 1082: βούλει μάχεσθαι Γηρυόνηι τεραπτιλίωι; «Vuoi andare a combattere Gerione dalle quattro penne?» (trad. R. Lauriola): secondo Rozokoki 2009, p. 15, «Aristophanes knew of the Stesichorean version of the winged monster, which appeared strange to him and so he mimicked it thus: Geryon – an insect who flies in a zigzag all over the place and creates problems for his rival!».

³⁴³ Per la presenza di questa scena, testimoniata dal fr. S16a = 7 D.-F. (*Paradox. Vat.* 32), Brillante 1982, p. 20 difende l'ipotesi che Stesicoro avesse narrato anche lo scontro fra Eracle e Nereo: «il motivo era popolare e anche gli scarni resoconti della *Biblioteca* pseudoapollodorea e dello scolio ad Apollonio non mancavano di ricordarlo». *Contra*, Rozokoki 2009, pp. 13 s., che ritiene che l'episodio fosse narrato in un'altra composizione del poeta.

³⁴⁴ Cfr. Bowra 1973, pp. 129-133; Page 1973, p. 148; Davies-Finglass 2014, p. 247.

³⁴⁵ Quint. *Inst.* 10.1.62, *redundat atque effunditur*. Cfr. il commento di Ercole 2013, pp. 600-603.

³⁴⁶ Nella sapiente costruzione del frammento che, per conferire «una particolare dignità di tono letterario» al componimento, assegna a Euritione lo stilema della nascita in un antro già attribuito ad Apollo nell'*Hymn. Hom.* 4.229, Carmignani 1981, p. 30 individua anche «la prevalenza di vocali chiare nel secondo verso» e «una climax tendente ad una progressiva specificazione dell'informazione locale».

medesimo sostantivo in posizioni ravvicinate: l'espressione del v. 4 παίδας τε φίλους, indicante i figli presso i quali il Sole fa ritorno, è affiancata alla menzione di Eracle, παῖς Διός, al v. 6, marcando in questo modo il passaggio della narrazione o al ritorno di Eracle da Eritia a Tartesso o al suo arrivo a Eritia, per intraprendere la fatica³⁴⁷. Parimenti, nel fr. S10 = 13 D.-F., la ripetizione a contatto della radice aggettivale φιλ- (ᾠ φίλε, v. 3; ἀρηίφιλο[ν, v. 4) caratterizza il frustolo, in cui vengono nominati Calliroe e Crisaore, genitori di Gerione, al quale l'interlocutore si rivolge con un vocativo (ᾠ φίλε, v. 3) che riapparirà anche nel contesto discorsivo del fr. S11 = 15 D.-F., v. 16.

L'attenzione compositiva di Stesicoro e la sua rielaborazione del mito di Gerione sono ancor più evidenti nel fr. S11 = 15 D.-F. Qui, il mostro ha forse già appreso da Menete che Eracle gli ha sottratto le vacche e ha già formulato il proposito di affrontare in battaglia l'eroe; l'interlocutore, che in un frustolo precedente ha tentato di dissuaderlo, ci prova ancora, all'inizio del frammento, chiedendogli di pensare ai propri genitori, prima di agire³⁴⁸. A questo sembra replicare Gerione, che contrappesa le opposte conseguenze della propria immortalità o mortalità³⁴⁹. L'argomento sembra anticipato dall'accostamento della stessa radice nominale che, ai vv. 3-4 e 5 oppone l'aggettivo ἀθανάτοιο al sostantivo θάνατον: il primo rappresenta l'epiteto del padre di Gerione, Crisaore, mentre il secondo costituisce il tema tabù, che il mostro non vuole prendere in considerazione («non impaurire l'animo mio audace, | ponendo davanti ai miei occhi la morte agghiacciante», vv. 5 s., trad. F. Sisti). L'opposizione fra dimensione immortale e mortale, qui, è solo frutto dell'*ordo verborum*, ma costituisce un'implicita premessa al discorso che segue, in cui Gerione, replicando alle parole, non pervenute, con cui l'interlocutore lo metteva in guardia da una tragica fine dello scontro con Eracle, articola un ineccepibile ragionamento che viene riconosciuto debitore del discorso di

³⁴⁷ La prima evenienza è difesa da Bowra 1973, p. 131 (che definisce questi versi «una svolta decisiva nell'azione»), Page 1973, p. 149 e da Lerza 1982, pp. 55, 57; parteggiano per l'altra, invece, Davies-Finglass 2014, p. 257.

³⁴⁸ Nei fr. S10.3 = 13.3 D.-F. e S11.16 = 15.16 D.-F., il vocativo ᾠ φίλε sembra indicare un interlocutore maschile, identificabile in Menete. Cfr. Barrett 2007, p. 13; Davies-Finglass 2014, p. 268.

³⁴⁹ Come scrive Franzen 2009, pp. 64 s., attraverso i discorsi di Gerione «we see through the eyes of the monster», un elemento «so surprising about Stesichorus' story», che contribuisce a tracciare una figura mostruosa solo nell'apparenza fisica. Cfr. § II 3.2, pp. 271 s. e nn. 373-374.

Sarpedonte a Glauco (Hom. *Il.* 12.322-328)³⁵⁰. Là, un periodo ipotetico con due apodosi (εἰ μὲν γὰρ ... μέλλοιμεν ... οὔτε κεν ... οὔτε κε ...) contempla unicamente l'irreale evenienza dell'immortalità degli eroi che, in tal caso, non si sentirebbero costretti a combattere («io stesso non sarei tra i primi a combattere | né te spingerei, tanto meno, alla battaglia», vv. 324 s., trad. G. Cerri); ma, poiché i due non sono immortali, resta solo di combattere (vv. 326-328). Stesicoro varia rispetto al modello³⁵¹: Gerione non conosce la propria natura e non può essere sicuro della propria immortalità o mortalità³⁵²; così, il discorso è formulato in una coppia di evenienze contrapposte, assegnando una protasi con apodosi all'una condizione (purtroppo, mal conservata: αἰ μὲν γὰρ ..., vv. 8-15) e una protasi con apodosi all'altra (αἰ δ' ὦ φίλ[λε ..., vv. 16-24). È oggetto di dibattito da parte degli studiosi la struttura del ragionamento del mostro nel caso dell'immortalità, mentre è più sicura la lettura del secondo caso: νῦν μοι πολὺ κἀλλιόν ἐστι παθῆν | ὅ τι μόρ-
 ciμ[ον («molto meglio è, ora, per me sopportare | il destino mio», vv. 20 s., trad. F. Sisti)³⁵³. Tuttavia, quel che importa rilevare è l'attenta costruzione metrico-testuale del ragionamento di Gerione. Non soltanto la congiunzione ipotetica αἰ occupa il quarto *colon* dell'epodo (αἰ μὲν, v. 8) e il quarto della strofe successiva (αἰ δ', v. 16): i vv. 13 e 22 (enh), infatti, intrattengono una relazione di omometria, giacché

³⁵⁰ Il primo a istituire il parallelo è Page 1973, p. 149; il parallelo sarà poi rilevato, fra gli altri, anche da Carmignani 1981, p. 33, Prest 1989, p. 70, Tsitsibakou-Vasalos 1991-1992, pp. 251-254, Barrett 2007, p. 16 e Davies-Finglass 2014, p. 271. Il richiamo a Sarpedonte e Glauco non è disgiunto da un'altra eco iliadica, evidenziata da Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 28: il mancato ascolto da parte di Ettore delle suppliche di Ecuba (Hom. *Il.* 22.37-91, 22.99-130). Anche per questa ragione, Castellaneta 2005, pp. 26 s., 29 ritiene che il fr. S11 vada collocato dopo il fr. S13, ovvero dopo che Calliroe rivolge al figlio suppliche parimenti inascoltate; in mezzo, prima del duello nel fr. S15, avrebbe luogo il concilio degli dèi, conservato dal fr. S14.

³⁵¹ Cfr. Page 1973, p. 149; Tsitsibakou-Vasalos 1991-1992, pp. 251 s., 255; Davies-Finglass 2014, p. 272-274. Barrett 2007, p. 26 rileva anche una differenza nel modo verbale: se Sarpedonte si esprime con l'ottativo (μέλλοιμεν), la desinenza]μαι del v. 9 del fr. S11 può far pensare solo a un indicativo: «For Geryon, that is, immortality is not a pipe-dream but a serious prospect».

³⁵² Cfr. Page 1973, p. 149; Carmignani 1981, p. 34; Tsitsibakou-Vasalos 1991-1992, p. 253; Tsitsibakou-Vasalos 1993b, pp. 33 s.

³⁵³ Secondo Page 1973, p. 150, la prima evenienza sarebbe da Gerione glossata così: «If I am immortal, so much better; he cannot kill me». Invece, muovendo dal secondo periodo ipotetico, Tsitsibakou-Vasalos 1991-1992, p. 254 ricostruisce per il primo un valore di coraggiosa resistenza all'ignominia: «If I am immortal and ageless, then it is better for me [to fight rather than suffer] ignominious, disgraceful deeds (or prove to be a disgrace myself)», secondo una logica argomentativa rinforzata dal continuo riferimento al γένος (Χρυσαόρος ... [γόνος, vv. 3 s.; Χρυ-
 c[άο]ρο[ς υ]ί[ός], v. 24), dall'ossessione del disprezzo e dell'ingiuria (vv. 11 s., ἐλέγχεα; v. 22, ὄνειδε[ι]), dall'augurio dei vv. 25 s. (μ)ῆ τοῦτο φ[ί]λον μακά[ρε]σσι θε[ο]ί[σι] γ[ί]νοιτο) e dal riferimento al κλέος al v. 29.

χέιο]ς, v. 6) e la sua formulazione (ὑπέστας], v. 7) condividono il medesimo preverbio ὑπο- e occupano la seconda posizione di due *cola* in sinafia, riecheggiando così la medesima costruzione di Hom. *Il.* 2.286, ὑπόσχεσιν ἦν περ ὑπέσταν, e *Od.* 10.483, ὑπόσχεσιν ἦν περ ὑπέστης³⁵⁹.

Anche i frustoli che abbozzano l'arrivo di Gerione sul campo di battaglia, la caduta del suo elmo e l'attacco alla prima delle tre teste (fr. S15 = 19 D.-F.) contengono un parallelismo sintattico, non in omometria, che sembra potenziarne la carica patetica. Il passo è caratterizzato, in prima battuta, da una forte attenzione al dettaglio, che comporta una descrizione diffusa, quasi per fotogrammi, di come la freccia scagliata da Eracle si conficchi nella testa del mostro: la punta del dardo è intrisa del sangue (col. ii, v. 4, αἷματ[ι] e della bile (col. ii, v. 4, χολᾶι) dell'Idra, velenose per i mortali (col. ii, vv. 5 s., ὀλεσάνορος αἰολοδε[ί]ρου ... ὕδρας); la freccia si conficca nella fronte del mostro (col. ii, v. 7, [ἐ]νέρισε μετώπῳ) e sulla fronte resta confitta (col. ii, vv. 10 s., ἐπ' ἀκροτάταν κορυφάν), lacerando carni e ossa (col. ii, v. 8, διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὀ[σ]τέα) e macchiando di sangue (col. ii, v. 12, ἐμίαινε δ' ἄρ' αἷματι πορφ[υ]ρέῳ) il resto del corpo; la testa colpita si piega come un papavero deturpato (col. ii, vv. 15 s., ὡς ὄκα μ[ά]κω[ν] | ἄτε καταισχύνοις' ...); e proprio la testa risulta essere centrale³⁶⁰ nella descrizione stesicorea (τοῦ δ' ἀπὸ κρατὸς, col. i, vv. 14 s.; μετώπῳ, col. ii, v. 7; ἐπ' ἀκροτάταν κεφαλάν, col. ii, vv. 10 s.; αὐχένα, col. ii, v. 14). Le puntuali notazioni della scena devono molto al linguaggio e all'immaginario omerico, come già Page aveva notato³⁶¹: σάρκα [καὶ] ὀ[σ]τέα (v. 8) richiama *Od.* 9.293, 11.219 σάρκας τε καὶ ὀστέα; ἀκροτάταν κορυφάν (vv. 10 s.) ricorda *Il.* 8.83, ἄκρην κὰκ κορυφήν (detto di cavallo; è riferito a Zeus in *Hymn. Hom.* 3.309, ἐν κορυφῇ); αἷματι πορφ[υ]ρέῳ (v. 12) riporta a *Il.* 17.361 αἷματι ... πορφυρέῳ, mentre ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα (v. 14) conduce a *Il.* 23.879, αὐχέν' ἀπεκρέμασεν; la stessa immagine floreale dei vv. 15 s. è combinata con un contesto di ascendenza iliadica (la morte di Gorgitone a causa della freccia di Teucro, Hom. *Il.* 8.306-308) che ne fa risaltare l'efficacia

³⁵⁹ Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 282. Carmignani 1981, p. 37 e Rozokoki 2009, p. 3 intravedono un nuovo richiamo al dilemma di Zeus su Sarpedonte in Hom. *Il.* 16.433-438, in ideale prosecuzione dell'allusione a Sarpedonte formulata nel fr. S11.

³⁶⁰ Cfr. Salvador 1990, pp. 184 s.; Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 27; Rozokoki 2009, p. 5.

³⁶¹ Cfr. Page 1973, p. 152. Più di recente, ved. Davies-Finglass 2014, pp. 287-289.

espressiva³⁶². A tutto questo si aggiunge l'insistenza sulle liquide (col. ii, vv. 5 s., ὀλεσάνορος αἰολοδε[ίρ]ου | ὀδύναϊν ἴδρα; col. ii, vv. 12 s., ἐμίαινε δ' ἄρ' αἶματι πορφ[υρέω]ι | θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα]), che quasi evocano lo scorrere del sangue³⁶³, e sulle sibilanti (col. ii, vv. 8 s., διὰ δ' ἔχχιεε cάρκα [καὶ] ὀ[ετ]ῆα δαί|μοινοσ αἶσαι), che sembra comunicare «the silence, the hush that reigns in this natural shelter, Heracles' loneliness [...] and his furtiveness»³⁶⁴. Dunque, non sembra essere meno enfatico il parallelismo sintattico che interessa i 2an dei vv. 8 e 10 (col. ii), le cui sedi incipitarie sono occupate dalla preposizione διὰ, la particella δ(έ) e una parola trisillabica: διὰ δ' ἔχχιεε, διὰ δ' ἀντικρὺ. La struttura parallela si inserisce nella dettagliata descrizione della freccia che si conficca nella testa di Gerione, sintatticamente costruita con precisione chirurgica: «una successione quadrimembre di coordinate asindetichette introdotte da δέ, ognuna con lo stesso soggetto, il dardo avvelenato, e con una struttura verbale ripetitiva (quattro preteriti + complemento) appena variata da informazioni complementari nell'ordine di valore modale (εἰγᾶι, ἐπικλοπάδαν), causale (δαίμοινοσ αἶσαι), locale (ἀντικρὺ), strumentale (αἶματι πορφυρέωι)»³⁶⁵. Se ne ricava una forte tensione emotiva, mentre l'indicazione di col. ii, vv. 10 s. (διὰ δ' ἀντικρὺ χέθειν οἰ[ετ]τὸσ ἐπ' ἀ|κροτάταν κορυφάν) «implies that Heracles shoots upwards from a kneeling or crouching position»³⁶⁶, accrescendo così l'impressione di un attacco antieroico. L'insistenza verbale sulla dimensione del nascondimento e dell'inganno (col. i, v. 3, δο[λίωσ]; v. 8, λάθραι; col. ii, vv. 6 s., ἐπι|κλοπάδαν) porta a considerare

³⁶² Dopo Page 1973, p. 153 e Barrett 2007, p. 20, cfr. Rozokoki 2009, p. 6 (in riferimento al contesto omerico): «The lyrical touch of this simile successfully describes how the head of the dying warrior who is breathing his last gasp tilts from the weight of the helmet. The listener feels sympathy and compassion for the young warrior». Non solo: «The poppy represents natural, uncultured but gentle and tender life, in effect it represents one side of Geryon's character» (Tsitsibakou-Vasalos 1993b, p. 35). Più di recente, ved. Davies-Finglass 2014, p. 288. Per un confronto visivo fra il passo omerico e l'immagine stesicorea, cfr. Salvador 1990, p. 190. Il tocco lirico stesicoreo, inoltre, è potenziato dalle «due subordinate participiali che ritardano la conclusione della similitudine» (Carmignani 1981, p. 40).

³⁶³ «In a context where the flow of blood is unmistakable, the liquid sounds have an evocative power» (Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 20). L'allitterazione, tra l'altro, interessa due formazioni verbali stesicoree: come riportato da Nöthiger 1971, pp. 148, 157 s., ὀλεσάνωρ combina due radici già omeriche in una forma che non adotta il suffisso omerico -άνειρα per il femminile, mentre αἰολόδειροσ sembra nascere come variazione di ποικιλόδειροσ, attestato in Hes. *Op.* 203.

³⁶⁴ Tsitsibakou-Vasalos 1993b, pp. 35 s.

³⁶⁵ Carmignani 1981, p. 39.

³⁶⁶ Davies-Finglass 2014, p. 288.

Eracle un eroe odissiaco³⁶⁷, che «ruba la vittoria e la ruba coscientemente (cf. v. 5 νόωι διέλε[ν])»³⁶⁸: egli sceglie di agire λάθραι, evitando lo scontro diretto e preferendo l'attacco di lontano³⁶⁹, a maggior ragione se, come credono i commentatori, l'eroe abbia prima ricorso a un qualche stratagemma per togliere l'elmo alla testa del mostro successivamente trafitta dalla freccia³⁷⁰. Certo, è stato osservato che, sulla scorta degli episodi iliadici, l'arco «impone ai suoi fruitori l'utilizzo di ripari dietro cui appostarsi e scagliare frecce»³⁷¹, per cui sarebbe più lineare credere che λάθραι sia da riferirsi al luogo da cui si scaglia la freccia, non alla caduta dell'elmo, che sarebbe invece superflua³⁷². Ma nulla smorza l'impressione che il poeta abbia sfruttato questi particolari per depotenziare la mostruosità di Gerione e farlo apparire, invece, molto più umano di quel che possa sembrare³⁷³: nonostante l'ignoranza della propria natura, Gerione rifiuta, da buon eroe di omerica memoria, di fuggire di fronte alla battaglia (cfr. fr. S11), formulando un discorso degno non di un mostro, ma di un essere civilizzato,

³⁶⁷ E ciò tanto più se si considera che l'avverbio di col. ii, vv. 6 s., ἐπικλοπάδαν, deriva dall'aggettivo ἐπίκλοπος, utilizzato tre volte per indicare Odisseo (Hom. *Od.* 11.364, 13.291, 21.397; in particolare, il passaggio di *Od.* 13.290-310 insiste molto sui concetti di κέρδος, κερδοσύνη, ἀπάτη e δόλος, come il passo stesicoreo). Cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 23. Sulla centralità espressiva dell'avverbio nella tensione della scena, cfr. Carmignani 1981, p. 39.

³⁶⁸ De Martino 1982, p. 61. L'espressione νόωι διέλε[ν] (col. i, v. 5) spinge Prest 1989, p. 74 a rievocare Hom. *Od.* 18.90-94 (lotta fra Iro e Odisseo), in cui compare la figura dell'eroe che, dovendo scegliere fra due alternative, opta per la soluzione più vantaggiosa. In questo modo, Stesicoro può assegnare anche a Eracle un ragionamento fra due evenienze, rendendo ancora più stretto il rapporto fra l'eroe e Gerione (cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 22).

³⁶⁹ Secondo De Martino 1982, p. 60, Stesicoro ha qui in mente la distinzione fra duello λάθρην e duello ἀμφαδόν di Hom. *Il.* 7.242 s. Cfr. Prest 1989, pp. 74 s. Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 25, tuttavia, invita a non sovrastimare i modelli degli eroi epici e a non generalizzare il giudizio di condanna sulla figura stesicorea di Eracle, ricordando il commento di Eustath. 1030-1045 *ad Il.* 15.541-542: in certi casi, il combattimento λάθρην non è ψεκτός, ma στρατιωτικός.

³⁷⁰ Page 1973, p. 151 pensa a una pietra, seguita poi dall'aggressione con arco e freccia; Eracle dovrebbe, pertanto, agire da una certa distanza. Anche Tsitsibakou-Vasalos 1990, pp. 12 s. pensa a una pietra che, colpendolo, rompe il cinturino dell'elmo e lo fa cadere a terra intatto. Rozokoki 2009, p. 4 imputa ad Atena la caduta dell'elmo, sul modello di Apollo che spoglia Patroclo in Hom. *Il.* 16.791 ss.

³⁷¹ Curti 1995, p. 5. Lo studioso, alla nota 23, rimanda a *Il.* 11.368 ss. e, in particolare, al v. 379, ἐκ λόχου ἀμπήδησε.

³⁷² Cfr. ancora Curti 1995, p. 5.

³⁷³ Se, effettivamente, con l'attribuzione delle ali, oltre a sei mani e sei piedi, il poeta rende Gerione ancor più repellente e mostruoso (cfr. Bowra 1973, p. 132), è pur vero che in questo modo si accentua notevolmente il contrasto col lato ponderato, riflessivo, eroico e, in genere, umano con cui Stesicoro dipinge il personaggio. Egli vuole «conferire dignità eroica a Gerione, presentandolo più come uomo che come mostro» già nelle vicende e nei discorsi dei fr. S11 ed S13 (Prest 1989, p. 73). Cfr. Lerza 1982, p. 51; Rozokoki 2009, p. 17 («The hypothesis that Stesichorus wished to humanise Geryon and make him sympathetic is not unjustified»). Ved. anche Franzen 2009, pp. 63 s.

annullando il binomio eroico καλὸς καὶ ἀγαθός, separando il coraggio e la nobiltà d'animo dalla bellezza fisica³⁷⁴ e meritando, infine, di essere paragonato, pur nella sua mostruosa parvenza, alla delicatezza di un papavero che sfiorisce³⁷⁵.

II 3.3 Frr. 223, 192 PMG = 85, 91a D.-F. (Ἑλένη, Παλινωιδία)

L'anonimo commento ai lirici, conservato dal P. Oxy. 2506 fr. 26 col. i (= fr. 193 PMG), raccoglie le invocazioni alle Muse che aprivano, secondo la sua testimonianza, due distinte versioni della fuga di Elena a Troia. Infatti, dopo aver dedicato un'opera al racconto tradizionale, in cui attribuiva alla donna le responsabilità del conflitto, Stesicoro sarebbe stato punito dai Dioscuri con la cecità, recuperando la vista solo dopo aver ritrattato la propria versione dei fatti³⁷⁶. Di tale opera doveva far parte anche il fr. 223 PMG = 85 D.-F., in cui si illustra la vera causa della fuga di Elena e, in generale, della guerra di Troia: Tindaro, padre di Elena, avrebbe dimenticato in un sacrificio Afrodite, che si sarebbe vendicata affliggendo le sue figlie con la promiscuità³⁷⁷. In questo frammento, ciò che importa rilevare ai fini della nostra ricerca è la ripetizione ravvicinata del nome di Tindaro

³⁷⁴ Cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1990, p. 31. La studiosa, così, legge la poesia di Stesicoro come «a vehicle for insinuating a new ethical code» (*ibid.*) ed evoca in parallelo il fr. 114 W. di Archiloco. Ved. anche Tsitsibakou-Vasalos 1993b, pp. 35, 37. Franzen 2009, invece, interpreta lo scontro fra Gerione ed Eracle come traduzione poetica degli incontri-scontri fra culture dovuti alla colonizzazione greca; in particolare, a p. 71 la studiosa, evidenziando il valore erotico insito nella similitudine floreale col papavero (che può evocare la verginità femminile e simboleggiarne la perdita attraverso il matrimonio nella caduta dei petali), avanza una lettura, suggestiva quanto delicata, per la quale la morte di Gerione rappresenta l'equivalente del matrimonio fra uomo e donna, dunque la fine della verginità e l'inizio di una nuova vita, nella fattispecie la fondazione di un'identità greca per la colonia di Imera; ma, eccetto il parallelo fra l'incontro della cultura siceliota con quella greca e l'incontro fra i protagonisti del poema, mancano concreti collegamenti della composizione con la città in questione. Sulla base dello stesso incontro culturale, ma con vari collegamenti tra le figure mitiche della *Gerioneide* e i culti e i miti di fondazione sicelioti, Mele 2014, pp. 127 considera l'epopea di Gerione «il presupposto di tutta la leggenda italica dell'eroe» e «di una tradizione sul passaggio di Herakles in Sicilia non di una sua volontà», in un particolare legame con Reggio dimostrato anche dai frustuli dell'*Oresteia* stesicorea.

³⁷⁵ In questo senso Rozokoki 2009, p. 17 può affermare che Gerione «turns everything upside down» e che l'intenzione di Stesicoro sia «to heighten the dramatic/emotional element to the fullest and to make a sympathetic character of Geryon». Sull'immagine del papavero che sfiorisce, ved. Franzen 2009, pp. 68-71.

³⁷⁶ Cfr. Plat. *Phaedr.* 243a: τῶν γὰρ ὀμμάτων στερηθεὶς διὰ τὴν Ἑλένης κακῆγορίαν οὐκ ἠγνόησεν ὡσπερ Ὅμηρος, ἀλλ' ἄτε μουσικὸς ὢν ἔγνω τὴν αἰτίαν καὶ ποιεῖ εὐθύς· οὐδ' ἔστ' κτλ. καὶ ποιήσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινωιδίαν παραχρῆμα ἀνέβλεψεν; Suda, σ 1095: φασὶ δὲ αὐτὸν (sc. Στησίχορον) γράψαντα ψόγον Ἑλένης τυφλωθῆναι, πάλιν δὲ γράψαντα Ἑλένης ἐγκώμιον ἐξ ὀνείρου, τὴν παλινωιδίαν, ἀναβλέψαι. Sulla questione, cfr. Woodbury 1967, pp. 169-174; Bowra 1973, p. 154.

³⁷⁷ Cfr. Bowra 1973, pp. 159 s.; Davies-Finglass 2014, p. 320, 322 s. Vürtheim 1919, pp. 60 s. vi riconosce lo ψόγος del poeta nei confronti di Elena, che gli sarebbe valso la cecità.

(Τυνδάρεος, v.1; Τυνδαρέου, v. 3), che sembra sottolineare la consequenzialità della colpa e della punizione.

Dalla ritrattazione di simili posizioni, così, sarebbe nata la *Palinodia*, o forse le *Palinodie*, dal momento che il testimonio, riferendosi all'autorità di Cameleonte (fr. 29 Giordano), afferma l'esistenza, discussa, di due composizioni con questo nome, volte a riabilitare la figura di Elena polemizzando con gli autori precedenti: una avrebbe colpito Omero, l'altra Esiodo; in una delle due versioni, poi, il poeta avrebbe introdotto il motivo dell'εἶδωλον, che si reca a Troia al posto della vera Elena, la quale invece si trasferisce in Egitto insieme a Proteo³⁷⁸.

Trasmesso da Platone (*Phaedr.* 243a) insieme alla notizia della cecità e della stesura della *Palinodia*, il fr. 192 PMG (= 91a D-F.), composto in κατ' ἐνώπλιον-epitriti³⁷⁹, conserva una vera e propria formula di ritrattazione: Elena non si è mai imbarcata per Troia, non è mai stata nella città dardanide. La decisione dell'affermazione è tale che B. Gentili ritiene di poter assegnare i tre versi alla seconda *Palinodia*, «che riabilitava totalmente la figura di Elena con l'affermazione che ella non era salita sulle “navi dai bei banchi”»³⁸⁰. La forza della ritrattazione

³⁷⁸ Cfr. Bowra 1973, pp. 158 s. Per un riesame dettagliato delle caratteristiche e dei problemi ancora aperti della o delle *Palinodie* (che già in Vürtheim 1919, p. 59 venivano considerate una composizione unica con l'*Elena*, senza soluzione di continuità), ved. De Martino-Vox 1996¹, p. 251 e, da ultimo, Davies-Finglass 2014, pp. 308-312 (ved. anche *infra*, n. 380). L'assegnazione dell'espediente dell'εἶδωλον alla prima versione del poema non è condivisa da tutti gli studiosi: Gentili 1997-2000, p. 28, per esempio, ricorda che l'informazione è fornita dall'anonimo commentatore senz'alcuna specificazione; Giordano 1990, p. 162, ribadendo l'origine esiodica del tema dell'εἶδωλον (cfr. Hes. fr. 358 M.-W.), considera l'εἶδωλον innovazione della prima ode; invece, Bettini-Brillante 2002, pp. 132-136, ricordando l'esigenza di Stesicoro di distanziarsi tanto dalla versione omerica quanto da quella esiodica del mito, ipotizzano che il motivo facesse la sua prima comparsa nella seconda *Palinodia*.

³⁷⁹ «[*Helen's* and palinodes' metrical scheme] is in orthodox dactylo-epitrite with a heavy predominance of the double-short units» (Haslam 1974, p. 43).

³⁸⁰ Gentili 1997-2000, p. 28. Le notizie sulla seconda *Palinodia* sono fortemente discusse. Già Woodbury 1967, pp. 161 s. ricorda il gusto di Cameleonte per il sensazionale e la polemica letteraria, fattore che impone maggior cautela nella trattazione della questione, e postula piuttosto un'unica composizione contenente due distinti proemi o due poemi composti in periodi di tempo ravvicinati, senza la separazione determinata dal periodo di cecità (p. 174). Lo stesso Bowra 1973, p. 161 avanza l'ipotesi che Stesicoro non abbia composto due poemi separati. D'altronde, come da ultimo sostengono Davies-Finglass 2014, pp. 316 s., una duplice composizione può essere considerata improbabile per tre ordini di ragioni: non è chiaro come il pubblico avrebbe potuto recepire una ripetizione sostanziale della prima versione; inoltre, non essendoci apprezzabili differenze fra il materiale omerico e quello esiodico, i sostenitori di una tale ipotesi dovrebbero trovare prove adeguate che, tuttavia, sembrano mancare; infine, Cameleonte, citato nel commentario anonimo, si riferisce a Elena solo in relazione alla prima *Palinodia*, mentre per la seconda si limita a dire che Stesicoro criticasse Esiodo. Ma Gentili 2011, p. 199, n. 28 replica ampiamente, adducendo le notizie di Conone (*FGrHist* 26 F 1, 18), la testimonianza di Hes. fr. 358 M.-W. e il commento di Tsetse all'*Alessandra* di Licofrone (v. 13, II p. 59 Scheer); dimostra, inoltre, che i versi trasmessi dall'anonimo commento sono davvero

nasce dalla struttura del frammento, caratterizzato da una forte anafora negativa in cui le tre negazioni occupano la sede incipitaria di verso: οὐκ ... (v. 1, enh), οὐδ' ... (v. 2, cr pros oppure epitr^{tr} hem^m oppure bacchyl), οὐδ' ... (v. 3)³⁸¹. Nei vv. 1 e 2, alla negazione segue una parola bisillabica: se al v. 2, infatti, si trova ἔβας, al v. 1 si legge ἔστ(ι), anche se vi è elisione. In entrambi i casi, comunque, si tratta di un verbo. La stessa configurazione si ripete al v. 3, dove alla negazione segue il verbo ἴκειο, trisillabico, con un'estensione sillabica maggiore rispetto agli esempi precedenti. L'aumento della dimensione dei verbi rafforza l'impressione di una *climax* sottesa ai tre versi del frammento: se, infatti, al v. 1 si fa generica menzione del racconto tradizionale, bollandolo come falso (οὐκ' ἔστ' ἔτυμος λόγος οὔτος), al v. 2 si nega in modo più particolare il viaggio stesso di Elena (οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν ἐυκέλοισι, con omerismo³⁸²), mentre al v. 3 si confuta la conseguenza del viaggio, ovvero la reale presenza della donna a Troia (οὐδ' ἴκειο πέργαια Τροίας). Tutto ciò, insieme all'anafora negativa, «rhetorically powerful»³⁸³, rende più recisa la ritrattazione da parte del poeta.

II 3.4 Fr. 222 (b) PMGF = 97 D.-F. (Θηβαίς)

Il P. Lille 76 abc ha ampliato la nostra conoscenza della produzione poetica di Stesicoro, permettendoci di leggere alcuni frustuli di una sua versione del ciclo

proemiali, concludendo: «È difficile immaginare, anche sotto il profilo del rapporto con il destinatario, che si susseguissero nello stesso carne due racconti divergenti nel contenuto» (p. 200, n. 28). Cfr. Giordano 1990, pp. 158-165; Bettini-Brillante 2002, pp. 132-137.

³⁸¹ L'espedito retorico è paragonabile alla correlazione negativa usata da Alcmane nel fr. 16 PMGF = 8 Cal.

³⁸² Davies-Finglass 2014, pp. 318 s. ritengono qui necessario l'omerismo per ragioni metriche: per evitare un 2epitr^{tr} con spondeo finale determinato dalla forma trādita (εὐκέλοισι), la variante omerica ἐυκέλοισι, congetturata da Ursinus e Blomfeld e rinviante a *Od.* 4.409 (παρὰ νηυσὶν ἐυκέλοισιν; cfr. Nöthiger 1971, p. 136), riconfigura il verso come epitr^{tr} hem^m con un minimo intervento sul testo. La scelta, però, non è condivisa: Gentili 1997-2000, pp. 25-27 ha, infatti, messo in luce come la sequenza ———— sia interpretabile come bacchilideo, ovvero 2tr hypercat che, come testimoniato da Pind. *Pyth.* 9.2, Bacchyl. *Dith.* 17.55 Sn.-M. ed Eur. *Hel.* 236, ben si inserisce fra i κατ' ἐνωπιον-epitriti, che caratterizzano il presente frammento stesicoreo. Ma Haslam 1974, p. 44, nn. 81-82, ricordando che la metrica di Stesicoro è più regolare di quella pindarica, rifiuta di utilizzare l'etichetta di 2tr hypercat per aggirare il problema di uno spondeo alla fine di una sequenza epitritica. Si potrebbe, allora, con Willink 2002, p. 710, integrare εὐκέλοισιν e anticipare l'ultimo οὐδ' alla conclusione del v. 2, così da ottenere un altro enoplio, ma egli stesso ammette la difficoltà di una corruzione che possa richiedere un intervento del genere che, tra l'altro, annullerebbe la rigorosa collocazione metrica della correlazione negativa e dei verbi di moto (cfr. Degani-Burzacchini 2005, p. 300: «si infrangerebbe il chiaro parallelismo tra οὐδ' ἔβας e οὐδ' ἴκειο»).

³⁸³ Davies-Finglass 2014, p. 337. Cfr. anche Degani-Burzacchini 2005, p. 299.

tebano. È la conferma della tendenza del poeta di unire i temi epici e il linguaggio omerico ai modi della melica e, in particolare, della triade strofica³⁸⁴; ma è anche fra i più antichi esempi di papiri lirici in colometria che ci giungano³⁸⁵. Nelle poche triadi conservate, di cui le prime in pessime condizioni, figurano quattro personaggi: di sicuro è possibile riconoscere Tiresia e, con una certa approssimazione, i fratelli Eteocle e Polinice, ma non è chiaro se il personaggio femminile che, nella parte centrale del passaggio, risponde all'indovino con un discorso rivolto anche ai due figli di Edipo sia Giocasta o Eurigania³⁸⁶; incerta è anche la presenza di Edipo stesso nel poema³⁸⁷.

³⁸⁴ «Stesichorus speaks just about like Homer (Homer with a Doric accent, to be sure), only the vehicle of his speech, instead of the recurrent *stichos*, is the AAB pattern of stanzas known as the triad, an elaborately complex structure fashioned out anew for every song. And if Stesichorus sang his songs to the lyre, to the accompaniment of dancers, that is a mode of performance midway between Homer's and the choral poets'» (Haslam 1978, p. 29) Ved. anche Bowra 1973, pp. 116, 183; D'Alfonso 1994, pp. 75, 124 s. Ritengo ancora valida la definizione di 'epico alternativo' formulata da Rossi 1983, pp. 5-31: Stesicoro, come riconosciuto già dalle fonti antiche, tratta il materiale epico alla maniera lirica e lo presenta nelle gare di citarodia, che offrono l'occasione di gareggiare col modello omerico e di sostituirgli nuove elaborazioni; non a caso, tante sono le innovazioni operate dal poeta nei miti che affronta, anche per adattarli alle complesse realtà politiche in cui si trovava ad operare. Sullo stile stesicoreo, comunque, rimando a Carmignani 1981.

³⁸⁵ Cfr. Haslam 1978, p. 34; West 1978, p. 3.

³⁸⁶ Le principali posizioni assunte dagli studiosi nel dibattito sono riepilogate da Gostoli 1978, pp. 23-25, Tsitsibakou-Vasalos 1989, pp. 60-65, Davies-Finglass 2014, 364-367 e da Aluja 2014, pp. 25-31. È ormai esclusa dall'identificazione Astimedusa, altra moglie di Edipo secondo la tradizione, in quanto, essendo matrigna, non madre naturale di Eteocle e Polinice, non potrebbe rivolgersi loro con gli appellativi di παῖδας e φίλα τέκνα al v. 218. Che si tratti di Giocasta è dato per scontato da Gargiulo 1976, p. 56, Sisti 1976, p. 50, Gallavotti 1977, p. 7, Carmignani 1981, p. 47 e Sgobbi 2004, p. 155. Neri 2008, p. 15 la difende per l'affermazione al v. 201, «di non aggiungere χαλεπαὶ μέριμναι agli ἄλγεα del passato, già vissuti sulla propria pelle», che lo studioso considera essere la morte di Laio, le nozze incestuose con Edipo e la morte o esilio di quest'ultimo. Anche Ercoles-Fiorentini 2011, pp. 21-34 concludono che la donna del carne stesicoreo sia Giocasta; la presenza dei carmi di Stesicoro ad Atene e i puntuali rapporti fra le *Fenicie* di Euripide e il Papiro di Lille sembrano dimostrare che il tragediografo vi abbia attinto a piene mani per la raffigurazione della propria Giocasta. A Eurigania, invece, pensano Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 66, n. 9, Davies-Finglass 2014, p. 366 e Aluja 2014, pp. 32 s., considerando euripidea l'innovazione della sopravvivenza di Giocasta alla morte di Edipo, anche se non escludono che il poeta possa aver dato un altro nome alla donna. Ma Tsitsibakou-Vasalos 1989, pp. 82-87, analizzando i precisi rapporti fra l'Epicasta descritta in Hom. *Od.* 11.271-280, la figura di Giocasta nella tragedia classica e il passo stesicoreo, reputa inutile l'identificazione con Eurigania: l'innovazione di Stesicoro, pertanto, risiederebbe non nella pretesa presenza di Eurigania, ma nella sopravvivenza di Giocasta alla morte di Edipo (cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1993b, p. 39). Infine, non assume alcuna posizione Gostoli 1978, p. 25, la quale, pur ipotizzando con prudenza che l'innovazione della sopravvivenza di Giocasta a Edipo sia già stesicorea e non euripidea, rinuncia a identificare in lei o in Eurigania la Regina del Papiro di Lille (cfr. Gostoli 2008, p. 23).

³⁸⁷ Il riferimento all'eredità paterna da spartirsi, nella proposta avanzata dalla Regina, spinge alcuni commentatori a credere che, a questo punto della narrazione stesicorea, Edipo sia già morto (cfr. Gostoli 1978, p. 24, che cita Hom. *Od.* 11.271-280). Ma, nella versione tradizionale, alla morte di Edipo fa seguito quella di Giocasta, per cui risulta difficile credere che qui la Regina, ancora in vita, sia identificabile proprio in Giocasta.

L'attribuzione a Stesicoro non è stata unanime: P. J. Parsons ha messo in dubbio la paternità stesicorea, invocando problemi di ordine stilistico, come l'abbondanza di ripetizioni testuali o il gran numero di omerismi, e metrico, come il trattamento di *muta cum liquida*, a suo dire contrario ai dati forniti dalle altre opere del poeta³⁸⁸. Ma se, con M. L. West, si ricorda il giudizio quintiliano sullo stile di Stesicoro (*redundat atque effunditur*)³⁸⁹, si confrontano gli omerismi della *Tebaide* con quelli delle altre composizioni³⁹⁰ e, riconoscendo nei κατ' ἐνώπιον-epitriti la marca distintiva del poeta³⁹¹, si ammette che i casi di *muta cum liquida* che si registrano nei lacerti del papiro non mostrano comportamenti davvero differenti rispetto alle altre opere stesicoree³⁹², anche queste strofi possono essere assegnate a Stesicoro con buona ragionevolezza.

In effetti, diversi sono i casi di ripetizione verbale registrabili nei versi del Papiro di Lille³⁹³. Esso, almeno nella parte meglio conservata (201-231), rappresenta una «trattativa», per usare le parole di C. Neri³⁹⁴, contro il nefasto destino assegnato ai discendenti di Edipo e alla città di Tebe. A condurla sarebbe la Regina, che, replicando all'interlocutore Tiresia, dapprima scongiura che le sue predizioni non

³⁸⁸ Il riferimento è a Parsons 1977, pp. 7-36.

³⁸⁹ Lerza 1982, pp. 23, 30-32 registra tutte le «ripetizioni di termini e/o di concetti» che registra nei frammenti stesicorei, giustificandole non nei termini del carattere dell'opera del poeta, ma in riferimento alla sua esecuzione.

³⁹⁰ Parsons 1977, p. 14, fra le strutture dattiliche del Papiro di Lille, registra μέγα νεῖκος (188), θεοὶ ... ἀθάνατοι (205), ἐκάργος Ἀπόλλων (209), θανάτου τέλος στυγερο[ιο] (213), φίλου ... [πατρός (222), μύθοις ἀγ[α]γῶις (232), χρ]υσόν τ' ἐρίτιμον (239), κ]λυτὰ μῆλα (241), στήθεσσι φίλοις (249), ἔλικας βόας (272), περικαλλέα κο[ύραν (276), μέγα τεῖχ[ος (295), [ἐ]ὑκτιμένας] Κλεωνιάς (303). West 1978, p. 1, in replica, cita altre espressioni di ascendenza omerica rintracciabili nella *Gerioneide*: ἀλὸς βαθέας, ἀρηίφιλον Χρυσάορα, θεῶν μακάρων, μακάρεσσι θεοῖσι, γλαυκῶπις Ἀθάνα ecc., dimostrando che la quantità di omerismi in Stesicoro non eccede le attese del lettore. Cfr. Bowra 1973, p. 184; Haslam 1978, pp. 52-54, che nota come il materiale non omerico vada invece ad occupare gli epitriti. Lerza 1982, pp. 91-97 conferma le analisi degli altri studiosi, illustrando la condivisione di peculiarità sintattico-espressive della *Tebaide* con le altre opere stesicoree.

³⁹¹ Cfr. Gargiulo 1976, pp. 55 s.; Palumbo Stracca 1977, pp. 42 s.; Parsons 1977, pp. 12 s.; Haslam 1978, p. 33; Tsitsibakou-Vasalos 1987, pp. 402, 427-431; Pavese 1997, p. 260; Davies-Finglass 2014, p. 370 s.

³⁹² Comotti 1977, pp. 59-61 e West 1978, p. 2 mostrano come il gran numero di casi di *muta cum liquida* che allungano la sillaba precedente è coerente con l'altrettanto alta frequenza di casi nel resto del corpus stesicoreo, dal quale si differenzia soltanto la *Gerioneide*, in cui gli esempi di *muta cum liquida* operante sono determinati *metri causa* dalla natura quasi interamente dattilica della struttura metrica della *Gerioneide*, con conseguente bisogno di molti elementi brevi. Cfr. Haslam 1978, pp. 49-51.

³⁹³ Vedi Lerza 1982, p. 30 s.

³⁹⁴ Neri 2008, p. 41. Una definizione simile è offerta da MacInnes 2007, p. 99, che legge le parole della Regina come «a challenge to Tiresias' prophecy».

si avverino (μαντοσύνας δὲ τεὰς ἀναξ ἐκέρργος Ἀπόλλων | μὴ πάσας τελέσσαι, vv. 209 s.), dal momento che significherebbe assistere alla morte dei figli o alla distruzione della città (παίδας ἐνὶ μεγάροις | θανόντας ἢ πόλιν ἀλοῖσαν, vv. 216 s.), quindi si rivolge ai figli (ἀλλ' ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις ..., v. 218), proponendo loro di dividersi: dopo aver tirato a sorte a chi spettano, uno acquisirebbe i beni mobili del padre e partirebbe lontano da Tebe, mentre l'altro resterebbe in città, possedendo il palazzo paterno. A fronte di ciò, è probabile che, nei versi precedenti, fosse conservata la profezia di Tiresia³⁹⁵, mentre in quelli successivi potrebbe essere stata illustrata la partenza dei due fratelli o potrebbe aver avuto luogo un altro discorso dell'indovino, rivolto a Eteocle e Polinice. D'altronde, al v. 234 si legge che i figli obbedirono (οἱ δ' [ἐ]πίθρο[ντο] e che l'uno prese possesso di Tebe (vv. 236-238) e l'altro dei beni paterni (vv. 239-245); dopodiché, sembra che Tiresia tenga un nuovo discorso (vv. 254-290, introdotto al v. 253 da μῦθον ἔειπε e concluso al v. 291 da ὡς φάτ[ο] Τειρεσίας ὀλυμάκλυτος), in seguito al quale Polinice parte (vv. 291-294, αἶψα ... ὡχεται[---].)το φίλω Πολυνείκει.[--- | Θηβαί.]³⁹⁶. Le parole con cui il poeta descrive l'accettazione della proposta della Regina da parte dei due fratelli sembrano riecheggiare il discorso della Regina stessa, «una struttura complessiva di ferrea armonia»³⁹⁷ che già nella sintassi traduceva l'equilibrio della spartizione: «da προφαίνω, o meglio, dal verbo di 'dire' implicito in τᾶιδε, dipende la doppia infinitiva τὸν μὲν ... ναίειν ... / τὸν δ' ἀπίμεν, ciascuna delle quali con un participio congiunto (lo stesso, a sottolineare l'equità) al soggetto dell'infinitiva, ἔχοντα ... ἔχοντα»³⁹⁸, in un *ordo*

³⁹⁵ Secondo Neri 2008, p. 13, «i versi perduti potevano agevolmente contenere un racconto (in prima o in terza persona) della morte (o dell'esilio) di Edipo e della lite tra Eteocle e Polinice, con il successivo intervento dell'indovino». Così anche Davies-Finglass 2014, p. 371, per i quali è più probabile che la sezione fosse dialogica e che «at least some at the end will belong to the Queen, with many of the rest no doubt belonging to Tiresias». Cfr. anche Parsons 1977, p. 19; Carmignani 1981, p. 47; Sgobbi 2004, p. 157. *Contra*, Gallavotti 1977, pp. 21 s., che ritiene superflua una profezia di Tiresia, giacché «La regina si riferisce alla profezia già nota da tempo, e in parte già attuata; ora si augura che il èguito della profezia non si avveri»; Lerza 1982, p. 83, che attribuisce la prima parte del papiro alla stessa Regina madre.

³⁹⁶ Cfr. Parsons 1977, pp. 25 s.; MacInnes 2007, pp. 105 s.; Bakker 2012, pp. 5-7; Davies-Finglass 2014, pp. 383, 387.

³⁹⁷ Carmignani 1981, p. 48, che prosegue: «le quattro stanze in cui essa [la *rhexis* della Regina] si articola, corrispondono ad altrettanti momenti particolari di contenuto logico o emotivo, i quali trovano la loro disposizione sintattica in una unità di articolazione ininterrotta al proprio interno, e i cui limiti coincidono con quelli della struttura metrica».

³⁹⁸ Neri 2008, p. 27. Cfr. Carmignani 1981, p. 52; Lerza 1982, p. 95.

verborum che si traduce nel chiasmo ἔχοντα ... ναίειν ... ἀπίμεν ... ἔχοντα³⁹⁹. Parimenti, ai vv. 236-245 sembra di poter leggere τὸν [μέν (v. 236, nella proposta di Meillier) e τὸν δ[ἀπίμεν (v. 239, nella proposta di Parsons), con il riuso del participio ἔχοντα (v. 239), in una chiara ripresa del discorso della Regina, con un'insistenza che ne denota l'originalità⁴⁰⁰ e la volontà di azione della donna pur di fronte all'autorità dell'indovino e all'apparente ineluttabilità del destino⁴⁰¹. Le stesse parole, poi, si configurano come una contro-profezia rispetto a quella di Tiresia, riprendendone due espressioni portanti: la Regina, infatti, propone ai figli un nuovo τέλος (v. 219), un nuovo "compimento", dopo aver invece scongiurato il profeta che le sue predizioni non si avverassero proprio attraverso il verbo τελέεσθαι (v. 210), corradicale del sostantivo; pure il verbo che accompagna la proposta della donna (v. 219, προφαίνω) richiama esplicitamente il medesimo verbo da lei stessa utilizzato per descrivere l'attività predittiva dell'indovino (v. 203, πρόφαινε)⁴⁰².

Non mancano altre forme di ripetizione. Ai vv. 201-203, lo scongiuro della

³⁹⁹ Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 378. Secondo Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 75, tutto il passaggio esprime una contrapposizione fra la «reciprocidad» del destino e la sua «disolución [...] y el distanciamiento de ambos [los hijos]».

⁴⁰⁰ «Another interesting aspect of the new text is the arrangement for the division of the estate. The method of the lot, proposed moreover by the mother, is a novel element, foreign to the previously known versions of the myth» (Gostoli 1978, p. 25; ved. anche Gostoli 2008, p. 23). Cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1993b, p. 39; Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 79; MacInnes 2007, p. 108: «For the ancient audience, this rendition of the familiar Thebaid story must have been thrilling». L'originalità della soluzione escogitata dalla Regina passa anche attraverso il livello semantico: l'avverbio κλαροπαληδόν di v. 223 unisce il suffisso -δόν in modo inusuale sia a un sostantivo (κλήρος) sia a un verbo (πάλλω), configurandosi come *hapax legomenon* che denuncia, a un tempo, la dipendenza di Stesicoro dal modello omerico, in cui il sorteggio è variamente attestato, e la sua indipendenza creativa (cfr. Scarpanti 2003, pp. 298-303).

⁴⁰¹ «Giocasta [...] riflette sul proprio ruolo nei confronti del destino, fino a giungere alla lucida consapevolezza delle proprie responsabilità di fronte agli eventi e alla chiara coscienza degli spazi d'azione a lei concessi per agire su di essi. Questa fondamentale acquisizione, che è figlia di una temperie culturale ormai lontana dalla sensibilità propria dell'epica, fa sì che la regina possa interagire con Tiresia esprimendo dissenso rispetto al veggente. Se è vero che l'autorità di Tiresia non può ancora essere messa in discussione – tanto che Giocasta si prefigge di agire nel rispetto delle sue profezie –, è però altrettanto chiara agli occhi della regina la liceità di fornire un'interpretazione autonoma della realtà. [...] Stesicoro supera in questo modo l'immagine omerica di Tiresia, sotto la spinta dei nuovi fermenti culturali della sua epoca» (Sgobbi 2004, pp. 162 s.).

⁴⁰² «Il verbo προφαίνω appare qui usato in relazione a eventi futuri e deve dunque assumere il senso tecnico di "predire", come conferma anche il fatto che nel prosieguito del suo discorso la regina parli esplicitamente di profezie (μαντοσύνας v. 209). [...] L'uso di προφαίνω si vuole contrapporre al πρόφαινε che al v. 203 era stato utilizzato per la profezia di Tiresia: ora la regina riprende la medesima espressione, quasi a voler opporre alle parole funeste del veggente le proprie parole di salvezza, facendola peraltro precedere da un ἐγών che rimarca orgogliosamente come ella attribuisca a sé sola l'iniziativa» (Sgobbi 2004, pp. 156, 160 s.). Carmignani 1981, p. 56 rileva, inoltre, l'enfasi retorica che scaturisce dalla collocazione di ἐγών di fronte a cesura e della posizione in chiusa di sequenza metrica di τέλος προφαίνω. Cfr. MacInnes 2007, p. 102.

Regina a Tiresia è rimarcato dall'allitterazione della consonante bilabiale sorda /p/ (ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας | μηδέ μοι ἔξοπίζω | πρόφαινε ἔλπίδας βαρείας), mentre, ai vv. 205 e 208, l'allitterazione delle dentali caratterizza l'asserzione sulla mutevolezza del destino umano (205, θεοὶ θέσαν ἀθανάτοι κατ' αἶαν ἱράν; 208, θεοὶ τιθεῖσι), ulteriormente impreziosita dal chiasmo θεοὶ θέσαν ... βρωτοῖσιν ... ἀνδρῶν ... θεοὶ τιθεῖσι⁴⁰³.

All'interno di un simile quadro, figurano anche nella cosiddetta *Tebaide* alcune occorrenze omometriche che, oltre a rendere più simmetrica la costruzione delle strofi conservate⁴⁰⁴, ne potenziano il versante semantico. Se ne può scorgere un esempio già nella prima parte del papiro, dove, fra le lacune, emergono due sostantivi appartenenti alla medesima sfera semantica e collocati in identica posizione metrica: vv. 178~192, υἷος~παίδας (in un contesto interpretabile come hem^m ehn).

178	—υ—υ—x—υ—υ]—υ	hem ^m ehn
192	—υ—υ—x—υ—υ]—υ	hem ^m ehn

Il passaggio, come si è detto, ospitava l'esposizione, verosimilmente dialogica, della profezia dell'indovino, ma le pessime condizioni del passaggio non consentono molte speculazioni⁴⁰⁵. Certo, l'indovino doveva citare i due figli di Edipo e, in effetti, potrebbe farlo al v. 192 (παίδας)⁴⁰⁶, mentre non è intelligibile a quale figlio si facesse riferimento al v. 178 (υἷος). Se ne può, comunque, rilevare la posizione sensibile (entrambe le occorrenze occupano l'ultima sede del verso), condivisa anche da παίδας al v. 233, anche se in diversa collocazione all'interno

⁴⁰³ Cfr. Neri 2008, p. 20. L'allitterazione è notata anche da Gallavotti 1977, p. 3 e da Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 71, che evidenziano una contrapposizione fra θεοὶ θέσαν ἀθανάτοι del v. 205 e θεοὶ τιθεῖσι del v. 208 «reforzada por el uso de los mismos términos y porque ambas ocupan un *colon*». Inoltre, l'espressione θεοὶ θέσαν ἀθανάτοι βρωτοῖσι (v. 205) combina «a intarsio» i due moduli omerici θεοὶ ἀθανάτοι (*Il.* 6.140) e θεοὶ θέσαν βρωτοῖσι (*Od.* 11.274), costituendo un riuso innovativo del materiale epico da parte del poeta che ottiene «effetti di enfasi sconosciuti a Omero», come ha illustrato Lerza 1982, pp. 39-41.

⁴⁰⁴ Rimando ancora a Lerza 1982, pp. 30 s. e alla sua raccolta di ripetizioni verbali per un riconoscimento del tratto come caratteristica dell'esecuzione stesicorea.

⁴⁰⁵ Non si può ricostruire con precisione il contenuto esatto della profezia di Tiresia, ma solo inferirlo dalle parole della Regina. MacInness 2007, che alle pp. 96-98 riassume le principali posizioni dei commentatori, a p. 98 ipotizza che la predizione dell'indovino non avesse forma condizionale (“se... allora”); per questa ragione, la Regina cercherebbe di ovviare alla sua concretizzazione, reinterpretando la profezia con un senso condizionale e formulando un'alternativa al destino prefissato. Cfr. Aluja 2014, pp. 16-20. Una formulazione condizionale, frequente nella tecnica oracolare, è difesa invece da Carmignani 1981, p. 47 e Sgobbi 2004, p. 159 e n. 47.

⁴⁰⁶ Cfr. Neri 2008, p. 13, n. 5; Davies-Finglass 2014, p. 371.

della strofe.

La centralità dei figli di Edipo nella scena è sottolineata anche dalla frequenza con cui essi vengono nominati. Infatti, poco dopo l'occorrenza appena registrata, di nuovo essi sono oggetto di omometria, ai vv. 211~218: παίδας~παίδες (hem^m ehn)⁴⁰⁷.

211	—υυ υυ —υυ—υυ—υυ—	hem ^m ehn
218	—υυ υυ —υυ—υυ[—υυ—	hem ^m ehn

Le due voci e i versi di cui fanno parte, tra l'altro, sembrano condividere una simile disposizione degli accenti prosodici:

211	—υυ υυ υυυυ—υυυυ—	hem ^m ehn
218	—υυ υυ υυυυ—υυ[—υυ—	hem ^m ehn

Dapprima, la Regina lamenta il destino funesto che attende la casa dei Labdacidi (vv. 211-217) e ammette che, se vedere i figli (v. 211, παίδας, oggetto di ἰδέσθαι) annientarsi l'un l'altro è quanto stabilito dalla sorte, preferirebbe morire ella stessa piuttosto che assistervi⁴⁰⁸; quindi, si rivolge direttamente ai figli con un vocativo (v. 218, παίδες, appunto), facendo loro la proposta della divisione dell'eredità paterna e dell'allontanamento di uno dei due da Tebe. L'occorrenza sembra unire le due parti del discorso, segnalando il passaggio dal più generale commento della profezia allo specifico tentativo di stornarne i nefasti effetti, attraverso un appello diretto ad Eteocle e Polinice che contribuisce alla costruzione simmetrica delle strofi insieme all'incipit dei due versi, somiglianti tra loro (αἰ δέ με, v. 211; ἀλλ' ἄγε, v. 218)⁴⁰⁹. L'enfasi retorica è, inoltre, accresciuta dal successivo riuso di παίδας nella stessa strofe, al v. 216, stavolta in incipit di verso, e al v. 233; un ulteriore potenziamento espressivo si avrebbe se, al v. 211, si accettasse l'integrazione φίλα [τέκνα

⁴⁰⁷ Il caso è segnalato anche da Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 75 («responsión léxica»), a cui aggiunge la corrispondenza semantica fra ἐπεκλώσαν δὲ Μοῖραι e τέλος προφαίνω.

⁴⁰⁸ Il motivo della morte prima di un evento tragico è già omerico. Vagnone 1982, pp. 39-41, evocando una serie di paralleli con la produzione omerica (*Il.* 6.464-465, 24.245; *Od.* 16.105), individua un richiamo puntuale di questo passo stesicoreo a Hom. *Od.* 20.315-319. I due brani, oltre a condividere una simile strutturazione sintattica, riutilizzano le stesse parole chiave, centrali nella costruzione dei passi: nell'*Odissea*, τεθνάμεν ἢ τάδε γ' αἰὲν ἀεικέα ἔργ' ὀράσθαι; in Stesicoro, θανάτου τέλος στυγερο[ιο] γέν[οιτο, | πρίν ποκα ταῦτ' ἐσιδεῖν | †ἀλγεσι† πολύστονα δακρυόεντα[.

⁴⁰⁹ Lo stesso uso di ἀλλ' ἄγε manifesta un cambio di atteggiamento della Regina, dalla lamentazione alla propositività, secondo l'uso omerico dell'espressione per introdurre «un plan alternativo»: così Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 74, che adducono a esempio *Il.* 2.437, 12.75. Cfr. Denniston 1959, pp. 14 s.; Lerza 1982, p. 95.

(proposto da Maltomini 1977, p. 71), con «una mozione degli affetti [che] potrebbe avere comunque una sua funzionalità retorica»⁴¹⁰.

Il simmetrico ragionare della Regina si riflette anche nella similare costruzione dei versi iniziali degli epodi 10 e 11, dove a οὔτε γὰρ αἰὲν (ep. 10, r. 1, v. 204) risponde τοῦτο γὰρ ἄν (ep. 11, r. 1, v. 225)⁴¹¹: viene così ancora segnalato il passaggio del livello delle considerazioni espresse dalla donna, dallo scongiuro di fronte alla profezia alla dettagliata proposta; in entrambi i casi, la particella γὰρ sembra conferire un minimo di specificità alle parole della Regina, da un lato contrastando la predizione con le verità generalmente riconosciute sulla natura del mondo⁴¹², dall'altro introducendo un preciso stratagemma per ovviare alle difficoltà imposte dal destino⁴¹³. A ciò si aggiunga il fatto che l'affermazione del v. 211 (αἰ δέ με παῖδας ἰδέσθαι κτλ.), con cui la donna fa riferimento alla morte dei figli, viene ripresa esplicitamente ai vv. 216 s. (παῖδας | ἐνὶ μεγάροις θανόντας), conferendo a tutta la strofe la parvenza di una costruzione anulare⁴¹⁴.

A una funzione costruttiva sembrano rispondere anche altre due iterazioni verbali, in cui è interessato materiale di forma differente, ma appartenente alla stessa parte del discorso. L'explicit dei vv. 213 e 234 (hem^m enh) è occupato dai due verbi γέιν[ου]το ed [ἐ]πίθ[ου]το: il primo appartiene al discorso della Regina, che si

⁴¹⁰ Neri 2008, p. 26. Cfr. Maltomini 1977, pp. 71 s.; Parsons 1977, p. 23; Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 67; Davies-Finglass 2014, p. 377.

⁴¹¹ La ripresa è segnalata anche da Carmignani 1981, p. 48, che la interpreta come mezzo per garantire la «continuità del flusso logico tra un membro e l'altro» del discorso della Regina, che legano ogni stanza alla precedente, ma «al tempo stesso servono da introduzione al successivo nucleo di argomentazioni» (p. 49); la stessa funzione è svolta da αἰ δέ (v. 36) e da ἀλλ' ἄγε (v. 43).

⁴¹² «γὰρ brings out the specific significance of the Queen's generalities: Tiresias should hold back his prophecies, because they conflict with widely accepted truths about the nature of the world» (Davies-Finglass 2014, p. 373). Le parole della Regina sembrano alludere al contrasto altalenante fra νεῖκος e φιλότης, poi sistematizzato da Empedocle fr. 31 B D.-K. (cfr. Sisti 1976, p. 53; Gallavotti 1977, p. 3); esso viene inserito da Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 72 nella «polemica sobre la omnipresencia del mal», che in questo caso è affrontata sul modello degli opposti naturali, condiviso anche da Archil. fr. 13.7 W., Pind. *Ol.* 2.33 s., Soph. *Trach.* 126-135, Soph. fr. 871 Radt, Eur. *Phoen.* 84-87, 541-548; ma già Carmignani 1981, p. 45 precisava: «una considerazione dell'alternanza delle sorti umane è perfettamente concepibile all'interno di un testo poetico, in particolare arcaico, senza che si debba ricorrere ad un modello teoretico di diversa natura». Cfr. Tsitsibakou-Vasalos 1993b, pp. 40 s.

⁴¹³ Su γὰρ con valore di specificazione, ved. Denniston 1959, pp. 58-69.

⁴¹⁴ Cfr. Morenilla Talens-Bañuls Oller 1991, p. 73. In realtà, tutta la porzione preservata dal papiro può essere letta come una grande costruzione anulare: «the poet starts with the gods (204-210), digresses to the Moirae (211-217), moves on to the human struggle to avoid Destiny (218-224) and, finally, returns to the gods (225-231). In the scheme gods-Moirae-men-gods, the mortals are trapped in a suffocating embrace, despite the fact that the heroine tries to manipulate the situation and takes steps to control the conflict» (Tsitsibakou-Vasalos 1993b, p. 44).

augura destino di morte prima di vedere la distruzione dei figli o della città; il secondo, invece, si colloca nei versi successivi all'allocuzione della donna, in cui i due fratelli si spartiscono le sostanze paterne secondo quanto suggerito dalla madre. Parimenti, in explicit dei vv. 232 e 239 si corrispondono i participi ἐνέποιχα ed ἔχοντα: di nuovo, il primo caso fa riferimento al discorso della Regina, nella formula di conclusione (ὦc φάτ[ο] δῖα γυνὰ ..., v. 232) elaborata dal poeta, il secondo invece all'uno dei due fratelli che riceve i beni mobili del padre. Entrambi i casi registrati sembrano concorrere alla simmetrica costruzione della strofe, lasciando intuire che, almeno per il momento, il destino di morte sia allontanato dalla casa dei Labdacidi grazie alla proposta della Regina e all'accettazione da parte di Eteocle e Polinice.

Un'altra omometria rende ancor più tangibile la coesione strutturale del carne e dei discorsi che lo formano. Ai vv. 218 e 232, al centro della sequenza hem^m ehn, si corrisponde uno stesso sostantivo che, oltre a occupare la stessa posizione metrica, presenta in entrambi i casi la stessa forma flessa: μύθοιc~μύθοιc. Il primo introduce l'allocuzione della Regina ai figli, che chiede loro di obbedire alle sue parole⁴¹⁵ e considerare la sua proposta; il secondo, invece, segna la conclusione del discorso materno, nella formula di ascendenza omerica ὦc φάτ[ο] δῖα γυνὰ μύθοιc ἀγ[α]ρίοιc ἐνέποιχα.

218		hem ^m ehn
232		hem ^m ehn

L'occorrenza si allarga anche al v. 253 dove, seppur in posizione metrica non identica, ma comunque nella medesima collocazione all'interno della strofe (il primo *colon* della stanza: hem^m enh), si può leggere un'altra forma flessa del medesimo sostantivo: μῦθον.

253		hem ^m ehn
-----	--	----------------------

Dopo aver unito l'inizio dell'allocuzione della Regina alla fine del suo discorso, ora vengono collegate al sistema dialogico del carne anche le parole successive, probabilmente pronunciate da Tiresia, che «encourages the brothers to accept the result of the sortition, or urges Eteocles not to withhold any of the property owed to

⁴¹⁵ Così si intende, accettando, insieme a Pavese 1997, p. 266, Neri 2008, p. 26 e Davies-Finglass 2014, p. 371, la proposta di integrazione di West πῖθ'έcθ'ε.

Polynices»⁴¹⁶. L'omometria mostra, dunque, una manifesta funzione strutturale, che viene ulteriormente rimarcata dalla pressoché identica condivisione degli accenti prosodici fra i tre versi:

218	—υυ—υυυ—υυυ—υυ—	hem ^m ehn
232	—υυ—υυυ—υυυ—υυυ—	hem ^m ehn
253	—υυ—υυυ—υυυ—υυυ—	hem ^m ehn

La Regina cerca una soluzione alla sorte che attende la propria discendenza, ma il destino è ineluttabile: a livello testuale, ciò è ribadito dal ritorno, a distanza, della medesima espressione μόρσιμόν ἐστι(ν), seppur in posizione metrica non identica, dapprima in bocca alla Regina (v. 212), quindi nelle parole di Tiresia (v. 274), quale motivo portante di questa sezione del carme⁴¹⁷.

Più incerte, invece, sono le occorrenze che seguono, in quanto coinvolgo soprattutto porzioni testuali lacunose e oggetto di proposte d'integrazione. τοῦτο del v. 225 potrebbe essere ripreso in omometria al v. 288, in identica sede incipitaria di hem^m, se si accoglie l'integrazione *exempli gratia* suggerita da Parsons τοῦ[το. In questo modo, gli epodi 11 e 14, che ospitano l'occorrenza, sarebbero collegati attraverso il medesimo pronome che, da un lato, indicherebbe nella proposta della Regina la soluzione al destino avverso (λυτήριον ὑμμι κακοῦ ... πότμου, v. 211) e, dall'altro, nella benevolenza di una divinità un sostegno allo stratagemma escogitato dalla donna (se si accettano i supplementi *exempli gratia* di Parsons per i vv. 288-290⁴¹⁸: τοῦ[το ῥύοιτο κακ]όν, θεῶ[ν ὅτις εὔνο]ος ἦι μάλιστα παντῶν | τῶ[ις οἰζυροῖς βρο]τοῖσιν), come se la prima potesse funzionare solo in virtù della seconda. Se poi, al v. 289, possiamo leggere θεῶ[ν, è possibile rintracciare un'altra omometria col v. 205 dove, in incipit di prosod reiz^{ia}, lo stesso sostantivo sembra presentarsi in diverse forme flesse: θεοὶ ~ θεω[(θεῶ[ν). In questo modo, l'intercessione divina auspicata da Tiresia si legherebbe alla convinta mutevolezza delle vicende umane, espressa dalla Regina, in cui confidare perché non si avverino

⁴¹⁶ Davies-Finglass 2014, p. 387.

⁴¹⁷ Secondo Lerza 1982, p. 94, che riscontra la medesima espressione anche nella *Gerioneide* (fr. S11, v. 21), essa «tradirebbe nei personaggi stesicorei una netta coscienza di un fato ineluttabile, al quale essi cercano di opporre un atto di violenza eroico e supremo. Ma la loro arma resta principalmente la parola».

⁴¹⁸ Cfr. Parsons 1977, p. 33.

le nefaste predizioni dell'indovino⁴¹⁹. Il caso presenterebbe, inoltre, una buona condivisione degli accenti prosodici fra i due versi (205, ὄψιν ἄνδρα ἄνδρα ἄνδρα ἄνδρα; 289, in cui considero l'integrazione di Parsons: ὄψιν ἄνδρα ἄνδρα ἄνδρα).

Infine, si registrano casi di nomi propri in responsione tra loro. Ai vv. 281 e 302, identica sede conclusiva di hem^m enh è occupata da Ἐπεὶ οἱ κλυτὰ τε Κορίνθου, mentre, ai vv. 236 e 299, nell'explicit della sequenza pros reiz^{ia} si corrispondono Θηβαν e Ἴκθμὸν. Il contesto lacunoso non permette di avanzare proposte d'interpretazione; per il secondo caso, si potrebbe pensare al punto di partenza e a un primo punto di arrivo di Polinice, del quale viene narrato il viaggio ai vv. 295-303⁴²⁰, ma Θηβαν (v. 236), in realtà, inserito nella più ampia descrizione della divisione dei beni paterni fra i fratelli, farebbe riferimento a Eteocle, piuttosto che a Polinice.

II 3.5 Fr. S88, S104, S105 (b) = 103, 113, 114 D.-F. (Ἰλίου πέρις)

L'*Iliade* racconta gli ultimi cinquanta giorni dell'ultimo anno della guerra di Troia, ma non descrive la presa della città; l'*Odissea* vi fa riferimento tre volte, ma limitatamente all'episodio del cavallo di legno⁴²¹: i poemi omerici, dunque, non affrontano in modo diretto la distruzione della città. Di essa, però, rimane traccia in alcuni poemi del ciclo epico: la distruzione di Troia conclude la *Piccola Iliade*⁴²² e costituiva il culmine della *Iliou Persis*⁴²³; probabilmente, secondo un passo di Ateneo⁴²⁴, anche il poeta Sacadas di Argo ne ha parlato, per quanto la testimonianza si limiti ai nomi dei molti eroi presenti all'interno del cavallo di legno. Stesicoro, pertanto, si inserisce in una tradizione sempreverde, realizzando «an original variation on what was presumably already a familiar, perhaps hackneyed theme»⁴²⁵.

⁴¹⁹ Cfr. MacInnes 2007, pp. 99 s.

⁴²⁰ Cfr. Parsons 1977, p. 33; Davies-Finglass, p. 392. Lerza 1982, pp. 89, 97 coglie un «interesse geografico» da parte di Stesicoro, visibile anche in altri frammenti, come il fr. S7 (descrizione del luogo di nascita di Euritione) o il fr. S17 (descrizione del viaggio del Sole attraverso l'Oceano).

⁴²¹ Hom. *Od.* 4.266-289; 8.492-520; 11.523-537.

⁴²² Cfr. West 2013, pp. 166 s., 203-222; Kelly 2015, pp. 322-326.

⁴²³ Cfr. West 2013, pp. 224, 233-243; Finglass 2015, pp. 347-352.

⁴²⁴ Athen. 13.610c: καὶ ἐὰν μὲν τίς σου πύθηται τίνες ἦσαν οἱ εἰς τὸν δούρειον ἵππον ἐγκατακλεισθέντες, ἐνὸς καὶ δευτέρου ἴσως ἐρεῖς ὄνομα· καὶ οὐδὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Στησιχόρου, σχολῆι γὰρ, ἀλλ' ἐκ τῆς Σακάδου τοῦ Ἀργεῖου Ἰλίου Πέρσιδος· οὗτος γὰρ παμπόλλους τινὰς κατέλεξε. Cfr. Bowra 1973, p. 147.

⁴²⁵ Davies-Finglass 2014, p. 405. Rispetto alla tradizione, per esempio, Stesicoro ritiene che i guerrieri contenuti all'interno del cavallo non fossero una dozzina, ma un centinaio; di fronte alla bellezza di Elena, gli Achei lasciano cadere le pietre con cui avrebbero voluto lapidarla; Astianatte

I frammenti superstiti, in ritmi dattilici che progressivamente evolvono verso i κατ' ἐνώπλιον-epitriti⁴²⁶, trasmettono un'invocazione alle Muse, la menzione dei nomi degli eroi contenuti nel cavallo, il dibattito fra i Troiani sulle sorti del cavallo di legno e le conseguenze dell'assalto notturno da parte degli Achei accampati nel cavallo. Non mancano interessanti casi di ripetizioni verbali, per quanto non in omometria.

Il fr. S88 = 103 D.-F. sembra contenere due discorsi: il primo, collocato fra il v. 7 e il v. 22, invita a distruggere il cavallo di legno (Ἰντι βίαι τε καὶ αἰχμῆι | [x—uu—uu—] πεποιθότες, vv. 6 s.); l'altro, fra i vv. 33-35 e forse il v. 42, è la replica al precedente, in cui l'interlocutore, piuttosto che a eliminare il cavallo, persuade gli altri a conservarlo, considerandolo un dono per la fine della guerra, a seguito di un intervento divino che, proprio per segnalare la cessazione del conflitto, inganna le menti dei Troiani (πυκιν[άς] τε φρένας, v. 19). L'aggettivo πυκιν[άς] (v. 19, r. 4), contenuto in un'espressione di ascendenza omerica legata ai contesti di inganno⁴²⁷, è riutilizzato anche al v. 46 (r. 5), in posizione metrica non identica, ma ravvicinata; il caso è differente (πυκινὰ[ι]ς πτερύγεσσι), come diverso è il referente (non più le menti dei Troiani, bensì le «forti ali» di uno sparviero, κίρκου). Non è chiaro il senso del verso⁴²⁸, ma si può ipotizzare che abbia a che fare con una cattiva interpretazione del momento presente da parte dei Troiani; potrebbe trattarsi di una ripresa del riferimento all'inganno delle menti, già menzionato col medesimo aggettivo al v. 19, colorando di fraintendimento tutta la sezione del dibattito sulle sorti del cavallo di legno.

Il fr. S104 = 113 D.-F. fa registrare un altro esempio di ripetizione verbale non in responsione: ai vv. 8 (5da_u) e 19 (6da_u), collocato nella parte centrale del verso,

sarebbe stato scaraventato giù dalla rocca non mentre era ancora in vita, ma una volta morto: «Queste variazioni di temi epici molto noti dimostrano i propositi e il modo di procedere di Stesicoro; e mostrano anche che la Ἰλίου πέρις doveva essere piuttosto lunga, se conteneva non solo i diversi episodi del cavallo di legno, del destino di Ecuba e della morte di Astianatte, ma li trattava, a quanto sembra, in modo piuttosto particolareggiato» (Bowra 1973, p. 149). Cfr. Vürtheim 1919, pp. 34-38.

⁴²⁶ Cfr. West 1969, p. 136; Haslam 1974, pp. 24 s.; Davies-Finglass 2014, pp. 408 s.

⁴²⁷ «The phrase occurs in the context of deception at Hom. *Il.* 14.294 πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν and Hom. *Hym.* 5.38» (Davies-Finglass 2014, p. 423).

⁴²⁸ L'interpretazione può essere duplice: da un lato, si può trattare di un prodigio ornitologico che, pur indicano infauste conseguenze legate al cavallo di legno, viene erroneamente decodificato dai presenti; dall'altra, potrebbe essere una similitudine che enfatizza le dimensioni del cavallo rispetto alla folla di Troiani accorsi. Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 426, che ritengono la seconda ipotesi «not significant enough a detail to dignify with a simile».

compare lo stesso verbo λέγω; esso, insieme a ποθέω (v. 11) e, forse, προλιπω (v. 20) e γένοιτ' (v. 21), fa pensare di essere di fronte a un discorso, il cui interlocutore potrebbe essere Elena (cfr. vv. 10 s., Ἐρμίοναν ... ποθέω)⁴²⁹.

Nel fr. S.105 (b) = 114 D.-F., il collocamento ravvicinato di due forme dello stesso sostantivo (vv. 14 e 16, Τρωῶν e Τρωῶας) evidenzia la centralità dei Troiani nell'episodio narrato, che sembra fare riferimento al momento in cui gli Achei lasciano a Troia il cavallo (cfr. v. 9, Δαίναοὶ μεμλαό]τες ἐκθόρον ἴ[π]π[ου] e delle sue nefaste conseguenze (cfr. v. 14, in cui il verbo mancante potrebbe significare "distruggere", divenendo «Zeus distrusse la città dei Troiani»), forse nella rievocazione di un Teucro⁴³⁰.

II 3.6 Fr. 209 PMG = 170 D.-F. (Νόστοι)

Un frammento in non buone condizioni ci trasmette un episodio di chiara ascendenza odissiaca: Telemaco, spinto in sogno da Atena a ripartire quanto prima da Sparta, saluta Menelao; mentre costui ed Elena gli offrono doni ospitali, un'aquila vola sopra le loro teste, tenendo un'oca fra gli artigli, segno che Elena interpreta come presagio del ritorno di Odisseo e della sua rivincita sui pretendenti al trono. Secondo gli studiosi, «this is arguably the most Homeric fragment of all lyric poetry», che affonderebbe le proprie radici in *Od.* 15.113-119, per quanto Stesicoro vari rispetto al modello, per esempio collocando la lista dei doni di Menelao ed Elena dopo l'interpretazione del presagio, non prima, o affermando che la coppa d'oro ed argento, che nell'*Odissea* è dono del re dei Sidoni, fosse stata invece sottratta nel palazzo di Priamo, o ancora assegnando un ruolo centrale ad Elena, che vede e interpreta il presagio⁴³¹. L'ipotesi che possa trattarsi di una narrazione incentrata su Odisseo⁴³² non è suffragabile per scarsità di dati, mentre sembra esagerato che la composizione potesse riguardare solo Telemaco, vista la lentezza della narrazione e il minuto dettaglio profuso dal poeta⁴³³. Potremmo,

⁴²⁹ Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 442 che, immaginando che il discorso abbia luogo nella scena di incontro fra Elena e Menelao, traccia un parallelo con Hom. *Od.* 4.261-264, in cui la donna lamenta ἄττη con cui Afrodite l'ha colpita.

⁴³⁰ Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 445.

⁴³¹ Davies-Finglass 2014, pp. 475 s. Cfr. Bowra 1973, pp. 111 s.; Tsitsibakou-Vasalos 1993b, p. 30.

⁴³² L'idea è sostenuta da Reece 1988, p. 8, che alla n. 13 avanza pure, ma senza giustificarla, l'ipotesi di un racconto di *nostoi* di più eroi narrati da Nestore e Menelao.

⁴³³ Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 472.

allora, trovarci di fronte a un poema stesicoreo che racconta i viaggi di ritorno (νόστοι) degli eroi achei da Troia alle loro dimore, in cui, nonostante la forte dipendenza dal modello omerico dell'*Odissea*, il poeta potrebbe essersi riservato un congruo spazio per le proprie variazioni⁴³⁴.

Il frammento, di cui non è facile individuare l'articolazione strofica ma in cui è possibile individuare forme di κατ' ἐνώπλιον-epitriti⁴³⁵, è rimarchevole per la collocazione di due nomi propri in sede incipitaria di due versi consequenziali: al v. 3 (hem^f hem^m) e in col. ii v. 4 (hem^m), infatti, l'apertura della sequenza metrica è occupata ora da Τηλέμαχ[, ora da Πλεισθενίδας[. Nel primo caso, sembrerebbe trattarsi di un vocativo, inserito nel contesto dell'interpretazione del presagio ornitologico; nel secondo, invece, l'epiteto designerebbe Menelao⁴³⁶. Non è possibile stabilire una qualche forma di responsione tra le due voci, né individuare una funzione per la loro posizione di rilievo, eccetto la loro utilità all'indicazione dei personaggi che partecipano alla vicenda narrata.

II 3.7 Frr. 210, 211, 219 PMG = 172, 174, 180 D.-F. (Ὀρεστεία)

Pochi frammenti rimangono dell'*Oresteia* di Stesicoro, in κατ' ἐνώπλιον-epitriti⁴³⁷, che, nell'edizione alessandrina, doveva estendersi per circa due libri, raccogliendo «the earliest attestations of many elements of the Oresteia myth»⁴³⁸. La narrazione comincia con la rievocazione a tinte fosche del sacrificio di Ifigenia ad Aulide, salvata da Artemide; al ritorno a casa dopo la guerra di Troia, Agamennone subisce l'ira vendicatrice della sposa Clitemestra, la quale, in seguito a un sogno premonitore, avverte che Oreste, una volta cresciuto, la ucciderà di propria mano. Col ritorno a casa del figlio, gli eventi precipitano: probabilmente riconosciuto dalla

⁴³⁴ È stato, anzi, argomentato che proprio il fr. 209 PMG = 170 D.-F. rappresenti una cosciente innovazione di Stesicoro: il preteso modello (*Od.* 15.113-119) sarebbe, in realtà, una tarda interpolazione che il poeta non poteva conoscere, debolmente attestato dalla tradizione manoscritta forse a causa di una sua inserzione post-aristarchea. Cfr. Reece 1988, pp. 6 s. Non è, comunque, escluso che la rielaborazione stesicorea del tema potesse comprendere, insieme ad altri νόστοι, anche la narrazione del ritorno di Odisseo: cfr. Vurtheim 1919, p. 45.

⁴³⁵ Cfr. Haslam 1974, pp. 45 s.; Davies-Finglass 2014, pp. 473-475.

⁴³⁶ Cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 477, 481. Non è escluso che Πλεισθενίδας possa essere Agamennone, dal momento che «The letter following the adjective more closely resembles A than M» (ivi, p. 481).

⁴³⁷ Cfr. Haslam 1974, pp. 41-43; Davies-Finglass 2014, pp. 491 s.

⁴³⁸ Davies-Finglass 2014, p. 489.

sorella Elettra, Oreste riceve da Apollo il proprio arco e l'ordine divino di vendicare Agamennone, per quanto questo significherà sopportare il peso del matricidio e la persecuzione delle Erinni⁴³⁹.

Per quanto concerne la nostra ricerca, basterà annotare quanto segue. Nel fr. 210 PMG = 172 D.-F., trasmesso da uno scolio ad Aristofane (ΣAristoph. Pax 775f Holwerda αὕτη πλοκή ἐστὶ καὶ ἤλαθεν†. σφόδρα δὲ γλαφυρὸν εἴρηται· καὶ ἔστι στήσιχόρειος), Stesicoro offre un'invocazione alla Musa, chiedendole di evitare temi bellici, per cantare invece «le nozze degli dèi e i banchetti degli uomini, | e le feste dei beati» (vv. 2 s., trad. A. Aloni). Non è chiaro a quali eventi gioiosi si riferiscano queste espressioni⁴⁴⁰, tanto che gli studiosi ipotizzano che possa trattarsi di una promessa lasciata volutamente incompiuta dal poeta⁴⁴¹, forse per incupire ancor più la materia del canto. Tuttavia, quel che ci importa qui di sottolineare è la costruzione dei sintagmi, che rileva la formulazione dell'intera invocazione. Al v. 2 (enh epitr^{tr}), θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας offre un esempio di parallelismo bimembre: i sintagmi, infatti, sono costituiti da due membri, disposti nella sequenza genitivo-accusativo e legati tramite polisindeto; entrambi i genitivi sono bisillabici, così come gli accusativi; anche la sede degli accenti prosodici nelle parole è identica. Al v. 3 (hem^m), invece, interviene una *variatio*: in θαλίᾳ μακάρων il genitivo passa in seconda posizione, mentre in testa al sintagma si trova l'accusativo; i due sostantivi, inoltre, aumentano il loro peso sillabico, passando dalla dimensione dei bisillabi a quella dei trisillabi.

Nel fr. 211 = 174 D.-F., invece, si registra una notevole somiglianza fonetica in κελαδῆι χελιδῶν (v. 1). Il gioco allitterante, notato anche da Davies-Finglass 2014,

⁴³⁹ Per una dettagliata ricostruzione dei contenuti del poema, cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 488-491. Sull'ineluttabilità delle Erinni, ved. Eisenberger 1980, pp. 14-16.

⁴⁴⁰ Fra i vari, Bowra 1973, p. 167 ritiene che la guerra a cui si fa riferimento sia una qualche conflitto da cui Sparta, alla quale Stesicoro era legato, era appena uscita o che aveva appena intrapreso; le immagini festose rappresenterebbero non uno specifico riferimento alla storia di Oreste, ma «un'indicazione del tipo di argomenti che un poeta può trattare, e che comportano la nota di letizia connessa con la festa degli dèi per cui la poesia è eseguita». Spingendosi oltre, Vox 1999, pp. 129-133 propone di considerare le tre espressioni un primo esempio di tripartizione di materia epico-lirica: le nozze divine rappresenterebbero il repertorio epico e innodico, i banchetti di uomini rappresenterebbero i temi epico-eroici, mentre le feste dei «beati» (μάκαρες) riguarderebbero i mortali eroizzati o i semi-dèi, secondo un confronto con Hes. *Op.* 141, 171 (cfr. Ercolani 2010, pp. 178, 192: μάκαρες, in Esiodo, può indicare tanto gli dèi quanto altri esseri a mezzo fra l'umano e il divino).

⁴⁴¹ «Perhaps the promise for a song on happy themes is simply unfulfilled» (Davies-Finglass 2014, p. 423).

p. 497, interessa l'indicazione della rondine apportatrice della primavera, che viene così legata al proprio cinguettio, espresso attraverso un verbo (κελαδέω) «regularly used in birdsong»⁴⁴².

Infine, altra allitterazione si registra nel frammento del sogno di Clitemestra (fr. 219 PMG = 180 D.-F.)⁴⁴³, in cui una certa insistenza interessa il suono /d/: τὰι δὲ δράκων ἐδόκησε ... | ἐκ δ' ἄρα ... Il sogno della donna sembra essere una innovazione stesicorea, assente nelle fonti omeriche e successivamente ripresa da Eschilo nelle *Coefore*⁴⁴⁴ e da Sofocle nell'*Elettra*⁴⁴⁵. L'esito di Stesicoro è più simile a quello eschileo: un serpente dà vita a un discendente della famiglia di Agamennone, lasciando intendere che l'animale sia la rappresentazione allusiva di un membro della medesima famiglia. Probabilmente, come in Eschilo e in Sofocle⁴⁴⁶, l'espedito del sogno serve a motivare la decisione di Clitemestra di portare offerte votive alla tomba di Agamennone⁴⁴⁷. È anche possibile che, nella struttura narratologica del poema, esso renda più fluido il passaggio dalla centralità di Clitemestra al ruolo ora protagonista di Oreste⁴⁴⁸: infatti, per quanto la protagonista della scena sia la sposa omicida, l'allusione ad Agamennone tramite il serpente, che la spaventa⁴⁴⁹, la spinge appunto all'offerta votiva nei confronti del

⁴⁴² Davies-Finglass 2014, p. 497. Di «assonanza semiallitterante» parla Lerza 1982, p. 93.

⁴⁴³ Da un punto di vista metrico, come riportato da De Martino-Vox 1996¹, p. 268, il frammento può dimostrare che tanto l'esametro quanto il distico elegiaco nascono dalla «normalizzazione di *cola* lirici», dal momento che il v. 2 è costituito da 2hem^m, ovvero il cosiddetto pentametro elegiaco. Cfr. Gentili-Giannini 1977, pp. 28 s.

⁴⁴⁴ Aesch. *Choeph.* 514-552. Cfr. Garvie 1986, pp. XIX-XXVI; Conacher 1987, p. 114.

⁴⁴⁵ Soph. *El.* 406-425, 459 s., 478-481. Cfr. March 2001, pp. 166 s.; Finglass 2007, pp. 213-215.

⁴⁴⁶ Nel sogno sofocleo, però, il serpente è sostituito da una pianta che germoglia dallo scettro di Agamennone, ombreggiando tutte le terre micenee. Il sogno riprende l'immagine della vite che nasce dai genitali di Mandane, coprendo l'Asia intera, nella visione di Astiage in Hdt. 1.108.1. Cfr. Vürtheim 1919, p. 53; Bowra 1973, pp. 167 s.; Asheri 1989, p. 334; March 2001, p. 168; Finglass 2007, pp. 214 s.

⁴⁴⁷ Cfr. Aesch. *Choeph.* 523-525: οἶδ', ὃ τέκνον, παρῆ γάρ· ἔκ τ' ὀνειράτων | καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη | χοὰς ἔπεμψε τάδε δῦσθεος γυνή. Soph. *El.* 406, 410: ΗΛ. μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεύσαι χοάς. [...] XP. ἐκ δείματός του νυκτέρου, δοκεῖν ἐμοί. Il riconoscimento di Oreste attraverso una ciocca dei suoi capelli anche nella versione stesicorea del mito ingenera la necessità di un luogo, come la tomba di Agamennone, dove depositare la ciocca e dove, dunque, possa avvenire l'agnizione. Così, «A visit to the tomb would need to be motivated. The dream would provide an excellent motive» (Davies-Finglass 2014, p. 505).

⁴⁴⁸ Cfr. Eisenberger 1980, p. 20: «Der Dichter bedurfte einer solchen Wandlung, weil er sich jetzt auf Orest konzentrieren wollte und keine Handlungen Klytaimnestras mehr zu erzählen hatte».

⁴⁴⁹ Il riconoscimento di Agamennone funziona su un duplice binario: a posteriori, perché Clitemestra riconosce che il βασιλεύς è un Plistenide, dunque discendente del defunto marito; a priori, perché il serpente stesso è κάρα βεβρωτωμένος ἄκρον, «insanguinato in cima alla testa» (trad. A. Aloni), ovvero porta i segni del fatale colpo alla testa infertogli dalla sposa. Cfr. Bowra 1973, pp. 168 s.;

defunto marito, consentendo così alla vicenda di proseguire; il riferimento allusivo ad Agamennone, inoltre, richiama contemporaneamente Oreste quale discendente dei Plistenidi, anticipando il successivo svolgimento della narrazione⁴⁵⁰. Tutto ciò, a mio avviso, si riflette a livello sonoro nell'allitterazione di cui sopra, sottolineando la centralità strutturale della figura del serpente nel sogno e nel più ampio contesto narrativo dell'*Oresteia*.

II 3.8 Fr. 221, 222 PMG = 184, 183 D.-F. (Cυοθήραι)

La caccia al cinghiale calidonio figura in due frammenti stesicorei; di essi, il 221 PMG = 184 D.-F. ci è trasmesso da Ateneo⁴⁵¹, che riporta anche il titolo dell'opera (Cυοθήραι). Probabilmente il poema, in uno schema costituito da sequenze anapestiche e dattiliche⁴⁵², non conteneva solo la scena della caccia, ma doveva illustrare anche l'arrivo del cinghiale e gli eventi successivi alla sua uccisione⁴⁵³; tuttavia, la scarsità dei frammenti non consente paragoni più puntuali con altre versioni del mito⁴⁵⁴.

Il fr. 221 PMG = 184 D.-F. è, appunto, conservato da Ateneo in una lista di citazioni che contengono la parola ῥύγχος. Il passo fa difficoltà metrica, giacché, per come è trasmesso, dà vita a una sequenza non propriamente dattilo-anapestica; è complessa anche l'attribuzione di significato, per quanto sembri ragionevole intendere che il cinghiale cerchi qualcosa nel terreno infilandovi il muso⁴⁵⁵. Da rilevare l'allitterazione della liquida rotata, forse a meglio connotare la scena: κρύψαι δὲ ῥύγχος | ἄκρον γὰρ ὑπένερθεν.

Davies-Finglass 2014, pp. 505 s. Per Eisenberger 1980, pp. 18 s., il serpente non sarebbe semplicemente un simbolo per Agamennone, ma il re stesso; preferisco, tuttavia, una posizione più cauta, anche alla luce dell'ambiguità di Πλεισθενίδαο al v. 2 (per quanto sia ragionevole intenderlo come un riferimento a Oreste) e della tecnica allusiva di Stesicoro.

⁴⁵⁰ «Πλεισθενίδαο is elsewhere applied to Agamemnon or Menelaus (Ibyc. fr. S151.21 *PMGF*, Bacchyl. 15.48) but could just as easily denote Orestes» (Davies-Finglass 2014, p. 506). Cfr. già Bowra 1973, p. 164.

⁴⁵¹ Athen. 3.95d: Στησίχορος τέ φησιν ἐν Cυοθήραις· κρύψαι δὲ ῥύγχος κτλ.

⁴⁵² Cfr. Haslam 1974, p. 12; Davies-Finglass 2014, pp. 522-524.

⁴⁵³ Un primo riconoscimento della vicenda è in Vürtheim 1919, p. 27. Secondo Bowra 1973, p. 138 e Davies-Finglass 2014, pp. 520 s., la presenza dei figli di Testio nel catalogo del fr. 222 PMG = 183 D.-F. induce a ritenere che Stesicoro trattasse anche la loro morte per mano di Meleagro, la conseguente morte del quale non è esclusa dalla narrazione del poeta.

⁴⁵⁴ Cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 521 s.

⁴⁵⁵ Così Davies-Finglass 2014, p. 531, mentre per Bowra 1973, p. 139 è possibile o che il cinghiale si stia preparando all'attacco o che sia stato ferito e, per questo, reclinò il muso.

Il fr. 222 PMG = 183 D.-F., diversamente dal precedente, è trasmesso da un papiro e attribuito agli *Κυοθήραι* sulla base del contenuto, della lingua e del metro⁴⁵⁶; esso ci interessa, dal momento che al suo interno figura una occorrenza omometrica. La prima parte del frammento (col. i) sembra contenere una lista, in cui figurano i figli di Testio e di Euritione: probabilmente, si tratta del catalogo degli eroi partecipanti alla caccia al cinghiale calidonio, per quanto non sia chiaro se il poeta faccia una semplice elencazione o, come altri credono, descriva uno a uno i partecipanti, avendoli già nominati in precedenza⁴⁵⁷; la loro presenza riceve maggior forza dalla collocazione metrica: ai vv. 1 (an), 4 (4an) e 6 (2an), appartenenti a una strofe e alla successiva antistrofe⁴⁵⁸, Θες]τιάδαι, Προκάων κλυ- τί|ος τ(ε) e [E]ύρυτίων appaiono in fine di verso, dunque in posizioni metricamente rilevanti. Probabilmente, altri nomi dovevano figurare nelle lacune⁴⁵⁹.

La porzione di testo in col. ii sembra proseguire l'impianto catalogico di col. i; la differenza, tuttavia, risiede nel tipo di nomi elencati. Infatti, non figurano più eroi, ma popolazioni: Locresi, Achei, Driopi, Etoli. Ora, ai vv. 1 e 8 (4da), l'elencazione di questi popoli viene accompagnata dal medesimo avverbio *ἔνθεν* che, occupando le prime due sedi di entrambe le sequenze dattiliche, individua un'occorrenza omometrica:

1	■---[---∞--∞	4da
8	■---∞∞[-]∞∞[---	4da

Nonostante i due avverbi di luogo siano legati da una correlazione oppositiva tramite le particelle *μέν/δέ*⁴⁶⁰, l'omometria partecipa alla realizzazione di un parallelismo sintattico, per cui, in entrambi i versi, l'avverbio è seguito dalla particella e da un etnonimo. L'opposizione che così si individua potrebbe legarsi

⁴⁵⁶ Lobel *ap.* Barrett 1972, p. 117; cfr. Bowra 1973, p. 137. In realtà, il metro potrebbe far pensare anche agli ἵΑθλα ἐπὶ Περίαι (cfr. Haslam 1974, p. 15, n. 12; Davies-Finglass 2014, p. 520).

⁴⁵⁷ Questa seconda è l'ipotesi condivisa da Davies-Finglass 2014, p. 525.

⁴⁵⁸ Le indicazioni metriche sono desunte dalle analisi di Haslam 1974, p. 12 e Davies-Finglass 2014, p. 524.

⁴⁵⁹ «Such a gap would provide space to mention more participants in the hunt, but not many» (Davies-Finglass 2014, p. 525).

⁴⁶⁰ La combinazione non è altrimenti attestata in Omero, in cui *ἔνθεν* viene più spesso opposto ad altri avverbi (ἐτέρωθι δέ, *Od.* 12.235; προτὶ δέ, *Od.* 12.59). Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 529, che registrano l'occorrenza nel commento. L'occorrenza era già stata registrata come parallelismo da Bowra 1973, p. 140.

alla provenienza geografica delle popolazioni nominate, per esempio dividendole secondo una direttrice nord-sud o est-ovest. Tuttavia, è stato rilevato⁴⁶¹ che i Driopi, di cui Stesicoro offre qui la più antica menzione⁴⁶², sono da lui collocati in Grecia centrale, nella regione successivamente identificata nella Doride, mentre gli Achei non costituirebbero una generica indicazione della Grecità, ma una popolazione residente in Grecia settentrionale, vicino agli Etoli; potrebbe darsi, allora, che i Locresi citati nel frammento siano quelli Ozoli, per cui di nuovo provenienti dal nord dell'Ellade, così che si venga a determinare un quadro geografico per lo più omogeneo, che esclude la possibilità di un'interpretazione topografica dell'opposizione espressa dall'omometria. Se, invece, si tiene conto che «In classical literature a catalogue of men usually precedes some great endeavor, and it should not be assumed that this catalogue is an exception»⁴⁶³, si può ipotizzare che l'opposizione interessi non la provenienza geografica dei popoli citati, ma il loro posizionamento per affrontare il cinghiale calidonio⁴⁶⁴, plasticamente tradotto a livello sintattico-testuale dall'occorrenza omometrica.

II 3.9 Fr. 232, 244, 245 PMG = 271, 301, 302 D.-F. (incerti loci)

Altri frammenti, di incerta collocazione, offrono alcuni fenomeni che val la pena di rilevare. Per giustificare l'opposizione tra Apollo e Ade, Plutarco⁴⁶⁵ cita un passo euripideo (*Suppl.* 974b-976) e un lacerto stesicoreo, il fr. 232 PMG = 271 D.-F. Per il suo contenuto (una riflessione sui mezzi di una *performance*), esso poteva far parte della sezione incipitaria di una qualche opera: vi si legge che Apollo ama il gioco e il canto, mentre Ade predilige il lamento. I magri resti non consentono di

⁴⁶¹ Ved. Finglass 2012, pp. 39-44.

⁴⁶² Cfr. Davies-Finglass 2014, p. 530.

⁴⁶³ Barrett 1972, p. 118; nella stessa pagina, alla n. 9, lo studioso aggiunge: « Especially in view of the epithets employed: αἰχματᾶί, ὑπερθύμοι, μενεχάρμαι ».

⁴⁶⁴ Cfr. Barrett 1972, pp. 118 s.; Davies-Finglass 2014, p. 529. Diversamente, Bowra 1973, p. 140, interpretando ἵζάνον come «sedevano», ipotizza che le popolazioni nominate assistessero soltanto alla caccia, mentre la vera lotta si consumava «fra Meleagro e la sua fazione contro i suoi zii e la loro fazione», individuando così un nuovo esempio di rielaborazione mitica da parte di Stesicoro. Ma Barrett, *l. c.*, ricorda che il verbo è attestato anche con significato militare («prendere una posizione ostile») in Hdt. 8.71.2, 9.26.3, Hom. *Il.* 18.520-522 e, in un'equivalente espressione latina, in Plin. *Ep.* 1.6.1; esso, pertanto, indicando uno schieramento a battaglia, sarebbe adatto a una narrazione della caccia, «conducted on a heroic scale, almost as if it were a military expedition». Cfr. Sherwin-White 1966, p. 100; Masaracchia 1977, p. 191; Masaracchia 1978, p. 164.

⁴⁶⁵ Plut. *De E Delphico*, 394b: Καὶ πρότερος ἔτι τούτου ὁ Στεσίχορος χορεύματα τοι κτλ.

verificare l'ipotesi⁴⁶⁶, ma è interessante che la contrapposizione si traduca anche a livello sintattico espressivo nella collocazione dei due dèi (Ἄπολλων; Ἄϊδας, nel sintagma Ἄϊδας ἔλαχε) in sede finale di due versi consecutivi (vv. 2, 3).

Stobeo⁴⁶⁷ cita Stesicoro a proposito dell'inutilità del lamento per coloro che muoiono⁴⁶⁸. Il frammento (244 PMG = 301 D.-F.), in due versi di natura dattilo-anapestica, di cui il primo può essere interpretato come archebuleo, mostra una costruzione bimembre per cui, al v. 1, si susseguono due aggettivi iniziati entrambi col prefisso privativo ἀ-: ἀτελέστατα ... ἀμάχανα, la cui ripetizione è definita «idiomatic and emphatic» da Davies-Finglass 2014, p. 583.

Ancora Stobeo⁴⁶⁹ riporta un altro passo del poeta, di nuovo connesso con la morte degli uomini. Il frammento (245 PMG = 302 D.-F.) non è scevro da problemi testuali (v. 1, †πολιὰ†)⁴⁷⁰; interessante la successione ἀνδρὸς ... ἀνθρώπων, che sembra affiancare al singolo individuo il più ampio genere umano.

II 3.10 Fr. 278 PMG = 327 D.-F. (Ῥαδίγη)

Un'ultima, breve considerazione riguarda il fr. 278 PMG = 327 D.-F.: trasmesso da Strabone⁴⁷¹, esso appartiene alla Ῥαδίγη, opera considerata spuria per ragioni contenutistiche (vicende lontane dalla tipologia narrativa affrontata da Stesicoro; nomi dei protagonisti non affini al nucleo mitico greco) e metriche (uso degli asclepiadei maggiori, non propriamente caratteristici della narrazione)⁴⁷², e contiene un'invocazione alla Musa (ἄγε μοῦσα λίγει', v. 1) che riprende l'invocazione di Alc. fr. 14 (a).1 = 4.1 Cal. (Μῶς' ἄγε Μῶσα λίγηα ...) e fr. 27.1 PMG = 84.1 Cal. (Μῶς' ἄγε Καλλιόπα ...).

⁴⁶⁶ Cfr. Davies-Finglass 2014, pp. 561 s.

⁴⁶⁷ Stob. 4.56.15: Στησιχόρου (fr. 51 Bergk.⁴) ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμήχανα τοὺς θανόντας κλαίειν.

⁴⁶⁸ «Quest'affermazione si inserisce nell'autentico filone omerico, e si adatta bene all'austerità dei temi di Stesicoro» (Bowra 1973, p. 185).

⁴⁶⁹ Stob. 4.58.5: Στησιχόρου (fr. 52 B.⁴) θανόντος ἀνδρὸς πᾶς' ἀπόλλυται ποτ' ἀνθρώπων χάρις.

⁴⁷⁰ Per una discussione sulle possibili soluzioni, cfr. Davies-Finglass 2014, p. 584.

⁴⁷¹ Strabo 8.3.20: Καὶ ἡ Ῥαδίγη δέ, ἦν ποιηταὶ δοκεῖ Στησίχορος, ἧς ἀρχή' Ἄγε, Μοῦσα λίγει' κτλ. ἐντεῦθεν λέγει τοὺς παῖδας.

⁴⁷² Una notizia al proposito è riportata da Bowra 1973, p. 124, ma per una trattazione più dettagliata si rimanda a Davies-Finglass 2014, pp. 601-604.

II.4 Ibico

II 4.1 Fr. 282 PMG = S151 (encomio a Policrate)

La pubblicazione dell'encomio a Policrate, nel 1922, ha segnato una svolta nella considerazione della poesia di Ibico di Reggio. La tradizione, infatti, ne ha assicurato la fortuna soprattutto come compositore di carmi erotici, in particolare di παιδικά⁴⁷³; ma i frammenti testimoniano che il poeta si dedicò anche ad altri generi, giacché si conserva traccia di narrazioni relative al ciclo troiano o di altre saghe mitiche⁴⁷⁴ che hanno fatto supporre una bipartizione dell'attività di Ibico, da un lato incentrata sulla poesia erotica, dall'altra invece su una produzione epico-lirica alla maniera stesicorea⁴⁷⁵. La selezione antica, però, determinò la sopravvivenza della produzione erotica a discapito dell'altra, condannata all'oblio anche dai «preconcetti moralistici» delle epoche successive⁴⁷⁶.

L'encomio a Policrate, almeno inizialmente, ha rinnovato l'impressione di una netta divisione nell'attività del poeta. Il frammento conserva la parte terminale di

⁴⁷³ Sisti 1967, p. 59, n. 1 riporta le principali fonti antiche sul tema: Cic. *Tusc.* 4.33.71 *maxime vero omnium flagrasse amore Rheginum Ibycum apparet ex scriptis*; *Anth. Pal.* 7.714.3 τὸν φιλέοντα λύρην, φιλέοντα δὲ παῖδας | Ἰβυκόν; *Anth. Pal.* 9.184.5 s. ἡδύ τε πειθοῦς | Ἰβυκε καὶ παίδων ἄνθος ἀμηνάμενε; Procl. in Plat. *Parmen.* 5.317 s. Cousin Ὁ δὲ Ἰβυκος ὅτι περὶ τὰ ἐρωτικά ἐσπουδακῶς καὶ ὅτι πρεσβύτης ὢν καὶ εἰς τὸ γράφειν ἐρωτικά προαγόμενος διὰ τὸν τόνον τοῦ ἐρώματος κατοικνεῖν φησὶ τὴν γραφὴν εἶναι τινὲς τῶν ἑαυτοῦ μελῶν, οὐκ ἄδηλον τοῖς τῶν ἐκείνου διακηκοῦσιν; ΣPind. *Isthm.* 2.1b 22-24 Drachmann ταῦτα τείνει καὶ εἰς τοὺς περὶ Ἄλκαϊον καὶ Ἰβυκόν καὶ Ἀνακρέοντα, καὶ εἶ τινες τῶν πρὸ αὐτοῦ δοκοῦσι περὶ τὰ παιδικὰ ἢ σχολῆσαι; Suid. s. v. Ἰβυκος (I 2, p. 607 Adler) ... γέγονε δὲ ἐρωτομανέστατος περὶ τὰ μεϊράκια.

⁴⁷⁴ I fr. 295, 296, 297, 303a, 307, 316 PMG attestano trattamenti da parte di Ibico del ciclo troiano, con episodi riguardanti Ettore, Deifobo, Elena, Menelao, Diomede, Cassandra; il fr. 305 PMG, invece, mette in scena Odisseo, mentre Eracle è protagonista dei fr. 285, 298, 299, 300, 332 PMG e S176. Secondo i commentari antichi, Ibico avrebbe trattato, fra i tanti, anche il mito di Bellerofonte (fr. S223) e quello di Troilo (fr. S224). Cfr. Sisti 1967, pp. 60 s.; Bowra 1973, pp. 351, 355; Cavallini 1997, pp. 17 s.; Wilkinson 2013, pp. 13 s.

⁴⁷⁵ Nonostante la condizione frammentaria della documentazione, una produzione epico-lirica di Ibico è da considerarsi certa, secondo Sisti 1967, pp. 61 s., anche alla luce delle notizie di Stazio (*Silv.* V 3, 146-150) e Plutarco (*Pro nobil.* 2), della confusione tra Stesicoro e Ibico attestata in alcune fonti e il dubbio, riferito da Athen. 4.172d, sull'attribuzione degli Ἰβυκοὶ ἐπὶ Περίαι all'uno o all'altro poeta. Woodbury 1985, pp. 195 s. accoglie la proposta di una lettura bipartita della carriera del poeta, ma aggiunge: «Certainly, we are at present without a preferable alternative to it». Al tempo stesso, però, poiché anche Stesicoro, come Ibico, avrebbe praticato poesia pederotica (cfr. Athen. 13.601a), non è possibile affermare in modo *tranchant* che la produzione reggina di Ibico sia quella epico-lirica, mentre a Samo il poeta si sia dedicato a quella erotica: «nessuna meraviglia che Ibico abbia praticato questo genere di poesia già in Magna Grecia, anche se non abbiamo elementi certi per attribuire a questo primo periodo alcun testo specifico» (Giannini 2002, p. 303; cfr. Barron 1984, p. 20; Giannini 2004, pp. 51 s.).

⁴⁷⁶ Sisti 1967, p. 60.

una più ampia composizione triadica, consistente in undici strofi di κατ' ἐνόπλιον-epitriti⁴⁷⁷. Aperto da una sezione mitica e concluso da alcuni versi di carattere elogiativo indirizzati a Policrate⁴⁷⁸, esso sembra costituire uno fra gli esempi più antichi di poesia encomiastica; la forma triadica fa supporre un'esecuzione corale⁴⁷⁹, mentre l'assenza di una sezione a carattere religioso non esclude che essa potesse occupare l'avvio del carme, che non ci è giunto⁴⁸⁰. Il frammento sembra potersi suddividere in tre parti⁴⁸¹: nella prima, una serie di nomi di personaggi e luoghi del ciclo troiano (Δαρδανίδα Πριάμοιο, v. 1; Ἄργ]οθεν, v. 3; Ἑλένας, v. 5; Πέρ]γαμον, v. 8; Π[άρι]ν, v. 10; Κακκάνδραν, v. 12; Τρο]ίαν, v. 14; Ἀγαμέ]μνων, v. 20) e la recisa affermazione del poeta di non volerli trattare nel canto (νῦ]ν δὲ μοι οὔτε [...] ὑμ]νήν, vv. 10-12) inseriscono questi versi nell'ambito della

⁴⁷⁷ Cfr. Page 1951b, pp. 161 s.; Sisti 1967, pp. 66-68; Barron 1969, pp. 125-127; Gostoli 1979, pp. 94 s.; Cavallini 1997, p. 115; Wilkinson 2013, pp. 37 s.

⁴⁷⁸ È controversa l'identificazione del dedicatario dell'ode, a causa delle contraddittorie informazioni trasmesse dalle fonti: se Suida identifica Policrate nel padre del tiranno (Suid. I 2, p. 607 Adler: ὁ Πολυκράτης ὁ τοῦ τυράννου πατήρ), Erodoto (Hdt. 3.39.1) afferma esplicitamente che il padre del tiranno Policrate di Samo si chiamasse Αἰάκης e che il figlio arrivò al potere non per successione dinastica, ma in seguito a una rivolta (ἔσχε Κάμοι ἐπαναστάς); anche Imerio, come Suida, attesta l'esistenza di un padre e di un figlio entrambi chiamati Policrate (τῶι πατρὶ Πολυκράτει; Πολυκράτης ἔφηβος), ma non è chiaro chi dei due sia il tiranno erodoteo. Ne conseguono diverse posizioni fra gli studiosi. Page 1951, pp. 171 s. avanza l'ipotesi che il Policrate elogiato dal poeta sia il figlio dell'omonimo tiranno. Invece, secondo Sisti 1966, pp. 97-101 e Barron 1969, pp. 136 s., è corretta la cronologia di Suida che, incrociandosi con Imerio, colloca Ibico presso Policrate padre. Su questa base, Giannini 2002, pp. 303 s., Bonanno 2004, pp. 68 s., Giannini 2004, p. 56 e Gentili 2011, p. 201 e n. 34 considerano il carme dedicato al «giovinetto Policrate, il futuro tiranno di Samo»; Natale 2009, pp. 57, n. 5 aggiunge che il poeta potrebbe essersi trattenuto alla corte di Samo anche quando l'efebos, una volta adulto, divenne il tiranno dell'isola, anche se è probabile che, come racconta Erodoto, Ibico se ne sia andato prima della morte di Policrate (cfr. Giannini 2004, p. 55). Woodbury 1985, pp. 207-218 conclude la difficoltà di identificare il padre dell'efebos Policrate menzionato da Imerio, ma ritiene plausibile che Ibico si sia recato a Samo quando tale padre esercitava il potere e il figlio era ancora giovane (cfr. Péron 1982, pp. 37 s.). Mitchell 1975, p. 80, n. 23, invece, ritiene che Policrate fosse già al potere e patrono del poeta (cfr. MacLachlan 1997b, p. 188), ma ancora sufficientemente giovane da essere lodato per la propria bellezza fisica. I termini della questione sono stati recentemente riassunti da Wilkinson 2013, pp. 4-12. Per un esame cronografico delle fonti, ved. Ornaghi 2008, pp. 29-38.

⁴⁷⁹ A questo argomento, Giannini 2002, p. 305 aggiunge anche la diversità di tono rispetto ai frammenti erotici ibicei, più personali ed intensi rispetto all'encomio a Policrate. Cfr. Giannini 2004, p. 56.

⁴⁸⁰ Che si trattasse di un esempio di poesia encomiastica era già stato riconosciuto da Page 1951b, p. 165: «here, in these poem, is an example of the type, the oldest surviving instance of a purely secular encomium. The metrical structure of strophe, antistrophe and epode proves that the poem was sung and danced by a chorus». Lo studioso aggiunge che «the subject-matter shews that it has nothing to do with any religious occasion. It is a song of personal compliment, sung to an individual – Polycrates» (*ibid.*), escludendo la presenza di qualunque richiamo di tipo religioso. Ma Bowra 1973, p. 365 ipotizza che «ci poteva essere qualcosa del genere nella parte che è andata perduta»; anch'egli, comunque, ammette che «L'elogio finale costituisce il culmine ed insieme lo scopo fondamentale del componimento» (*ibid.*).

⁴⁸¹ Cfr. Sisti 1967, p. 75; Bonanno 2004, pp. 73 s.

produzione epico-lirica dell'autore; la seconda aggiunge all'affermazione dei vv. 10-12 una ragione in più, legata all'incapacità del poeta, uomo mortale, di affrontare una tematica del genere (θνατ[ὸ]ς δ' οὔ κ[ε]ν ἀνὴρ | διερός τὰ ἕκαστα εἵποι, vv. 25 s.)⁴⁸², certo più adatta alle Μοῖσαι χεχοφι[ε]μέναι (v. 23); eppure, attuando un procedimento riconoscibile nella cosiddetta *praeteritio*, il poeta affronta lo stesso la narrazione, per quanto ancora per sommi capi, elencando gli snodi fondamentali della vicenda bellica (la partenza da Argo, il blocco ad Aulide, la navigazione verso Troia) e citando altri nomi legati alla saga (Ἀχαιῶν, v. 31; πόδ[α]ς ὠκύνε Ἀχιλλεύς, v. 33; μέγας Τ[ε]λαμῶνιος ἄλκι[μος] Αἴας, v. 34; Κυάνι[π]π[ο]ς, v. 37; Ὑλλίς, Τρωίλον, v. 41; Τρῶες Δ[α]ναοί, v. 43); la terza parte, invece, conduce a un altro nucleo tematico, derivante dai nomi eroici citati nella sezione precedente: come gli eroi epici, così anche Policrate, destinatario del canto, sarà celebrato in avvenire per la bellezza, dalla quale riceverà il medesimo κλέος ἄφθιτον che a Ibico provverrà dall'attività poetica (vv. 46-48). Secondo Bowra, ci troveremmo di fronte allo spartiacque fra l'una produzione e l'altra: «ora egli intende adottare una maniera nuova, ed annuncia il mutamento che vuole operare passando in rassegna le sue opere precedenti e affermando che esse non corrispondono più a quanto ora si propone di fare»⁴⁸³. D'altronde, la composizione non sembra condurre a un felice esito, intrecciata, com'è, di troppe formule omeriche, epiteti esornativi, accumuli e ripetizioni⁴⁸⁴. Non c'è da dubitare che vada comunque assegnata a Ibico, non ad

⁴⁸² Il senso di impotenza sembrerebbe veicolato dal discusso aggettivo διερός. Al di là delle difficoltà metriche del passo, per le quali rimando a Gostoli 1979, διερός, già difeso da Gentili *ap.* West 1970, p. 307, avrebbe il valore di «perfino nel pieno delle proprie forze» e renderebbe più forte la differenza di capacità che intercorre fra gli esseri umani e le divinità. A dimostrazione di ciò, oltre al solito confronto con Hom. *Od.* 6.201-203 (l'incontro di Nausicaa con Odisseo naufrago), Pitotto 2011a, pp. 717-720 (dopo Péron 1982, pp. 48 s., 52, Bonanno 1990, pp. 79-83 e Bonanno 2004, p. 76) adduce anche *Il.* 2.484-493 (catalogo delle navi), in cui «il rapsodo specifica infatti che non potrebbe nominare l'intero esercito neppure se avesse “dieci lingue, e dieci bocche, voce infrangibile e petto di bronzo”, e si spinge ad affermare che una simile impresa risulterebbe impossibile perfino per le Muse». Ved. anche Barron 1984, p. 14; Wilkinson 2013, p. 75. Invece, Hardie 2013, pp. 32 s. elimina θνατ[ὸ]ς per sostituirlo con un participio presente παρών ο παρεών, introducendo nel passo il motivo della presenza: neanche essendo stato presente agli eventi bellici del mito, un uomo potrebbe avere la capacità di raccontarli come le Muse.

⁴⁸³ Bowra 1973, p. 368. Di carme programmatico parla anche Sisti 1967, p. 74.

⁴⁸⁴ Un riepilogo dei giudizi critici espresso dagli studiosi sull'encomio ibiceo si deve a Woodbury 1985, pp. 193-199. Fra di essi, il più aspro è quello di Page 1951b, p. 166: «[...] yet here in truth is something much inferior, a cento of Homeric formulae hung on a feeble framework, loosely bound together with tedious repetitions and odious turns of phrase». Sovrabbondanza di epiteti, omerismi scialbi ed eccessive ripetizioni sono riconosciute come tratti di debolezza anche da Sisti 1967, p. 64 e Bowra 1973, p. 370; ma per quest'ultimo, anche se possono essere segno della svolta compositiva

altri autori, visto il tratto caratteristico del poeta della sovrabbondante aggettivazione⁴⁸⁵; ma, certo, una tale debolezza compositiva si potrebbe spiegare come una voluta scelta dell'autore per «prende[re] congedo dalla sua vecchia maniera e prepara[re] i suoi ascoltatori, che potrebbero forse aspettarsi da lui qualcuno dei suoi antichi racconti, a qualcosa di nuovo»⁴⁸⁶.

In realtà, una simile tesi «va corretta secondo la prospettiva sincronica dell'adeguamento alla norma del genere poetico dell'encomio conviviale dedicato a un giovinetto»: la narrazione a tinte fosche delle vicende troiane e lo spostamento del baricentro poetico verso la bellezza degli eroi mitici e, in second'ordine, di Policrate si motiva come «una rigorosa selezione dei contenuti in rapporto all'occasione del canto, al quale si addice l'elogio della bellezza»⁴⁸⁷. Sotto questa luce, allora, si dovrà parlare di *praeteritio*, piuttosto che di *recusatio* alla maniera augustea⁴⁸⁸, perché nei carmi oraziani rilevati dagli studiosi c'è una velleità

rappresenta dal poema, cui ho fatto accenno *supra*, esse non attenuano l'impressione che «lo spirito del componimento non sia proprio di prima qualità» (pp. 373 s.).

⁴⁸⁵ Si è dubitato se, visti i caratteri formali e i contenuti a prima vista epico-lirici, l'opera fosse da assegnarsi a Stesicoro. Barron 1969, p. 132 ha messo in luce che la possibilità di confusioni tra Stesicoro e Ibico nelle fonti antiche è indizio di una somiglianza esteriore fra le composizioni dei due poeti; così, si corre il rischio che le argomentazioni addotte tradizionalmente per una paternità stesicorea (temi e forme epico-lirici, i continui richiami verbali a Omero, il fatto che gli antichi attribuissero a Stesicoro la rara parola ὀρείχαλκος ai vv. 42 s. del carme) possano ben valere anche per Ibico. Ma, seguendo Sisti 1967, p. 74, «Vi è [...] nel carme almeno un elemento stilistico che si può ricollegare all'Ibico a noi noto attraverso la tradizione indiretta: l'abbondanza dell'aggettivazione. Affastellati intorno al sostantivo troviamo quasi sempre due o più aggettivi (v. 1 sg. μέγ' ἄστυ περικλεές ὄλβιον, v. 34 μέγας Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας), con funzione puramente esornativa. Tipico dello stile ibiceo è inoltre l'uso di collocare il sostantivo tra due aggettivi». Cfr. MacLachlan 1997b, p. 192; Wilkinson 2013, pp. 49 s.

⁴⁸⁶ Bowra 1973, p. 372. Cfr. Sisti 1967, p. 76.

⁴⁸⁷ Gentili 2011, p. 204, *passim*; forse non è necessario parlare di distanziamento ironico dall'epica in relazione al potere politico, come fa Mueller-Goldingen 2001, pp. 25 s. Cfr. Woodbury 1985, p. 206 («The poem, like others from the sixth century, marks, it seems, an important change of taste and style, which, like other similar revolutions, exposed the poetic tradition to new dangers as well as to new opportunities. In this case, the dangers arose from freeing the devices of poetry from their organic contexts in society and its institutions, while the opportunities lay in the opening to lyric poetry of a new and more individual world»); Natale 2009, p. 68 («il poeta cerca di superare i valori proposti dall'epica per suggerirne di 'nuovi', più adatti al suo ruolo sociale di 'poeta di corte'»). Ved. anche Cavallini 1997, pp. 19, 115. Più morbida la linea interpretativa di Mandosso 1999, p. 22, che, proponendo propone di integrare al v. 15 οὐδ' ἐπ[αείσομαι, col valore di «non ricantare, non ripercorrere», ritiene che il distanziamento di Ibico dall'epica riguardi non tanto i contenuti mitici quanto i modi del canto, alla ricerca di «uno schema compositivo molto più libero che permetta anche arditi trapassi spazio-temporali».

⁴⁸⁸ Di *recusatio* parla Sisti 1967, pp. 77-79, che invoca un parallelo con Hor. *carm.* 1.6 (parte del più ampio gruppo di *recusationes* formato da 2.12, 4.2 e 4.15), in cui, al riepilogo delle tematiche epiche che il poeta non vuole affrontare, connotate da una sovrabbondante dizione epica, seguono un'affermazione di incapacità e la definizione dei contenuti più adatti. «[...] considerata la stretta somiglianza di struttura fra l'ode a Policrate di Ibico e il carme I 6 di Orazio», conclude lo studioso,

programmatica che, invece, pare assente nei versi di Ibico⁴⁸⁹.

L'impressione di «una andatura goffa e artificiosa»⁴⁹⁰ diventa meno affascinante, se si dà conto alla riabilitazione del carne a opera di Barron, che sottolinea la libertà con cui Ibico si richiama ai modelli epici⁴⁹¹. È vero che «il poeta ricalca le frasi e gli epiteti più comuni dell'epos, riprende le espressioni più convenzionali»⁴⁹², ma è pure vero che «accanto agli epiteti tradizionali appaiono anche nuovi composti» che, per Sisti, «riecheggiano lo stile epico»⁴⁹³: ai vv. 1 s., Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ|γ' ἄc]τυ fonde le due espressioni omeriche Πριάμοιο Δαρδανίδαο (cfr. *Il.* 5.159, 21.34) e ἄcτυ μέγα Πριάμοιο ἄνακτος (cfr. *Il.* 7.296, 17.16, 21.309; *Od.* 3.107); al v. 3, Ἄργ]οθεν ὀρνύμενοι riecheggia ἔγγυθεν ὀρνυμένη (*Od.* 12.183); la stessa formula di preterizione dei vv. 10-13 sembra ricalcare μηδέ τί τοι θάνατος καταθύμιος ἔcτω (*Il.* 10.383) ο ὄφρα ἔπος εἴπωμι τό μοι καταθύμιόν ἐcτιν (*Od.* 22.392); più avanti, al v. 32, l'epiteto di Achille πρ[οφ]ερέcτατος α[ἰ]χμᾶι si spiega in relazione ad ἀνδρῶν αὖ μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας, ὄφρ'

«non si può escludere *a priori* l'ipotesi che gli alessandrini, proprio attraverso la classificazione dei generi letterari, abbiano codificato e reso letterario un tipo di carne e un procedimento stilistico già praticato dalla lirica corale arcaica».

⁴⁸⁹ Già Barron 1969, p. 135 rifiutava la linea interpretativa della *recusatio*, considerandola «illusory»; piuttosto, «the *praeteritio* is a rhetorical device of emphasis, as usually, and not at all the same thing as *recusatio*, a genuine refusal» (*ibid.*). Gentili 2011, p. 204 chiosa così: «non proprio un programma poetico che, come in Orazio, respinga dal proprio repertorio argomenti eroici, ma piuttosto una rigorosa selezione dei contenuti in rapporto all'occasione del canto»; il che presuppone «a poet who writes not from inspiration but from habit or necessity» (Page 1951b, p. 165). Cfr. Péron 1982, p. 47; Woodbury 1985, pp. 197-199; Cavallini 1997, p. 114; MachLachlan 1997b, p. 192; Mueller-Goldingen 2001, p. 23; Giannini 2002, p. 305, n. 24; Wilkinson 2013, pp. 56 s. L'interpretazione come *recusatio* è rifiutata anche da Nannini 1982, p. 76, che però considera il caso ibiceo un modello ben noto alla letteratura latina augustea. Piuttosto che una *recusatio*, Bonanno 2004, pp. 78-86, 91-93 e Natale 2009, p. 64 preferiscono leggere una *transitio*.

⁴⁹⁰ Sisti 1967, p. 74.

⁴⁹¹ Cfr. Barron 1969, p. 133. Secondo lo studioso, il recupero da parte del poeta si motiva «in order to recall their original context» (*ibid.*), riconoscibile, soprattutto per i vv. 23-35, nel catalogo delle navi di *Il.* 2.484-493. Sarebbe, inoltre, ipotizzabile un ulteriore richiamo (ivi, p. 134) a Hes. *Op.* 646-662, in cui il poeta rievoca il proprio viaggio a Calcide per i giochi funebri in onore di Anfidamante: «By recalling these lines, Ibycus sets his own reputation as a poet more tactfully before his audience. He too is a champion. That such a theme was indeed in his mind is demonstrated by the last line of the poem, in which he promises Polycrates undying fame, ὡc κατ' αἰδᾶν καὶ ἐ μ ὸ ν κ λ ἔ ο c» (*ibid.*).

⁴⁹² Sisti 1967. Cfr. Bowra 1973, p. 370: gli epiteti utilizzati da Ibico in questo carne «sono insolitamente convenzionali, e per la maggior parte provengono direttamente da Omero: così ad esempio πόλεμον κατὰ δακρυόεντα, πόδας ὡκύς Ἀχιλλεύς, μέγας Τελαμώνιος Αἴας, κλέος ἄφθιτον. Ancora più grave è il fatto che Ibico sembra persino scostarsi dalla propria maniera per usare gli epiteti il più scialbi possibile, come quando definisce Cassandra τανύcφυρον [...]. Talvolta gli epiteti sono accumulati con noncurante profusione, molto diversa dalla cura con cui di solito Ibico li sceglie».

⁴⁹³ Sisti 1967, p. 70. Cfr. Péron 1982, p. 41; Mueller-Goldingen 2001, p. 22.

Ἄχιλῆος μήνιεν· ὁ γάρ πολὺ φέρτατος ἦεν (*Il.* 2.768 ss.) e ἄλματι ... πάντων προφερέστατος ἦεν (*Od.* 8.128)⁴⁹⁴. Ma, come χρυσόστροφ[ος (v. 40), che ritornerà in Soph. *OT* 204 (χρυσοστροφῶν ἀπ' ἀγκυλᾶν)⁴⁹⁵, sembra far qui la prima comparsa, così anche altri elementi stilistici, in realtà, sono «affatto appiattiti sulla tradizione omerica»⁴⁹⁶: ταλαπείριον (v. 6), che nell'*Odissea* è perlopiù riferito a persona, qui si riferisce alla rocca (μέγ' ἄστυ, v. 2) di Troia; τανύσφυρον (v. 11), detto di Cassandra, costituisce un'«attribuzione inedita per la figlia di Priamo», non altrimenti attestata in Omero⁴⁹⁷; ἀρετὰν | ὑπ]εράφανον (vv. 16 s.), «accostamento ardito», riutilizzando materiale esiodeo, produce «un ossimoro per così dire ideologico, una sottile denuncia della virtù funzionale alla guerra»⁴⁹⁸. Inoltre, lo stesso materiale omerico può subire riscritture da parte del poeta, come il caso di διερός, in cui il riuso dell'aggettivo, che già in Hom. *Od.* 6.201-203 e *Il.* 2.484-493 conferisce all'uomo il pieno vigore delle forze (§ II 4.1, p. 297, n. 482), si distacca dal modello per la differente *Wortstellung*: lì, infatti, la sintassi è continua (οὐκ ἔσθ' οὗτος ἀνὴρ διερός βροτὸς ... | ὅς κεν κτλ.); qui, invece, il poeta introduce un *enjambement* (θνατ[ὸ]ς δ' οὗ κ[ε]ν ἀνὴρ | διερός τὰ ἕκαστα εἴποι, vv. 25 s.), che spezza il sintagma, «stacca funzionalmente la prima qualità dalla seconda e, non a caso, colloca il 'concessivo' διερός nel segmento potenziale ma negativo οὗ κ[ε]ν ... / ... εἴποι»⁴⁹⁹.

Anche la struttura del carne, a pendolo, per usare le parole di Van Groningen, mostra una certa perizia da parte del poeta. Egli, infatti, alterna fra loro gli eroi greci e quelli troiani: partendo da una generica menzione di coloro che, partiti da Argo, distrussero Troia (vv. 1-9), la *praeteritio* viene riferita alla presa di Troia e alla caduta dei suoi difensori (vv. 10-15), per ritornare agli eroi achei comandati da

⁴⁹⁴ Cfr. Sisti 1967, pp. 70-74, che offre un'ampia disamina dei rapporti fra il testo ibiceo e i modelli omerici. Cfr. anche Mueller-Goldingen 2001, pp. 22 s. e Bonanno 2004, pp. 75 s., che riprende e rovescia gli esiti dell'analisi di Sisti, dimostrando i segni di innovazione da parte di Ibico.

⁴⁹⁵ Cfr. Nötigher 1971, pp. 176 s.

⁴⁹⁶ Bonanno 2004, p. 75. Già Péron 1982, p. 44 aveva evidenziato la «curieuse coexistence de maldresses intentionnelles et de véritables trouvailles, dont le plus bel exemple est la vision, aux v. 8-9, du «désastre [qui] monta jusqu'à l'infortunée Pergame, par la faute de Cypris aux cheveux d'or»».

⁴⁹⁷ Cfr. Nötigher 1971, p. 168: l'aggettivo è attestato in Hes. *Th.* 364, detto delle Oceanine, nello *Scudo* pseudo-esiideo (v. 35, detto di Alcmena) e nell'*Inno a Demetra*, attribuito a Demetra (*Hymn. Hom.* 2.2) e a Persefone (*Hymn. Hom.* 2.77). Ved. anche Wilkinson 2013, p. 66.

⁴⁹⁸ Le citazioni sono di Bonanno 2004, pp. 75 s.

⁴⁹⁹ Bonanno 1990, p. 83.

Agamennone (vv. 15-41) e chiudere con Troilo (vv. 41-45), in una continua successione di piani giustapposti⁵⁰⁰. A questo punto, se le ripetizioni verbali riscontrabili nel carne potrebbero accrescere l'artificiosità della dizione, a uno sguardo ravvicinato esse mostrano piuttosto di essere studiate, fin da quella che interessa la parola chiave dell'ode, κλέος. Essa appare in contesti ravvicinati ai vv. 47-48 a opporre la gloria di Policrate, apparentemente legata alla bellezza elogiata, a quella di Ibico, legata invece all'attività poetica. Il passaggio, in realtà, è più complesso di quel che sembra. Al v. 46, infatti, il papiro reca un punto in alto (πέδα ἀιέν·), oggetto di discussione fra i critici, in quanto produrrebbe due distinte frasi⁵⁰¹. Considerando πέδα l'equivalente eolico di μετά e assegnando a τοῖς un valore pronominale, l'espressione significherebbe «insieme a quelli» e individuerrebbe gli eroi epici finora nominati dal poeta; il genitivo κάλλεος, allora, andrebbe inteso come specificazione di κλέος e non vi sarebbe più necessità del segno di punteggiatura, giacché l'espressione rappresenterebbe la ragione encomiastica di Policrate⁵⁰². Conservando il punto in alto, invece, πέδα andrebbe interpretato come μέτεστι e la frase andrebbe intesa come «essi partecipano per sempre della bellezza»⁵⁰³; tuttavia, non solo una tale costruzione sintattica non avrebbe altre attestazioni nella lirica corale arcaica⁵⁰⁴, ma non evidenzerebbe nemmeno, «rispetto al κλέος del poeta e di Policrate, il rapporto omologo “in virtù del canto” – “in virtù della bellezza”» che fonda la conclusione del carne⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ Cfr. Van Groningen 1958, pp. 186 s.; Wilkinson 2013, pp. 55 s.

⁵⁰¹ Le posizioni dei principali commentatori sono passate in dettagliata rassegna da Woodbury 1985, pp. 203-205 e Natale 2009, pp. 60-63.

⁵⁰² Page, che poneva punto in alto già in *SLG*, fr. S151, v. 46, nell'articolo del 1951, p. 169 afferma che una formulazione del genere costituisca il culmine della *climax* di tutto il poema. Ritengono necessario il punto in alto anche Sisti 1967, p. 66 e Gentili 2011, p. 203, n. 35.

⁵⁰³ Così Barron 1969, p. 123; Péron 1982, p. 39; Natale 2009, pp. 61-63. Nicholson 2000, p. 256, osservando come il punto in alto consenta di allentare, almeno in apparenza, la relazione tra Policrate e i begli efebi del mito (Cianippo, Zeusippo, Troilo), ritiene che così si realizzi un uso della metafora pederastica (il poeta sarebbe l'*erastes*, Policrate l'*eromenos*) per nascondere i reali rapporti di committenza tra la corte e il poeta, in anticipo rispetto alle testimonianze pindariche di *Pyth.* 6 e *Isthm.* 2.

⁵⁰⁴ «[...] this construction is unknown to choral lyric or to any verse before the Persian wars. The meaning given here, although reminiscent of Plato, also seems not to be archaic» (Woodbury 1985, p. 203). Inoltre, il punto in alto rischia di introdurre nel testo «the unarchaic sentiment of the young men ‘having a share in beauty forever’. [...] archaic poets speak of the reputation for prowess or beauty that song can bring, which is exactly what is promised if the stop is removed» (Wilkinson 2013, p. 84).

⁵⁰⁵ Gentili 2011, p. 203, n. 35. Così anche Wilkinson 2013, p. 84. *Contra*, Natale 2009, pp. 62 s. ritiene che tale relazione sia comunque deducibile dalla formulazione del v. 46, se si tiene conto che

D'altronde, la ripetizione ravvicinata di κλέος al v. 47 e al v. 48 sembra rispondere proprio a questa finalità contrastiva, opponendo le ragioni di gloria immortale per Policrate a quelle per il poeta: l'uno sarà celebrato perennemente per la bellezza, non inferiore a quella degli eroi del mito, mentre l'altro sarà ricordato per il potere eternante della propria poesia⁵⁰⁶; l'opposizione, inoltre, si traduce in una forma di *variatio* sintattica che, al genitivo κάλλεος del v. 46, sostituisce il costrutto preposizionale κατ' αοιδάν del v. 48⁵⁰⁷.

Nella porzione conservata del carme non mancano altri casi di ripetizioni verbali ravvicinate. Ai vv. 3 (hem^m) e 8 (pentam aeol), in contesti privi di responsione (l'uno appartiene all'antistrofe, l'altro all'epodo successivo), l'incipit del penultimo *colon* della stanza è occupato da un complemento di luogo indicante moto: Ἄργ]οθεν, complemento di moto da luogo individuato dal suffisso -θεν⁵⁰⁸, e Πέρ]γαμον, complemento di moto a luogo dipendente dal verbo di moto ἀν[έ]βα (v. 8). Le direzioni opposte indicano il punto di partenza e il punto di arrivo della flotta achea e la loro collocazione in una posizione simile all'interno delle rispettive stanze sembra tradurre anche a livello visivo la contrapposizione fra l'origine fisica e la direzione del male che colpirà Troia. La sua causa viene tradotta sul piano testuale da una forma *Ringkomposition*: la strofe, infatti, è aperta dal nome di Elena (ξ]α]ν]θ]âc Ἐλένας, v. 5) e conclusa dal nome dell'«agente remoto»⁵⁰⁹, Afrodite (χρ]υ]κοέθειραν δ[ι]ὰ Κύπριδα, v. 10); entrambe le figure sono accomunate dalla notazione sul color biondo dei capelli (ξ]α]ν]θ]âc, χρ]υ]κοέθειραν)⁵¹⁰.

Policrate e gli eroi citati per la loro bellezza sembrano essere collocati sul medesimo piano. Per questa posizione sembra propendere anche Bowra 1973, pp. 364 s., che pone virgola in luogo del punto in alto, rendendo più sfumato il passaggio fra le due proposizioni; ma a me sembra che in questo modo κλέος, per quanto accompagnato dall'attributo ἄφθιτον, resti come sospeso, indefinito.

⁵⁰⁶ «[...] la formule des v. 47-48 κλέος ἄφθιτον ἔξειτ / ὡς κατ' αοιδάν καὶ ἐμὸν κλέος instaure, en apparence du moins, une équivalence absolue entre la célébrité du prince et la sienne propre, et par la conscience qu'il a de son génie et des pouvoirs qu'il lui confère, Ibycus se place délibérément sur un pied d'égalité avec celui qui exerce l'autorité suprême dans l'État» (Péron 1982, p. 55).

⁵⁰⁷ «The variation in the antithesis between genitive and preposition allows the poet to suggest that song is the cause as well as the subject of his fame. But this point requires the dependence of κάλλεος upon κλέος, and so supports the removal of the attested stop» (Woodbury 1985, p. 205).

⁵⁰⁸ Sul significato di punto d'origine o moto da luogo del suffisso -θεν, rimando a Chantraine, *MHG*, p. 117.

⁵⁰⁹ Natale 2009, p. 63.

⁵¹⁰ Cfr. Péron 1982, p. 44; MacLachlan 1997b, p. 193; Bonanno 2004, p. 75; Natale 2009, p. 64; Wilkinson 2013, p. 60.

La centralità tematica del destino funesto per Troia è ribadita anche ai vv. 6 e 19, dove, in identico contesto metrico (2an_λ o ehn) ma in collocazione differente, si trovano δῆ]ριν e κακόν. I due sostantivi condividono la stessa sfera semantica della disgrazia e della malasorte, da un lato indicando la causa prima della guerra nella bellezza fisica di Elena (ξ[α]νθ[ά]c Ἐλένας περὶ εἶδει | δῆ]ριν, vv. 5 s.)⁵¹¹, dall'altro qualificando gli Achei come strumento della sua realizzazione (οὐc τε κούλα[ι | ν[ά]c] πολυγόμοι ἐλεύα[ν | Τροί]αι κακόν, vv. 17-19).

Parimenti, ai vv. 19 e 44, in contesti metrici differenti (4da = alcm non in responsione tra loro) ma ravvicinati, la posizione incipitaria è occupata da un toponimo e da un etnonimo che condividono la medesima radice: Τροί]αι, Τρω[ε]c. In questo modo sembrano entrare in relazione reciproca la *praeteritio* formulata ai vv. 10-12 (e proseguita almeno fino al v. 22) e il passaggio alla lode di Policrate per la sua bellezza (vv. 44 s., Τρω[ε]c Δ[α]ναοί τ' ἐρό[ε]ccαν | μορφ[ά]ν μάλ' εἰc-κον ὅμοιον).

Sono da registrare, inoltre, due casi di allitterazione: al v. 13, l'insistenza sull'occlusiva bilabiale sorda /p/ interessa Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου[c; al v. 44, invece, a ripetersi è l'occlusiva velare sorda /k/, come a ribadire anche a livello fonetico la pregnanza dell'affermazione del poeta sul potere eternizzante della poesia (ὥc κατ ἀοιδ[ά]ν καὶ ἐμὸν κλέoc). A questi, si associa l'assonanza che caratterizza l'espressione ἀλώc[ι]μο]ν | ἀμ]αρ ἀνώγυμον (vv. 14 s.), a marcare la presa di Troia⁵¹².

Nel carme figurano anche tre casi di omometria. Ai vv. 20 e 33 (2an_λ = enh), la stessa sede metrica finale è occupata da un nome proprio di eroe: da un lato figura Ἄγαμέ]μνων, dall'altra Ἀχιλλεύc, associando così due figure chiave della vicenda troiana, giacché il primo è il condottiero della spedizione, mentre il secondo

⁵¹¹ Natale 2009, pp. 69-78 ipotizza che, nella menzione dell'εἶδοc di Elena, ci sia un'allusione all'εἶδωλον e, dunque, alla versione del mito narrata da Stesicoro nella *Palinodia*. A sostegno della propria tesi, lo studioso invoca la somiglianza del sintagma ibiceo περὶ εἶδει con ἀμφὶ δ' ἄρ' εἰδ[ό]λωι di Hom. *Il.* 5.451, nell'episodio della fabbricazione dell'εἶδωλον di Enea da parte di Apollo, invocando l'equivalenza delle funzioni di περὶ e ἀμφὶ in questo contesto e il riutilizzo di ἀμφὶ in riferimento ad Elena anche in Alc. fr. 42.15 V. (ἀμφ' Ἐλένας). Samo, a cui è legata la composizione dell'encomio di Ibico, potrebbe aver recepito il tema o direttamente da Stesicoro, in virtù della sua fortuna in area non occidentale, o attraverso la versione esiodea della vicenda, che le fonti (§ II 3.3, pp. 273-276) raccontano biasimata dal poeta di Imera.

⁵¹² Cfr. MacLachlan 1997b, p. 193.

rappresenta non soltanto uno degli eroi che vi hanno parte, ma uno dei principali motori del racconto iliadico.

20	----υυ---	$2an_\lambda = enh$
33]υυ---υυ---	$2an_\lambda = enh$

Il collegamento fra i due personaggi sembra motivato dall'attenzione che il poeta mette nel tracciare una sofisticata architettura metrico-verbale per l'esposizione in preterizione delle vicende belliche, con una precisa collocazione dei nomi degli eroi e dei luoghi da loro attraversati fino al loro arrivo a Troia. Sotto questa luce acquista senso un'altra omometria, più ampia, che interessa i vv. 27-28 e 36-37 (4da = alcm), nei cui *explicit* trova posto una serie di complementi di moto: ἀπ' Αὐλίδος ~ ἀπ' Ἄργεος; ἀπ' Ἄργεος ~ ἐς Ἴλιον.

27	----υυ---υυ---	$4da = alcm$
36	--]υυ---	$4da = alcm$
28	----υυ---υυ---	$4da = alcm$
37	υυ-]υυ---	$4da = alcm$

Sono ivi rappresentate le tappe della navigazione dalla Grecia continentale a Troia, da Argo a Ilio, passando per il blocco in Aulide. Suona strano, però, che in testa ai complementi, prima ancora del vero punto di partenza, ovvero Argo, figurino Aulide che, nel mito, costituisce una battuta d'arresto mediana; inoltre, ἀπ' Αὐλίδος sembra doppiare il successivo ἀπ' Ἄργεος, ripetendo due volte il complemento di moto da luogo e vanificando l'intuibile parallelo coi vv. 36 s., dove si riproduce l'attesa opposizione moto da luogo/moto a luogo. Se, con Woodbury, si emenda il v. 27 in ἐπ' Αὐλίδος⁵¹³, si ripristina l'opposizione fra i complementi e si individua, inoltre, una forma di chiasmo nella strutturazione dell'omometria: infatti, la sequenza dei complementi di luogo incrocerebbe il moto a luogo al moto da luogo, secondo una successione del tipo ABBA (ἐπ' / ἀπ' / ἀπ' / ἐς). Che si accetti o meno

⁵¹³ Cfr. Woodbury 1985, p. 199 che, considerando la vicinanza fra ἀπ' Αὐλίδος e ἀπ' Ἄργεος, spiega il primo come un condizionamento da parte del secondo. Quanto al significato della correzione, ἐπ' Αὐλίδος costituirebbe una costruzione preposizionale avente lo stesso valore di un aggettivo attributivo («at Aulis», «Aulidean»», *ibid.*), secondo uno schema attestato in Pind. *Ol.* 8.9, *Ol.* 9.16-18, o anche in *Carm. Pop.* fr. 20.867 PMG. L'emendamento è stato di recente difeso da Wilkinson 2013, p. 76.

II 4.2 Fr. 310 PMG

Riportato da Plat. *Phaedr.* 242cd, Plut. *Quaest. conv.* 9.15.2 e da Synes. *Epist.* 105.7 ss., il frammento assume la *facies* di un'affermazione proverbiale, ma è difficile stabilire a proposito di cosa sia stato formulato: secondo Bowra, esso sarebbe un segno della decisione, dal poeta considerata saggia, di abbandonare Reggio e trasferirsi a Samo; secondo Cavallini, invece, potrebbe alludere alle impietose rappresentazioni delle divinità⁵²⁰, come «l'immagine di Eros inesorabile carceriere»⁵²¹ nel fr. 286 PMG o quella dello stesso dio come oscuro adescatore e di Afrodite cacciatrice nel fr. 287 PMG⁵²². Nel frammento si registra allitterazione del nesso /am/ o /an/: v. 2, ἀμβλακῶν τιμᾶν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω, che sottolinea la reciprocità fra la positiva considerazione umana e l'atto negativo nei confronti della divinità.

II 4.3 Fr. 315 PMG

Il frammento è considerato da Bowra un esempio dell'amore di Ibico per la natura e della sensibilità che il poeta esprime attraverso immagini naturali⁵²³. Esso consiste in «un elenco di piante caratteristiche dell'erbario di Afrodite, o comunque legate alla sfera erotica»⁵²⁴, e si distingue per una particolare struttura a paralleli: entrambi i versi, accomunati dall'allitterazione del suono iniziale /m/ (μύρτα, μᾶλα), sono caratterizzati dal polisindeto τε καὶ ... καί e dal progressivo aumento della dimensione dei *cola* (bisillabo, bisillabo, quadrisillabo/pentasilabo: μύρτα/μᾶλα, ἴα/ρόδα, ἐλιχρύκος/τέρεινα δάφνα). Inoltre, è possibile riscontrare un parallelismo anche nel tipo di referenti indicati dalle parole:

pianta		fiore		pianta
--------	--	-------	--	--------

⁵²⁰ Cfr. Bowra 1973, pp. 356 s.; Cavallini 1997, p. 154.

⁵²¹ Degani-Burzacchini 2005, p. 309. Di «connotazione militaresca» parlava già Marzullo 1965, p. 149.

⁵²² Cfr. Marzullo 1965, pp. 150 s.; Bowra 1973, p. 383; Cavallini 1997, p. 143; Degani-Burzacchini 2005, p. 310. Su entrambi i frammenti, cfr. anche MacLachlan 1997b, pp. 194-196, Giannini 2000, pp. 336-338, Giannini 2002, pp. 304 s. e Gentili 2011, pp. 171-173.

⁵²³ Cfr. Bowra 1973, p. 385.

⁵²⁴ Cavallini 1997, p. 156.

II 4.4 Fr. 317 PMG

Non si conosce l'esatta provenienza dei due frammenti, entrambi citati da Ateneo⁵²⁵ a proposito della specie ornitologica detta πορφύρις. Il fr. (a), oltre ad attestare la voce πανέλοπες, presente anche in Stesicoro secondo uno scolio⁵²⁶, proverebbe «che Ibico osservava gli uccelli con un interesse tutt'altro che generico o occasionale, e sapeva contrassegnare ciascuno di essi con un aggettivo bello e calzante»⁵²⁷. Anche del fr. (b) non si conosce l'appartenenza, per quanto a Bowra sembri collegare la πορφύρις con l'amore in un soliloquio del poeta, che si rivolge al proprio cuore (ὦ φίλε θυμέ)⁵²⁸. Ora, proprio la πορφύρις è connotata con l'aggettivo τανύπτερος, «dalle ampie ali», che sembra riprendere τανυσίπτεροι, «dalle lunghe ali» del v. 4 del fr. (a)⁵²⁹; tuttavia, non sappiamo se i frammenti provengano da uno stesso carne e se, eventualmente, fra di essi insista una qualche relazione di responsione strofica.

II 4.5 Fr. S176

Il frammento, che si è conservato nella parte sinistra e di cui ci giunge soltanto l'inizio dei versi, costituisce un elenco di nomi, forse soggetti a più ampia trattazione nelle porzioni del carne che non ci sono state trasmesse⁵³⁰. Si fa riferimento a dei semidei (ἡ]μιθέων, v. 1) e a una gara di corsa (ς]τάδιον δρομ[, v. 2), il che induce a pensare che si potesse far menzione di Castore; seguono i nomi di Eracle (Ἡ]ρακλέος, v. 6), di Iolao (Ἰόλαος, v. 9), che vince una corsa col carro (ὕφ' ἄρμασι ... ν]ικάσαν τρεχο[, vv. 7 s.), di Peleo (Π]ηλεὺ[c], v. 11, accanto all'indicazione di una lotta: δεπαλα..[]), di Crisaore (Χρυσάορ..[], v. 17) e del figlio

⁵²⁵ Athen. 9.388e: τῆς δὲ πορφυρίδος καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Ὀρνικῶν μνημονεύει. Ἴβυκος δὲ τινὰς λαθιπορφυρίδας ὀνομάζει διὰ τούτων· «τοῦ μὲν πετάλοιον ἐπ' ἀκροτάτοις ἰζάνοις ποικίλαι πανέλοπες, αἰολόδειροι λαθιπορφυρίδες καὶ ἀλκυόνες τανυσίπτεροι». ἐν ἄλλοις δὲ φησιν· αἰεὶ μ', ὦ φίλε θυμέ κτλ.

⁵²⁶ ΣAristoph. Av. 1302, p. 239 White = Stesich. fr. 262 PMG: ὁ πηνέλοψ νήπτη μὲν ἐστὶν ὁμοιον, περιστερὰς δὲ μέγεθος· μέμνηται δὲ αὐτοῦ Στεσίχορος καὶ Ἴβυκος.

⁵²⁷ Bowra 1973, p. 386. Cfr. Cavallini 1997, p. 157.

⁵²⁸ «Here, we might expect Ibycus to move onto something he is writing passionately about» (Wilkinson 2013, p. 281). Cfr. Bowra 1973, p. 387.

⁵²⁹ Cfr. Wilkinson 2013, p. 282.

⁵³⁰ Cfr. Cavallini 1997, p. 122.

Gerione (Γαρυόναν, v. 18). Ora, questi nomi di eroi, probabilmente coinvolti nel più ampio quadro tematico dei giochi funebri per Pelia, per quanto non risulti che Gerione vi abbia preso parte⁵³¹, sono disposti in modo tale da occupare gli incipit dei vv. 6, 11, 17, 18: Ἡ]ρακλέος, v. 6; Π]ηλεὺ[ς], v. 11; Χρυσάορ.[, v. 17; Γαρυόναν, v. 18. Potremmo essere di fronte a un nuovo caso di omometria, ma non è possibile affermarlo con certezza, dal momento che non si conosce la reale articolazione strofica del frammento. Una proposta di divisione triadica è stata avanzata da Page, che ha formulato tre schemi plausibili (vv. 1-6, 7-11, 12-17, 18 ss.; vv. 1-5, 6-10, 11-16, 17 ss.; vv. 1-5, 6-16, 17 ss.) e ha optato per il secondo di questi, ipotizzando che i vv. 1-5 rappresentassero una antistrofe, i vv. 6-10 un epodo, i vv. 11-16 una strofe e i vv. 17 ss. un'altra antistrofe⁵³². La proposta è stata ripresa da E. A. B. Jenner, che ha adottato il medesimo schema tracciato da Page⁵³³. In questo modo, risulterebbe una omometria nella strofe e nell'antistrofe adiacenti tra loro, ai vv. 11 e 17, in cui la posizione incipitaria sarebbe occupata dai nomi di Peleo e Crisaore; resterebbero invece fuori Eracle, dal momento che la sua occorrenza apparterebbe al primo *colon* dell'epodo, e Gerione, collocato nel secondo *colon* dell'antistrofe con cui termina il frammento.

11	---υυ--[κατ' ἐνόπλιον-epitriti
17	---υυ[κατ' ἐνόπλιον-epitriti

L'articolazione triadica non è riprodotta da tutti i commentatori⁵³⁴. Tuttavia, anche se la accettassimo, non riusciremmo a spiegare il legame che unirebbe in omometria Eracle e Gerione, giacché, come si è detto, sembra di essere di fronte a una trattazione sommaria⁵³⁵ dei giochi funebri in onore di Pelia, ai quali non sembra che Gerione abbia preso parte⁵³⁶. Si potrebbe pensare, allora, a una transizione da una porzione mitica a un'altra, rimarcata dalla collocazione dei nomi degli eroi in

⁵³¹ Cfr. Page 1971, p. 91; Wilkinson 2013, pp. 127-129.

⁵³² Cfr. Page 1971, pp. 89 s.

⁵³³ Cfr. il testo, corredato di *paragraphoi*, in Jenner 1986, p. 61 e n. 14 alla stessa pagina.

⁵³⁴ Page stesso non la adotta nel *SLG*, in ciò venendo seguito da Cavallini 1997 e Wilkinson 2013.

⁵³⁵ Insieme al metro (κατ' ἐνόπλιον-epitriti) e allo stile, anche la caratteristica trattazione sommaria ha spinto Page 1971, p. 93 ad assegnare il frammento a Ibico, piuttosto che a Stesicoro, come già aveva fatto per il fr. 1 dello stesso P. Oxy. 2735 in Page 1969, pp. 69-71.

⁵³⁶ «The name of Peleus in 11 suggests that the Games thus briefly epitomised are the ῥΑθλα ἐπὶ Πελάει, but this is certainly not the poem of that name ascribed to Stesichorus. [...] I do not see how Geryon can possibly have played any part in the Games for Pelias or any other athletic contest» (Page 1971, pp. 90 s.).

posizioni metriche sensibili. Anche per questa ragione, ritenendo comunque centrale il nucleo tematico dei giochi per Pelia, Jenner ha ipotizzato che si tratti di un epinicio ibiceo, in cui i giochi funebri si possono prestare alla lode di un atleta vincitore⁵³⁷; ma essa resta un'«affascinante ipotesi»⁵³⁸, che non può ricevere dimostrazioni decisive per l'assenza di sicuri agganci con la realtà storico-agonistica⁵³⁹.

⁵³⁷ Cfr. Jenner 1986, pp. 61-64, che invoca alcune somiglianze con Pind. *Pyth.* 4.247 ss.; pur ammettendo la labilità delle influenze di Ibico su Pindaro, lo studioso afferma: «It is, however, reasonable to suppose that Pindar would have taken an interest in Ibycus as a precursor in the art of both the erotic song composed for the banquet and the Epinician Ode».

⁵³⁸ Cavallini 1997, p. 122.

⁵³⁹ Già Barron 1984, p. 21, pur ammettendo che non si può negare che esempi di epinici possano precedere la produzione simonidea, aveva tuttavia appuntato: «There is no way of telling the purpose or identifying the recipient of the lines on the Ἰαθλα ἐπὶ Περίαι S176». Di recente, anche Angeli Bernardini 1992a, p. 970, che trova stimolante l'ipotesi interpretativa di Jenner, ha ribadito che «manca la possibilità di identificare qualsiasi legame con l'attualità agonistica». Cfr. Wilkinson 2013, p. 26.

CAPITOLO III
LE OCCORRENZE OMOMETRICHE
NELLA LIRICA CORALE TARDO-ARCAICA

III 1 Le occorrenze omometriche nei frammenti di Simonide

I frammenti di Simonide si rivelano poveri di dati: essi fanno perlopiù registrare esempi di allitterazione, geminazioni, strutture per paralleli, ma quasi mai riportano occorrenze omometriche. Probabilmente, la poca o nulla attestazione di omometrie è da imputarsi non soltanto alla brevità dei frammenti, ma anche alla scarsità di sistemi strofici fra i testi dell'autore; fra questi ultimi, poi, la struttura metrica di quelli attestati è spesso oggetto di controverse interpretazioni, che rende ancora più difficile l'individuazione di eventuali isometrie verbali.

Il fr. 506 PMG riporta l'allitterazione della consonante occlusiva dentale sorda /t/: τῖς δὴ τῶν νῦν τοσάδ' ἢ πετάλοισι μύρτων | ἢ στεφάνοισι ῥόδων ἀνεδήσατο, | νικᾶσθαις ἐν ἀγῶνι περικτιόνων; (vv. 1-3). Sembrano evidenziati «i toni entusiastici che erano naturali rispetto allo stato d'animo dei vincitori»¹, talora accompagnati da ironia, come nel celebre fr. 507 PMG, in cui la presunta sconfitta di Crio² viene giocata sul doppio significato di Κριός, nome proprio e sostantivo indicante l'ariete. Qui, il testo mostra una certa insistenza sulla vocale /e/ (ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως | ἐλθὼν ἐς εὐενδρον ἀγαλόν | Διὸς τέμμενος, vv. 1-3) a caratterizzare il *calembour*. Allitterazione si registra anche nel fr. 520 PMG, dove al v. 3 interessa l'occlusiva bilabiale sorda /p/: αἰῶνι δ' ἐν παύρῳ πόνος ἀμ-

¹ Bowra 1973, p. 461.

² La battuta sulla sconfitta di Crio acquisisce valore se, considerando l'importanza del personaggio, che contribuì ad allontanare il re di Sparta Cleomene dall'isola di Egina (cfr. Hdt. 6.73.2) e si distinse durante le guerre persiane, quando Egina simpatizzò coi Persiani e si schierò contro Atene, si valuta anche la litote del v. 1 οὐκ ἀεικέως: se le si attribuisce il significato di «non vergognosamente», il gioco di parole pare restituire dignità allo sconfitto, mentre, se lo si traduce con «comprensibilmente», sembra emergere una certa intenzionalità nell'attacco da parte del poeta a Crio. Cfr. Bowra 1973, pp. 458-460. Questa seconda evenienza, denigratoria, sembra confermata dalla grande diffusione del gioco di parole, testimoniata da Aristoph. *Nub.* 1355 s., e dall'ostilità fra Atene ed Egina (cfr. Page 1951c, pp. 141 s.; Molyneux 1992, p. 51; Gentili in *Polinnia*, p. 301, n. 1). *Contra*, Fearn 2010, pp. 204-211 assegna un valore puramente ludico al gioco di parole, mentre il carattere canzonatorio sarebbe squisitamente aristofaneo; Simonide, invece, pur sfruttando le ambiguità semantiche della formulazione, sembrerebbe fare uso del primo significato di ἐπέξαθ' 'tagliarsi i capelli', a indicare forse una dedica rituale da parte di Crio dei propri capelli, coincidente con una vittoria sportiva. Un tale valore è escluso da Poltera 2008, p. 309, che afferma: «Was es mit dem Wortspiel für eine genaue Bewandtnis hat, entzieht sich unserer Kenntnis».

φὶ πόνωι, a rimarcare l'inesorabile condizione di affanno che affligge la vita umana³. Persistenza dei medesimi suoni, infine, caratterizza il v. 2 del fr. 509 PMG: χείρας ἀντείλαιτό κ' ἐναντίον αὐτῶι. La persistenza fonica può sottolineare l'eccezionalità della lode che Simonide tributa all'atleta vittorioso, superiore alle paradigmatiche figure di Polluce ed Eracle, configurandosi come un ulteriore documento dello stile giocoso del poeta⁴.

Sul piano delle iterazioni verbali, se ne possono registrare alcuni casi, che tuttavia non sfruttano collocazioni responsive. Nel fr. 512 PMG, il v. 1 riporta la geminazione dell'imperativo: πῖνε πῖν' ἐπὶ συμφορᾶις. La geminazione del verbo sembra conferire all'epinicio da cui proviene «una forma più colloquiale», tramite «un espediente che contribuisce a creare un senso di familiare compartecipazione»⁵, se non una vera e propria «movenza popolare»⁶, confermando così la lettura dell'epinicio simonideo come meno sacrale e convenzionale, più secolarizzato rispetto a quelli pindarici e bacchilidei⁷. La «gaiezza del tono»⁸ è recepita da Suida⁹, che parafrasa l'espressione con l'equivalente πῖνε, πῖν' ἐπ' ἐσθλοῖς, «quasi come variante di una forma

³ Cfr. Bowra 1973, pp. 477 s. La centralità della morte nella γνώμη di questo frammento non giustifica del tutto la sua attribuzione al tipo dei θρήνοι, non confermata nemmeno dal rinvenimento di un frammento coincidente con questo nel *P.Oxy.* 2623, che sembrerebbe trasmettere anche epinici (i fr. S319-386). Cfr. Pardini 1993b, p. 27; Barrett 2007, pp. 103-117; Ucciardello 2007, pp. 9 s., 12; Poltera 2008, p. 329.

⁴ Bowra 1973, pp. 456-458, muovendo dalle notizie di Luc. *Imag.* 19 e Quint. *Inst. or.* 11.2.11, considera il frammento parte di un epinicio dedicato a Glauco di Caristo, vincitore della gara di lotta dei ragazzi a Olimpia nel 520 a. C. All'obiezione che Quintiliano riconoscesse nell'ode una menzione di entrambi i Dioscuri (*ibid.*: *quod more poetis frequentissimo digressus in laudes Castoris ac Pollucis exierat*), lo studioso risponde adducendo la controversa attribuzione della stessa (*ibid.*: *est autem magna inter auctores dissensio Glaucioni Carystio an Leocrati an Agatharco an Scopae scriptum sit id carmen*), inaccettabile di fronte all'accuratezza della citazione pseudo-luciana. In realtà, le informazioni fornite dai testimoni indiretti non sono sufficienti per assegnare una datazione precisa dell'evento sportivo celebrato nel frammento, tanto che sia Quintiliano sia lo Pseudo-Luciano potrebbero fare riferimento a distinte vittorie dell'atleta. Resta, comunque, che il frammento possa provenire da un epinicio e, dunque, provare l'esuberanza e la giocosità dello stile simonideo. Cfr. Molyneux 1992, pp. 38-40; Poltera 2008, pp. 318 s.

⁵ Bravi 1999, p. 238.

⁶ Trombetta 1999, p. 8. Considerata la forma con geminazione e la presenza del motivo del bere nelle letterature proverbiali antiche e moderne, la studiosa crede di riscontrare nel verso simonideo «un modo di dire di origine popolare» (*ibid.*).

⁷ Cfr. Bravi 1999, p. 239, che ritiene il presente frammento «una disinvolta esortazione a gioire, a festeggiare la vittoria atletica e non un proverbio con l'invito a bere sulle sciagure».

⁸ Bowra 1973, p. 462.

⁹ Suid., Σ 1408, s. v. συμφορά.

espressiva usuale»¹⁰, assegnando un valore positivo alla *vox media* συμφορά; sull'ambiguità del sostantivo, invece, gioca Aristoph. *Eq.* 406 che, tracciando l'ipotesi di una restituzione del maltolto da parte di Paflagone-Cleone, vuol forse indicare che gioioso sarebbe stato il canto intonato dal coro in tal caso, ma, non fornendo al pubblico alcun segnale esplicito della lieta citazione simonidea, lascia intendere che coro e uditorio possano festeggiare, sì, ma per la disgrazia (συμφορά, appunto, in senso negativo) di Paflagone-Cleone, che deve restituire il maltolto¹¹.

Nel fr. 523 PMG, l'incipit e l'explicit del v. 2 sono occupati dalle due forme corradicali θεῶν ed ἡμίθεοι. L'occorrenza incornicia l'amara individuazione dei semidei, dei quali si dice che neanche loro hanno trascorso la vita fino alla vecchiaia senza sperimentare sofferenze o pericoli. Il concetto è ribadito al verso successivo con una struttura per *cola* crescenti, in cui si susseguono in polisindeto negativo tre aggettivi di dimensioni crescenti (trisillabo, trisillabo, quadrisillabo), tutti e tre dotati di prefisso privativo ἀ-: ἀπονον οὐδ' ἀφθιτον οὐδ' ἀκίνδυνον βίον. La condivisione del medesimo prefisso traduce l'inevitabilità della condizione descritta dal poeta¹².

La stessa radice divina è oggetto di una ripresa verbale ravvicinata anche nel fr. 526 PMG, in cui θεῶν occupa l'explicit del v. 1, mentre θεός è collocato in incipit del v. 3. L'occorrenza ribadisce l'onnipotenza degli dèi, che dispongono anche delle vicende umane: senza di loro, nessuno può conseguire il successo in qualcosa¹³. Le difficoltà metriche del frammento inducono Poltera a considerarlo spurio¹⁴.

In modo simile, anche nel fr. 584 PMG si assiste al riuso enfatico di una stessa parola a distanza metricamente ravvicinata: ἄτερ, infatti, riappare nella parte

¹⁰ Trombetta 1999, p. 7 che, alla n. 8, aggiunge: «Quanto all'origine della variante ἐπ' ἐσθλοῖς, è possibile che essa sia stata escogitata da qualcuno che, andando oltre l'ambiguità insita nella *vox media* συμφορά, intendeva puntare sul concetto di positività».

¹¹ Cfr. Bravi 1999, pp. 239 s.

¹² Cfr. Bowra 1973, pp. 540 s.; Poltera 2008, pp. 10, 410.

¹³ La riflessione sull'onnipotenza divina si associa ad altre considerazioni sugli dèi sviluppate da Simonide, come «la concezione di un potere singolo, onnipotente e al di sopra di ogni critica» o la supremazia di Zeus, αὐτὸς φάρμακα μόνος ἔχει (*adesp.* 21 W.). Cfr. Bowra 1973, pp. 539 s. Ne consegue che, nei riferimenti alle varie divinità che costellano i suoi frammenti (per la cui rassegna rimandiamo a Barrigón Fuentes 1994, pp. 77-82), «Simónides asume el concepto tradicional del poder de los dioses, y su originalidad radica en presentarlo en contraposición a la futilidad del hombre» (Barrigón Fuentes 1994, p. 83).

¹⁴ «Eine Sequenz θεός—θνατοῖς (—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ) vermag jedoch nicht zu überzeugen» (Poltera 2008, p. 583).

conclusiva del v. 1 e in quella iniziale del v. 4, in contesti dalla formulazione simile: il primo ἄτερ introduce l'elemento centrale del piacere (ἄδονᾶς), mentre il secondo lo riprende (τᾶσδε ἄτερ), estendendo la riflessione fino alla dimensione divina, la cui vita non sarebbe più invidiabile di quella umana, se fosse sprovvista anch'essa di piacere¹⁵. Non solo la collocazione delle forme, ma anche i ritmi dei versi sono differenti: nel primo caso, si tratta di 2tr; nel secondo, di hem^m reiz^{ia}, ovvero di un encomiologico.

Nel fr. 577 PMG, infine, è lo stesso aggettivo a comparire, in casi differenti, in punti diversi dell'ode: al v. 2 del fr. (a), infatti, si legge ἄγνον, ripreso al v. 1 del fr. (b) in ἀγνᾶν; dapprima si qualifica l'acqua (ὔδωρ), quindi le libazioni (χερνίβων), iscritte all'interno di un culto dedicato alle Muse (Μοισᾶν | καλλικόμων, vv. 1 s.)¹⁶. Anche i contesti metrici sono differenti: la prima occorrenza interessa la parte terminale di una sequenza di carattere enopliaco (hem^f ia), mentre la seconda si trova in apertura di una struttura metrica di non chiara identificazione, ma terminante con un gliconeo. Non è dato sapere se le due porzioni testuali facessero parte del medesimo carme e se, tra le voci registrate, intercorresse una qualche relazione strofica.

Il fr. 581 PMG, invece, fa registrare un caso di struttura per paralleli: nei vv. 2-4, infatti, si susseguono in polisindeto coppie sintagmatiche indicanti gli elementi naturali di contro ai quali Cleobulo di Lindo ha inopinatamente eretto la supposta μένος duratura della στάλα di Mida. Esse sono formate da aggettivo e sostantivo (ἀεναοῖς ποταμοῖσ'), sostantivo e aggettivo (ἄνθεσι τ' εἰαρινοῖς), genitivo e sostantivo (ἀελίου τε φλογὶ), aggettivo e sostantivo (χρυσέας τε σελάνας), aggettivo e sostantivo (καὶ θαλασσαίαισι δίναισ'). Fra le coppie intervengono anche un caso di chiasmo, dal momento che alla sequenza aggettivo-sostantivo di ἀεναοῖς ποταμοῖσ' si sostituisce quella sostantivo-aggettivo di ἄνθεσι τ' εἰαρινοῖς, e uno di *variatio*, visibile nella sostituzione dell'aggettivo col genitivo nel sintagma ἀελίου τε φλογὶ. Dotando ogni sostantivo di un modificatore, Simonide

¹⁵ «Mit der Wiederholung der Postposition im folgenden Satz (τᾶσδε ἄτερ) wird zusätzliche Emphase auf die Unentbehrlichkeit der ἡδονή gelegt» (Poltera 2008, p. 540).

¹⁶ Come ha dimostrato Barrigón Fuentes 1976, Simonide fa qui riferimento soltanto a una connessione fra le Muse e l'uso dell'acqua lustrale, non a un vero e proprio culto oracolare delle Muse a Delfi, non testimoniato nemmeno dalle evidenze archeologiche.

«contrappone il proprio senso della maestà delle forze naturali, e profonde su di esse i doni della sua poesia», presentando fiumi, fiori, sole, luna e mare «in tutta la loro sostanziale grandiosità»¹⁷. Resta, così, isolata alla fine del v. 4 la *στάλα* di Cleobulo (*στάλας*), in forte opposizione alla magnificenza della natura decantata nei versi precedenti. Secondo Bowra, l'isolamento si traduce sul piano metrico attraverso uno «spondeo isolato, enfatico e beffardo, [...] raro nei metri dattilo-epitritici»¹⁸. Così facendo, però, si ricade nei pericoli della parcellizzazione dei metri, laddove la sequenza terminale del v. 4, successiva a un 2epitr^{tr}, è leggibile come un 4da_{λλ}, a comporre una struttura (2epitr^{tr} 4da_{λλ}) già attestata anche in Pind. *Pyth.* 4.6,¹⁹: allora, è la brachicatalessi a comunicare anche a livello metrico il senso di isolamento o, comunque, di netta opposizione fra la stele di Cleobulo e gli elementi della natura²⁰. La struttura sembra rispondere esattamente all'epigramma di Mida, in cui Cleobulo faceva riferimento allo scorrere delle acque (*ὔδωρ τε νά-ηι*), alla fioritura della vegetazione (*δένδρεα μακρὰ τεθήληι*), allo splendore del sole (*ἠέλιος τ' ἀνιῶν λάμπηι*) e della luna (*λαμπρά τε σελένηι*). Potremmo essere di fronte a un attacco di Simonide a Cleobulo per la sua minor bravura tecnica, nel solco della discussione sul *κλέος* e sulla memoria: «Kleobulos has not taken the opportunity to use those more intangible poetic techniques of *kleos* to enhance and extend the memory of the Midas monument in a skilful fashion»²¹.

Solo il cosiddetto encomio a Scopas (fr. 542 PMG) sembra offrire qualche dato utile nella direzione delle occorrenze omometriche, ma l'analisi è soggetta a problemi di interpretazione testuale e metrica. Il testo è noto attraverso Platone che, nel *Protagora*²², lo riporta a proposito della discussione fra il sofista Protagora e

¹⁷ Bowra 1973, p. 546.

¹⁸ Bowra 1973, p. 546.

¹⁹ D'altronde, tetrametri dattilici catalettici sono ben attestati nel novero dei *κατ' ἐνόπλιον*-epitriti a partire dalla *Gerioneide* e dall'*Orestea* di Stesicoro (fr. 184.2 PMG; 219.1 PMG), passando per Pindaro (*Pyth.* 1, 4 appunto) e Bacchilide (*dithyr.* 10 Sn.-M.), fino al dramma (Eschilo lo utilizza per unire sequenze dattiliche a sequenze coriambiche in *Suppl.* 541-546-550-555), come riferiscono Gentili-Lomiento 2003, p. 102. Anche West 1987, p. 44, come Bowra, parcellizza l'analisi metrica alla maniera maasiana, ma riconosce nel supposto spondeo finale del v. 4 almeno una catalessi della sequenza *e* (---).

²⁰ Nel caso in cui, in luogo di *ἀντία θέντα*, proposta di Bergk accolta da Page, si leggesse *ἀντιθέντα* dei codici, come fanno Gentili in *Polinnia*, p. 299, Gentili 2011, p. 113 e Poltera 2008, p. 212, allora si avrebbe un gliconeo con chiusa spondaica (---) e la particolarità evidenziata da Bowra risiederebbe nella scarsa attestazione di una finale così pesante della sequenza gliconica.

²¹ Fearn 2013, p. 235.

²² Plat. *Prot.* 339a5-347a6.

Socrate sul concetto di virtù e sulla possibilità di insegnarla. La discussione socratica è volutamente condotta in modo incoerente e inaccurato²³: Socrate, infatti, piega il testo simonideo a coincidere con le proprie posizioni teoriche sull'ἀρετή, anche a prezzo di forzature grammaticali, sintattiche e semantiche; quando, poi, le obiezioni di Protagora mettono in discussione le analisi socratiche, il filosofo, attraverso i mezzi dell'ironia, sconfessa le proprie interpretazioni per adottarne altre, scomodando teorie di altri sofisti, come gli studi di Prodicò sulla sinonimia, e conferendo al passo la parvenza di «una 'vetrina' dei metodi esegetici dei sofisti»²⁴. È così che ἐκῶν (v. 28) viene unito a quanto precede e non a quanto segue, a significare che, come proprio Socrate pensa, nessuno compie il male volontariamente; χαλεπὸν (v. 2) viene arbitrariamente considerato equivalente di κακόν nel dialetto di Ceo, intendendo che la perfezione tracciata da Simonide non è tanto difficile da raggiungere, quanto sia essa stessa un male per l'uomo; ritrattato questo punto, è la pretesa differenza fra γενέσθαι 'diventare' (v. 1) ed εἶμεναι 'essere' (v. 13) ad annullare, nella mente del filosofo, l'apparente *contradictio in terminis* fra i vv. 1-3 e 11-13 del carme simonideo, che allora affermerebbe che è possibile diventare uomini valenti, ma non esserlo sempre²⁵. Lo scopo di una tale violenza al testo sembra quello di dimostrare come Socrate «abbia a sua disposizione, quando lo voglia, tutti i mezzi dialettici per battere sullo stesso

²³ Socrate costringe il testo simonideo ad aderire alle proposizioni della sua filosofia, introducendo «a blatant perversion of the plain sense of the poem» (Taylor 1991, p. 146). Cfr. Gentili 1969, pp. 280-281, Carson 1992, pp. 112, 126-128, Most 1995, p. 141, Capra 2001a, p. 184, Cerri 2004, p. 477 (per il quale il saggio interpretativo di Socrate ha un carattere «marcatamente "sofistico", anche nel senso moderno e volgare del termine») e Gentili 2011, p. 110. È pur vero, però, che l'analisi socratica del carme simonideo costituisce «il più antico e il migliore esempio di commento ai lirici [...] puntuale, parola per parola, un vero prototipo di tutti i commenti ai lirici antichi e moderni», ma Socrate «usa deliberatamente a sproposito ciò che sa su Simonide» (De Martino 1997, pp. 23, 26).

²⁴ Andolfi 2014, p. 121. Cfr. Salvato 1998, p. 52; Giuliano 2005, p. 296 («Platone propone il proprio metodo in contrapposizione a pratiche esegetiche correnti al suo tempo. Ad un tipo di approccio al testo formalista e asfittico, diffuso nell'ambiente della Sofistica e consistente in un'analisi ancorata all'elemento grammaticale e terminologico e ristretta a singole porzioni avulse dal contesto, Platone contrappone un'esegesi di ampio respiro, estesa al complesso organico dell'opera e interessata al suo aspetto contenutistico più che formale»).

²⁵ Per una dettagliata rassegna dell'analisi cui è sottoposto il fr. 542 PMG nel passo platonico, ved. Woodbury 1953, pp. 138-149; Gentili 1969, pp. 281-283; Giuliano 1991, pp. 114-124, 137-148; Carson 1992, pp. 119-124; Most 1995, pp. 138-142; De Martino 1997, pp. 28-35; Berzins McCoy 1999, pp. 52-58; Origa 1999, pp. 228-244; Capra 2001a, pp. 189 s.; Cerri 2004, pp. 480-484; Gentili 2011, pp. 110 s.; Andolfi 2014, pp. 128-144.

terreno, quello sofisticato, il suo avversario»²⁶, illustrando così la presenza di diverse scuole di pensiero interne alla sofistica, ciascuna col proprio modo di intendere la poesia e i suoi valori educativi²⁷.

La discussione platonica ha allargato il dibattito al reale significato dell'ode, nascosto dalla contraddizione dei versi iniziali²⁸. Simonide, infatti, esordisce con un enunciato sulla virtù (ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι | χαλεπὸν χερσίν τε καὶ ποσὶ καὶ νόωι | τετράγωνον ἄνευ ψόγου τετυγμένοι, «è difficile essere un uomo davvero di valore, quadrato nelle mani, nei piedi e nella mente, fatto senza biasimo», vv. 1-3), ma poco dopo, attribuendolo a Pittaco, sembra ritrattarlo, ritenendolo non ben formulato (οὐδέ μοι ἐμμελέως τὸ Πιττάκειον | νέμεται, «non mi suona armonioso il detto di Pittaco», vv. 11 s.). Per risolvere il problema, A. Beresford trasla i vv. 14-20 (θεὸς ἄν μόνος κτλ.) alla parte iniziale del carme, inserendoli nella lacuna successiva al v. 3, mentre dopo il v. 13 colloca i vv. 34-40 (ὅς ἄν ἦι κακὸς κτλ.), con necessari adattamenti e integrazioni testuali²⁹. In questo modo, sembra garantita una coerenza interna al carme non solo dal punto di vista metrico, eliminando l'epodo³⁰, ma anche sul piano contenutistico: il testo platonico non sarebbe in grado di sostenere un'interpretazione lineare del carme così come ci è stato tramandato³¹, che invece sarebbe più comprensibile se venisse considerato come un ragionamento etico sulle imperfezioni dell'uomo e sulla bontà delle persone. Un tale riarrangiamento del frammento sembrerebbe sviluppare dati utili alla nostra ricerca, dal momento che sarebbero evidenziate alcune parole chiave: nella proposta di Beresford, «the first and emphatic word, ἄνδρα, is

²⁶ Gentili 2011, p. 111. Cfr. Taylor 1991, p. 148 («In representing Socrates as wrenching the poem from his historical context in order to interpret it in the light of his own, quite different, interests, Plato presumably intends to point out a fault in the methods of interpretation which he judged characteristic of the sophists»); Berzins McCoy 1999, p. 364 («The conclusion of the dialogue is aporetic in order to show that Protagoras's education about excellence is incomplete»).

²⁷ Cfr. Andolfi 2014, pp. 144 s. D'altronde, un tale saggio interpretativo sta bene nel quadro del *Protagora*, che si propone anche come «una rassegna ragionata ed esemplificativa dei diversi tipi di discorso: non poteva dunque mancare il tipo dell'*explication de texte* sofistica, che però Platone affida perfidamente al personaggio di Socrate, il quale saprà bene rappresentarlo e ridicolizzarlo nello stesso tempo» (Cerri 2004, p. 480). Cfr. Gentili 1969, p. 284; Giuliano 1991, pp. 135, 154 s., 176-187.

²⁸ Per una rassegna delle principali interpretazioni del carme, rimando ad Arieti-Barrus 2010, pp. 120-123 e Andolfi 2014, p. 117, n. 5.

²⁹ Cfr. Beresford 2008, pp. 242-244, seguito da Denyer 2008, p. 148 nel commento al *Protagora* platonico.

³⁰ Cfr. Beresford 2008, p. 246.

³¹ Cfr. Beresford 2008, pp. 253, 255.

contrasted with the emphatic θεός of the next sentence, and then repeated at the start of the next (ἄνδρα δ' οὐκ ἔστι, etc.) and again in line 7 (πᾶς ἀνήρ), making the run of thought very clear»³².

L'operazione non è dissimile da quella attuata da Schleiermacher *ap.* Gentili 1969, p. 279, che anteponeva la terza stanza alla seconda, eliminando anch'egli l'epodo. Ma è acquisizione ormai assodata dalla critica «che almeno fino al v. 14 [30 PMG], tranne l'omissione di alcuni versi dopo il v. 2 [2-3 PMG] [...], le citazioni sono nella sequenza progressiva del carme: dal modo come Platone le introduce si desume che i vv. 1 e 2 [1-3 PMG] sono iniziali dell'ode e i due gruppi di versi 3-8, 9-14 [4-18, 21-28 PMG] costituiscono esattamente due strofe contigue rispondenti nel metro senza omissioni e lacune»³³. L'epodo, dunque, anche se guardato con sospetto da Page nei *PMG*, da Poltera 2008 e da Lomiento 2014a, sembra dover rimanere al suo posto, dopo la seconda stanza, perché i suoi versi «rappresentano il punto d'arrivo della nuova tesi posta nei vv. 9-14 [21-30 PMG]. Anticiparli significa rompere il concatenamento dei concetti»³⁴. Per accettare un così grande sconvolgimento del testo, dovremmo postulare «un intervento platonico talmente invasivo da aver modificato la sequenza originale dei versi»³⁵; ma il testo del dialogo «non offre alcuna base per ritenere che Platone non abbia sempre seguito il criterio progressivo» nella trascrizione e nel commento dei versi simonidei³⁶.

Inoltre, la sensibile alterazione della disposizione del testo dell'ode spingerebbe a ritrattare l'interpretazione della discussione socratica, considerandola non più forzata, ma soltanto imprecisa³⁷, e diminuendo così la forza impattante del confronto fra le modalità sofistiche di analisi poetica che il passo platonico sembra illustrare. Ciò non è necessario se, con G. Cerri, si considera la contraddizione

³² Beresford 2008, p. 244.

³³ Gentili 1969, p. 285.

³⁴ Gentili 1969, p. 288.

³⁵ Andolfi 2014, p. 117, n. 5.

³⁶ Gentili 1969, p. 289.

³⁷ «If instead we assume NV [the new version of the text established by the author], we posit a verbal imprecision on Socrates' part, but his point now makes perfect sense» (Beresford 2008, p. 253). Ma Manuwald 2010, pp. 6-11 ha messo in guardia dai pericoli della ricostruzione di Beresford, che presenta come completa un'ode trasmessaci soltanto in parte, estromette dalla nuova struttura del testo l'indirizzo al dedicatario (forse presente nella lacuna dei vv. 4-10) e presenta incoerenze interpretative interne.

simonidea il criterio guida della composizione: si avrà che il carne, nella prima parte, espone l'assunto per discuterlo e confutarlo nei versi seguenti³⁸. Anche in tal caso, resta centrale il nucleo etico del ragionamento sviluppato dal poeta, in cui la difficoltà della perfezione viene ribadita da una ripetizione verbale a distanza ravvicinata: infatti, l'aggettivo-chiave χαλεπόν, già nel detto di Pittaco (v. 2) e collocato in posizione sensibile (incipit di ion glyc), viene riutilizzato nel nucleo coriambico della sequenza glyc ia del v. 13 (χαλεπόν), a ribadire l'affermazione del sapiente e ad avviare la discussione simonidea. Quest'ultima, però, lungi dall'essere una gratuita riflessione³⁹, è preferibile che venga considerata, come è stato fatto, una ridefinizione del concetto di ἀρετή alla luce delle trasformazioni socioeconomiche e culturali avvenute dal VI sec. a. C. in poi⁴⁰. Secondo un sistema

³⁸ Dopo Gentili 1969, p. 291, che parlava al proposito di «antitesi», e Giuliano 1991, p. 114, che riconosce la presenza operativa della contraddizione nei primi versi dell'ode, è Cerri 2004, p. 477 a definirla, appunto, guida del carne: «Il carne si struttura così su quella che, in termini retorici, potremmo chiamare la “figura di pensiero” della contraddizione. In termini storici, si rifà all'antica prassi simposiale delle sequenze elegiache costituite da coppie agonali di elegie vertenti sullo stesso tema ed esprimenti punti di vista contrapposti; prassi ben documentata dalla silloge teognidea. E anticipa la prassi sofistica dell'antilogia: la prima triade espone il discorso, la seconda triade l'anti-discorso». Ved. anche Gentili 2011, p. 112: «Simonide affianca alle paratattiche strutture dell'antitesi e dell'analogia le libere movenze del discorsivo e del linguaggio eristico, polemicamente assunto come un limite di rottura ideologica e stilistica. Emblematiche l'impostazione e la movenza del pensiero nel carne a Scopas, proprie di uno spirito polemico che per affermare e convalidare una sua idea personale deve procedere per contrasti e antitesi, deve opporre la sua idea a un'altra che funga da antagonista o da termine di confronto. Si ha quasi l'impressione che il discorso avanzi sotto lo stimolo dell'idea contraria e le formulazioni etiche, che toccano aspetti differenti della stessa tesi, siano vere e proprie repliche a un interlocutore che difende l'altra idea, l'idea antagonista». Similmente, per effetto della puntuale contraddizione, Burton 2011, pp. 60 s. considera il carne simonideo un esempio di risposta poetica a un altro poeta, sul modello degli scolii; ma già Gentili 1969, p. 295 aveva messo in chiaro che «i carmi che l'età prealessandrina chiamava σκόλια erano classificati dagli editori alessandrini sotto il titolo di ἐγκώμια», perciò, tenendo conto anche della definizione di ἐγκώμιον data da *Suida* (s. v. Σιμωνίδης), «Il nostro carne l'editore di Simonide dovrà classificarlo tra gli encomi». La contraddizione iniziale è, invece, annullata da Henry 1999, p. 621, che interpreta i primi versi dell'ode come «it is hard for a truly good man to come to be».

³⁹ Tale è, invece, in Harris 1987, p. 122, che ritiene fondamentale nel carne l'opposizione «between good and bad (*agathos/esthlos* and *kakos*)» intesi in un senso morale astratto dal concreto contesto di composizione.

⁴⁰ *Contra*, Dickie 1978, pp. 27, 32 afferma che non si tratti di alcuna revisione del concetto di ἀρετή, tantomeno della concezione omerica della condizione umana, che già contemplava la sottomissione dell'uomo alle incontrollabili forze del destino: pur riconoscendo, infatti, la vicinanza della terminologia simonidea a quella del *corpus Theognideum* (§ III 1, p. 320, in particolare n. 41), egli sposta l'accento sul tema dell'impossibilità per l'uomo di essere davvero ἀγαθός a causa delle imprevedibili e indomabili circostanze. Anche Woodbury 1953, p. 157 sottolinea la continuità del pensiero di Simonide con la mentalità arcaica sotto questi aspetti, ma, anticipando le proposte interpretative di G. Cerri e B. Gentili (discusse *infra*, § III 1, pp. 320 s.), dava più spazio alla condivisione terminologica con Teognide e, dunque, al reale contesto sociale, politico e culturale in cui è composta l'ode a Scopas, con cui Simonide vorrebbe dimostrare «the sufficiency of a more modest and a more practicable ideal than the perfect ἀρετή of tradition» (p. 159). Di recente, anche Most 1995, p. 156 (sulla scorta di Carson 1992, pp. 115-124) ha preferito intendere il carne come una disquisizione

teorico formulato già nel *corpus Theognideum*⁴¹, ἀρετή non è soltanto una «superiorità morale», ma un insieme di caratteristiche fisiche, etiche e paideutiche che definiscono l'uomo davvero “nobile, valente”, l'unico degno di amministrare la città: «l'uomo “nobile” doveva possedere una superiorità sia intellettuale che fisica, e perciò, nella sua interpretazione del significato della parola, Simonide menziona le mani e i piedi e la mente. [...] Simonide aveva ragione di presupporre che questo fosse anche l'ideale che Pittaco si faceva dell'ἀνὴρ ἀγαθός, e aggiunse perciò la parola τετράγωνος, “quadrato”, per sottolinearne la completezza»⁴². Ma, ora che il predominio economico e politico dell'aristocrazia fondiaria «comincia ad essere insidiato dalla nascente borghesia»⁴³, il poeta invita a riformulare un tale sistema di valori: le condizioni per essere veramente ἐσθλοί e ἀγαθοί sono soggette alla mutevolezza del destino e sfuggono al controllo umano, per cui è impossibile che esista un uomo πανάμωμος (v. 24); una tale impossibilità è espressivamente indicata dallo stesso *hapax* simonideo⁴⁴, che non sarà riutilizzato fino agli autori cristiani a identificare Cristo o la Vergine Maria⁴⁵; se il campo d'azione della virtù

sul tema della lode e del biasimo, negando valore etico ad ἀγαθός, ἐσθλός e κακός. Moderate le posizioni di Schütrumpf 1987, p. 22 («Simonides artikuliert vielmehr eine sehr persönliche Einstellung, die mit einer theoretischen Definition von Wertbegriffen aber auch gar nichts zu tun hat») e Manuwald 2010, p. 24 («Mit der dezidierten Betonung des freien Willens des Menschen und damit seines Verantwortungsbereiches als Kriterium seiner Werthhaftigkeit ging Simonides möglicherweise über die Vorstellungen, die zu seiner Zeit üblich waren, hinaus, zumindest hat er sie nachdrücklich propagiert»).

⁴¹ Già nelle elegie teognidee si ha traccia di un sistema etico aristocratico che si traduce a livello linguistico nelle opposizioni ἀγαθός/κακός, ἐσθλός/δειλός, χρηστός/πονηρός. I termini «sono nello stesso tempo un giudizio di valore sul singolo individuo ed una qualifica sociale, in una inscindibile unità di significato» (Cerri 1968, p. 19), a denotare tutte le caratteristiche che fanno di un uomo un vero ἀγαθός che, sul piano dei risvolti politici, ha pieno diritto di esercitare il potere: lealtà, riconoscenza, senso della misura, senso di giustizia, ricchezza, in un sistema di valori congeniti agli aristocratici, trasmissibili per via ereditaria, ma solo attraverso la totale condivisione della παιδεία aristocratica (ved. ancora Cerri 1968, pp. 12-24, 31). Cfr. anche Woodbury 1953, pp. 152 s.; Bowra 1973, pp. 483-485; almeno in parte, Giuliano 1991, p. 165; Origa 1999, p. 229.

⁴² Bowra 1973, pp. 480 s.

⁴³ Cerri 1968, p. 23. Cfr. Woodbury 1953, p. 162 («Simonides' ideal is more bourgeois than chivalrous: the citizen who wins success in the life of the city and is faithful in the performance of his duty»).

⁴⁴ Il composto è formato da παν-, di forte valore incisivo, e μῶμος, preceduto dal prefisso privativo ἀ-, sul modello di composti epici come πανάποτμος (Hom. *Il.* 24.255), παναώριος (*Il.* 24.540), παναπήμων (Hes. *Op.* 811). Viene così evocato l'universo epico, presente già in ἄμωμος, ma con un'iperbole sarcastica, rappresentata dal prefisso παν- e potenziata dalla *iunctura* con il più dimesso ἄνθρωπος. Cfr. Poltera 1997, p. 464; Lanna 2009, pp. 264-269.

⁴⁵ Il riuso cristiano, attestato in Meth. Ol. *De resurrect.* 1.42.7, 2.3.19, Ephr. *Precationes* 2.357.13, 7.387.13, Ps.-Athanas. *Occurs.* 16 = PG 28.993C, Cyr. *Is.* 5.1, «sta a significare che [...] solamente Gesù, il quale si è reso simile agli uomini, condividendo in tutto la condizione umana, fuorché nel peccato, e Sua Madre, l'unica ad essere stata preservata “senza macchia”, insomma il nuovo Adamo

resta comunque la città, come già nell'etica aristocratica, allora il concetto stesso di virtù deve essere allargato a ricomprendere tutti coloro che si spendono attivamente per il bene della città (εἰδὼς γ' ὄνασίπολιν δίκαν, vv. 34 s.)⁴⁶ e che, necessariamente, esulano dal novero degli uomini valenti secondo le caratteristiche messe a punto dagli aristocratici⁴⁷; né, per quanto possano esserci spunti di riflessione sugli oggetti della poesia encomiastica, c'è reale bisogno di ricercare nel testo un nascosto messaggio al ricco committente perché paghi il poeta per la sua prestazione⁴⁸.

Si comprende, allora, perché Simonide insista a livello sia metrico sia verbale sull'elemento divino: solo un dio può davvero essere ἀγαθός ο ἔσθλός ο χρηστός come vorrebbe l'etica aristocratica; inoltre, proprio il volere degli dèi e l'incontrollabile destino contribuiscono a rendere praticamente impossibile la via della perfetta ἀρετή aristocratica⁴⁹. L'insistenza si traduce sul piano compositivo in

e la "Nuova Eva", possono essere chiamati πανάμωμοι», realizzando finalmente l'ideale irraggiungibile secondo Simonide (Lanna 2009, pp. 272 s.).

⁴⁶ Cfr. Bowra 1973, p. 493; Cerri 2004, p. 476 («L'etica illustrata [...] [veniva] rigettata come vana; al suo posto veniva presentato un nuovo modello di virtù, meno perfetta, ma proprio per questo più umana, effettivamente realizzabile, più utile alla comunità cittadina»). Si esprime negli stessi termini, ma non fa riferimento a questioni socioeconomiche, Salvato 1998, p. 62. Ad Arrighetti 1987, pp. 69 s. va invece il merito di aver illustrato, proprio attraverso quest'ordine di considerazioni, la sensibile diversità fra gli epinici di Simonide e quelli di Pindaro, che invece difende strenuamente il concetto di ἀρετή rigettato da Simonide.

⁴⁷ «Simonide non muta il significato degli aggettivi ἀγαθός ed ἔσθλός: lascia loro il contenuto semantico dell'etica aristocratica, ma li relega nel mondo dell'utopia, mettendone in evidenza l'inapplicabilità alla condizione umana; egli ricerca un diverso ideale morale, meno arduo, ma più concreto e costruttivo: gli basta che l'uomo non sia spregevole e rispetti la δίκη, su cui si fonda la prosperità della πόλις: e sentiamo che non si tratta più della δίκη aristocratica, ma della nuova δίκη borghese, legge scritta e, proprio per questo, modificabile secondo le mutevoli esigenze della società» (Cerri 1968, p. 32). Cfr. Gentili 1969, p. 283; Taylor 1991, p. 143.

⁴⁸ L'ipotesi, in parte ripresa da Most 1995, p. 160, che considera il carne come «riflessione teorica di un professionista di poesia encomiastica sulla sua professione poetica», è stata avanzata da Svenbro 1976, pp. 141-172 = 1984, pp. 125-145, che ha interpretato l'ode a Scopas non come una riddiscussione del tradizionale ritratto assoluto dell'ἀγαθός, ma come la definizione del committente ideale. B. Gentili, pur riconoscendone la sua suggestione, mette in guardia dalle conseguenti forzature del significato di ἀλαθέως, considerato nel valore etimologico di ἀλήθεια come 'non dimenticanza', in realtà non più operante al tempo di Simonide e Pindaro (ved. Pind. fr. 205 M.) e di ἀπάλαμνος, ὑγιής e ὄνασίπολις δίκαια, ai quali vengono attribuiti significati economici in contrasto con l'«indubbio significato etico-sociale» che queste parole hanno nel contesto del carne, in cui definiscono «l'uomo sano in senso etico che nel comportamento sociale non sia malvagio (kakós), né troppo sprovveduto (apálamnos) e conosca le norme di equità e giustizia che sono utili alla città (onasípolis díka)», secondo «una nozione pregnante di "salute" che è salute del corpo, benessere e insieme vitale impegno etico» (Gentili 2011, pp. 108 s.).

⁴⁹ Cfr. Woodbury 1953, p. 155. In questo senso si può dire che, forse, la revisione del concetto tradizionale di ἀρετή da parte di Simonide non è integrale. Infatti, come abbiamo già riferito, è stato notato che la concezione della superiorità degli dèi sull'uomo è un tratto arcaico che il poeta non rigetta e che lo riconduce, almeno in parte, al sistema di valori già attestato in Omero (cfr. Dickie

un riuso a distanza metrica ravvicinata di identiche forme flesse del sostantivo θεός, la cui possibile condizione omometrica dipende dalle letture metrico-testuali adottate dagli editori. Nel testo edito da Page (*PMG*), infatti, all'interno del v. 20 si legge θεοί, così come all'interno del v. 30, in responsione col precedente, ma non nel medesimo punto della sequenza metrica. Il problema risiede nel fatto che, secondo Page, se il v. 30 può essere considerato parte integrante del carme, il v. 20 rappresenta invece una supposizione dell'editore, sulla base del commento socratico⁵⁰, alla quale, in apparato critico, viene proposta l'alternativa di Hermann κἀπὶ πλείστον ἄριστοι | τούς κε θεοὶ φιλέωσι. Gentili accoglie la proposta di Hermann, ponendo fra *crucis* soltanto †ἐπὶ πλείστον δὲ καὶ ἄριστοι†: ne segue che il v. 20 del testo di Page, divenuto estrema propaggine del v. 8 del testo gentiliano, si configura come una sequenza di cho ba (postulando sinizesi in φιλέωσιν)⁵¹, con cui il v. 30 Page (v. 14 Gentili) entra in responsione. In questo modo, si ottiene una perfetta corrispondenza anche fra le forme flesse di θεός, che risultano così collocate:

20 (8)	—υ—υ—υ—x	cho ba
30 (14)	—υ—υ—υ—x	cho ba

La stessa corrispondenza, assente nel testo di Page, si può ritrovare nell'edizione di Poltera che, già nelle pagine introduttive, segnala l'omometria di questo carme⁵². Nel suo caso, però, è da postulare una doppia sinizesi, che interessi non soltanto lo iato -εω- di φιλέωσιν, ma anche lo iato -εο- di θεοί in entrambi i versi⁵³, sì che la sequenza metrica diviene un itifallico:

20	—υ—υ—υ—	ithyph
----	---------	--------

1978, pp. 27 s.). La condivisione del lessico del *corpus Theognideum*, però, spinge a considerare che, all'interno della tradizionale concezione della divinità, Simonide operi in modo da rendere ancora più evidente la contrapposizione con l'inferiore condizione umana (cfr. Barrigón Fuentes 1994, pp. 82-84), legandola ai mutati contesti socioeconomici e sociopolitici.

⁵⁰ Plat. *Prot.* 345c3 riporta ἐπὶ πλείστον δὲ καὶ ἄριστοὶ εἰσιν οὓς ἂν οἱ θεοὶ φιλέωσιν, sembra, come parole pronunciate dagli interlocutori, non come citazione.

⁵¹ Ved. lo schema metrico e il testo che lo studioso fornisce in Gentili 1969, p. 297 e in *Polinnia*, p. 277.

⁵² Pur non definendola tale, è chiaro che lo studioso faccia riferimento a essa, quando scrive: «So wird z.B. die gedankliche Entwicklung im ›Skopasgedicht‹ (F 260) mittels reimartiger Schlussverse der Strophen hervorgehoben (z.B. str. 2,8 τούς κε θεοὶ φιλέωσιν / str. 3,8 οὐδὲ θεοὶ μάχονται)» (Poltera 2008, p. 10).

⁵³ Proprio la responsione induce sicurezza in Poltera, poiché essa garantirebbe la presenza della sinizesi in entrambi i versi, permettendogli così di interpretarli come itifallici. Cfr. Poltera 1997, p. 551.

30

--υ--υ--

ithyph

L'uso clausolare dell'itifallico è noto⁵⁴, ma, nell'ambito della lirica arcaica, esso si attesta di più alla fine di sequenze trocaiche o dattilo-epitritiche⁵⁵ che di metri gliconici⁵⁶; lo stesso Simonide ne attesta l'uso clausolare nel fr. 581 PMG, ma appunto nel contesto dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti. Certo, dal punto di vista della condivisione degli accenti prosodi, è più interessante il testo edito da Gentili:

20 (8)

--υ--υ--υ--x

cho ba

30 (14)

--υ--υ--υ--x

cho ba

Il testo di Poltera, invece, non sembra garantire una buona condivisione degli accenti nell'intero *colon* che ospita l'omometria:

20

--υ--υ--υ--

ithyph

30

--υ--υ--υ--

ithyph

In ogni caso, la corrispondenza fra i due nominativi plurali contribuisce alla forza del procedimento argomentativo messo in atto dal poeta: se, da un lato, gli ἀγαθοί sono cari agli dèi (vv. 19 s.), specie nella buona sorte, dall'altro nemmeno gli dèi possono opporsi ad ἀνάγκα (vv. 29 s.), convincendo Simonide che, in fin dei conti, un uomo davvero ἀγαθός, ἐσθλός nonché πανάμωμος non può esistere. L'omometria, dunque, si inserisce nello sviluppo del ragionamento, per il quale «la seconda triade sviluppa un'idea p e r s o n a l e dell'uomo attraverso la tesi n e g a t i v a che non è difficile ma i m p o s s i b i l e essere in tutto perfetto; la prima triade invece, come mostrano i versi iniziali programmatici e come lascia intuire il confronto con il *P. Oxy.* 2432, 1-6, doveva esporre, probabilmente in forma allocutoria a Scopas al quale s'indirizzava l'ode, la tesi che è d i f f i c i l e essere veramente valente, ma valente nei termini di un'etica di classe, ovvero dell'idea aristocratica dell'uomo dotato di perfetta areté»⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. Martinelli 1995, p. 179; Gentili-Lomiento 2003, pp. 126 s.

⁵⁵ Gentili-Lomiento 2003, p. 126 citano a esempio Alc. fr. 60 PMG = 126 Cal. e Stesich. *Theb.* fr. 222b Davies.

⁵⁶ A proposito del ritmo gliconico dell'ode, Lidov 2010 ritiene che esso sia dimostrato dalla presenza di «frames» ritmici che, combinati con la *dispositio* sintattica dell'ode, producono una mescolanza di forme eoliche con sequenze giambo-trocaiche e permettono che il ritmo del componimento si riveli in modo graduale.

⁵⁷ Gentili 1969, pp. 290 s. Le differenti grafie si devono allo studioso.

III 2 Pindaro

III 2.1 Le Olimpiche

III 2.1.1 Pind. Ol. 1

Ierone di Siracusa, quando succede al fratello Gelone alla guida della città, ha già riportato vittoria nei giochi pitici, ma quella del 476 a. C. risulta essere la sua prima vittoria olimpica, ottenuta nel cavallo montato, testimoniata dalle iscrizioni dei vincitori olimpici⁵⁸ e celebrata tanto da Pindaro nella prima *Olimpica* quanto da Bacchilide nel quinto epinicio per evidenziare l'importanza dell'occasione⁵⁹. È discusso se l'esecuzione fosse a solo o, piuttosto, affidata a un coro⁶⁰, come lascia intendere la probabile ambientazione conviviale, testimoniata dal riferimento ai canti οἶα παίζομεν φίλαν | ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν (vv. 16 s.) e dalla centralità del tema del banchetto⁶¹. Il mito di Pelope, infatti, oggetto di cannibalismo da parte di Tantalo secondo la tradizione, è il perno attorno al quale l'ode è costruita, secondo «un'architettura solida e grandiosa», in cui «i temi compositivi si susseguono secondo un ordine simmetrico e, per così dire, concentrico»⁶²: «superlatives, praise of Hieron, his Olympic victory, a myth about Pelops, a myth about Tantalus, another Pelops-myth, Olympic victory, praise of Hieron, and superlatives»⁶³, in un circolo che si rivela simmetrico anche a livello di estensione fisica degli assembramenti strofici⁶⁴. Alla *Priamel* che colloca in prima

⁵⁸ Ved. Moretti 1957, p. 90, confermato dal *P. Oxy.* 222. Cfr. Farnell 1965, pp. 3 s.; Pavese 1975, p. 68; Burnett 2008, p. 118.

⁵⁹ La prima vittoria di Ierone a Olimpia col cavallo (476 a. C.) e a Pito col carro (470 a. C.) sono entrambe celebrate da una doppia composizione: Pind. *Ol.* 1 e Bacchyl. 5 Sn.-M. per la prima, Pind. *Pyth.* 1 e Bacchyl. 4 Sn.-M. per la seconda, probabilmente «poiché la prima era la prima vittoria olimpica da lui ottenuta, e la seconda era la prima vittoria col carro da lui ottenuta, cioè entrambe avevano un particolare valore» (Pavese 1975, p. 69).

⁶⁰ Da ultimo, Eckerman 2011a, p. 84 pensa a un «chorus singing and dancing while the poet accompanies on the lyre», tipo di *performance* «in line with the type of performance envisioned for much other archaic poetry». Ved. anche Athanassaki 2004, pp. 337-341.

⁶¹ Cfr. Steiner 2002, pp. 297, 308; Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 10 (ved. anche p. 10, n. 5); Lomiento 2014b, p. 145, n. 4.

⁶² Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 13.

⁶³ Young 1968, p. 121.

⁶⁴ L'analisi di Young 1968, pp. 122 s. rivelano che le sezioni così individuate condividono un'estensione speculare: 7, 10, 8, 31, 8, 10, 7 versi ciascuno, considerando le prime strofe che introducono i

posizione acqua e oro (vv. 1-3)⁶⁵ segue la celebrazione del vincitore Ierone (vv. 4-17), del quale viene immediatamente rievocata la vittoria motivo dell'ode (vv. 18-27); dopo un passaggio gnomico sulla verità e sulla fallacia della φάτις umana e sulla convenienza dei bei racconti a soggetto divino (vv. 28-35), si dipana il mito di Tantalo (vv. 36-51), in una versione proclamata differente da quella tradizionale (v. 36, υἷὲ Ταντάλου, σὲ δ' ἀντία προτέρων φθέγξομαι), seguito dalle riflessioni sulle azioni e sulla condizione di Tantalo, suo padre (vv. 52-64), e dal ritorno di Pelope, stavolta ritratto mentre conquista la sua sposa, Ippodamia (vv. 65-99); un'altra γνώμη (vv. 99-100) riconduce il poeta all'occasione trionfale (vv. 100-103), in cui spetta a lui incoronare ἱππίωι νόμωι | Αἰοληΐδι μολπαῖ (vv. 102 s.) l'atleta vincitore, del quale, in modo circolare, tornano le lodi (vv. 103-112). Una nuova *Priamel* (vv. 112-114) e l'augurio di grandezza (vv. 115-116)⁶⁶ chiudono il carne, ricongiungendolo alle sue prime mosse.

Le immagini interne sono connesse fra loro in vicendevoli richiami o contrasti⁶⁷: la luminosità sfavillante dell'incipit dell'ode (l'oro è come fuoco che διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου, v. 3)⁶⁸ sembra opporsi all'oscurità della

temi in questione ed escludendo gli epodi, concludendo che «These precise numerical correspondences are slightly arbitrary [...] Pertinent is the fact that the parts of the poem unmistakably balance each other in a symmetrical manner in respect to both bulk and subject matter» (p. 123).

⁶⁵ La *Priamel* di questi versi opera secondo un doppio principio di «greater specificity», per cui le generiche indicazioni dell'acqua e dell'oro vengono precisate dalla menzione dei giochi olimpici, e di «intensification», che cresce man mano che si procede negli elementi costitutivi della *Priamel*. Cfr. Race 1990, p. 10. Sulla *Priamel* ved. anche Gerber 1982, pp. 3-7, Hubbard 1985, pp. 154 s. e, più di recente, Eckerman 2017, pp. 9-24.

⁶⁶ «This prayer is a form of σφραγίς, which binds together subject and poet in an affirmation of past glory and a hope for its continuance and repeated celebration in song» (Race 1990, p. 121). È interessante notare, con Athanassaki 2004, pp. 320-326, come le sezioni eulogiche dedicate alla contestualizzazione tematica dell'ode e al vincitore siano costruite perlopiù attraverso la deissi in terza persona, con pochi accenni alla seconda persona singolare: ciò contrasta con le scelte diegetiche della sezione mitica, in cui invece il poeta, piuttosto che proporsi come narratore esterno onnisciente, preferisce comportarsi come «an eyewitness, explicitly suspending, for a while, his localization in Syracuse». Questa costruzione entra nel gioco di simmetrie che costituiscono l'ossatura del carne, dal momento che, come la studiosa nota a p. 336, n. 41, le sezioni encomiastiche e quella mitica mostrano un'alternanza della deissi in ordine inverso: «The encomium of Hieron opens with third- and concludes with second-person deixis, whereas the encomium of Pelops begins with second- and ends with third-person deixis».

⁶⁷ Cfr. Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 13.

⁶⁸ La brillantezza dell'oro e la superiorità dell'acqua rappresenterebbero, secondo Badenes 2003, p. 72, un esempio di amplificazione aristotelica in anticipo rispetto ad Aristotele stesso, grazie alla quale Pindaro «pretende asignar a Olimpia características que la destacarían por sobre otra clase de certámenes. Además, Píndaro tendría que alabar los juegos: “[...] εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν | ἔλδεται...” (ib. I.3-4)». Lo scopo di distacco e superiorità, però, sarebbe più facilmente raggiunto attraverso la preminenza del sole sull'acqua e sull'oro, dimodoché, seguendo Sandin 2014, p. 99, se l'acqua può rimandare ai giochi istmici e nemei e l'oro a quelli pitici, «Olympia still prevails because

vecchiaia che Pelope intende evitare (τά κέ τις ἀνώνυμον γῆρας ἐν σκότῳ καθήμενος ἔψοι μάταν, vv. 83-85), mentre la brillantezza della gloria (λάμπει δέ οἱ κλέος, vv. 23 s.; τὸ δὲ κλέος | τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοι Πέλοπος, vv. 93-95) anticipa il colle di Crono illuminato dalla luce del sole (παρ' εὐδείελον ἔλθῶν | Κρόνιον, vv. 111-114) sul quale si celebra la vittoria di Ierone⁶⁹; parimenti, il filo conduttore del tema conviviale attraversa tutta la composizione, manifestandosi nella φίλαν τράπεζαν (vv. 16 s.) del proemio, nell'empio banchetto di Tantalο (ἀλίκεσσι συμπόταις, v. 61) e nell'ineguagliabile ospitalità di Ierone (πέποιθα δὲ ξένοι | μή τι ν' ἀμφότερα καλῶν τε ἴδριν ἀλλὰ καὶ δύναμιν κυριώτερον | τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς, v. 103).

«Il testo è trapunto da una fitta serie di riprese verbali e concettuali, richiami tautometrici ed *enjambement* sia all'interno sia a scavalco delle strutture triadiche»⁷⁰: una *Ring-Komposition* fra γνώμαι segna il passaggio «from Hieron to the myth and from the myth to Hieron»⁷¹, con una corrispondenza di carattere chiasmico fra τιν' ἄνδρα θνατὸν Ὀλύμπου σκοποί (v. 54/56) e θεὸν ἀνὴρ τις (v. 64), mentre la preghiera che Pelope rivolge a Posidone per ottenere aiuto nella corsa curule contro Enomao si apre con τῶι μὲν εἶπε (v. 75) e si conclude circolarmente con ὡς ἔννεπεν (v. 86/86b), con una ulteriore eco fra φίλια δῶρα (v. 75) e φίλαν δίδοι (v. 85), rispettivamente le due parole di inizio e di chiusura della preghiera⁷². L'elemento concettuale della possenza è affidato alla reciproca relazione fra μεγάλυρος (v. 2) e μεγασθενής (v. 25), composti nominali con il medesimo aggettivo collocati in diversa posizione metrica (una voce appartiene alla prima strofe, l'altra al primo epodo) ma, in entrambi i casi, nel quarto rigo della stanza di riferimento, l'uno riferito alla ricchezza «superba», l'altro al dio Posidone, di cui è epiteto. Parimenti, il lessema della prova, atletica o di altra natura, percorre il filo della composizione, comparando in distinte posizioni metriche ai vv. 3 (ἄεθα, in riferimento agli agoni oggetto del canto poetico), 84 (ἄεθαλος, in bocca a Pelope, che accetta di conquistare con la forza da Enomao la sposa Ippodamia) e

she, in comparison with these things, is the Sun and the Pillars of Heracles, the *non plus ultra*. This is what Pindar intimates».

⁶⁹ Cfr. Pavese 1975, p. 71.

⁷⁰ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 13.

⁷¹ Gerber 1982, p. xi.

⁷² Cfr. Gerber 1982, pp. xiv, 92, 132.

99 (ἀέθλων, di nuovo in riferimento gnomico all'eterno ricordo degli atleti vincitori nelle gare olimpiche). Anche l'immagine della gloria, che – come già indicato – attraversa il carne, si giova di richiami verbali che, pur in posizione non omometrica, uniscono la parte iniziale dell'ode a quella finale: il κλέος di Ierone (vv. 23/24), trionfatore a Olimpia e illustre in tutta la Magna Grecia, è parallelo a quello di Pelope (v. 93, κλέος), che rifulge nelle corse olimpiche, eziologicamente collegate a lui, in un implicito richiamo della prestanza atletica di Ierone e del suo valore non soltanto agonale⁷³.

Tanto le necessità di una costruzione simmetrica quanto il collegamento che il poeta vuole instaurare fra Pelope nel mito e Ierone nella storia giustificano la presenza dell'occorrenza omometrica γάμον ~ γάμον, che unisce gli explicit dei vv. 69~80 (ia hδ).

69		ia hδ
80		ia hδ

F. Bornmann, muovendo dal citato presupposto che nella lirica corale il fenomeno delle omometrie abbia una scarsa frequenza (*Introduzione*, § 3, pp. 27-37), relega il caso alle sporadiche osservazioni corali discusse in nota⁷⁴. C. Catenacci, invece, inserisce l'occorrenza in un contesto di costruzione per paralleli, caratterizzante la terza coppia antistrofica dell'ode: entrambe le stanze si chiudono con la parola γάμον, in riferimento alle nozze di Ippodamia, e proseguono la narrazione del mito nella strofe successiva attraverso *enjambement*⁷⁵. Ma l'omometria, la cui rilevanza risiede già nella perfetta corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi interessati da responsione,

69		ia hδ
80		ia hδ

non ha soltanto una funzione strutturante per l'architettura del canto. Affermando

⁷³ La corrispondenza circolare è rilevata da Gerber 1982, p. 51. Già per Köhnken 1974, p. 204, «Pindar's gain is that Pelops and through him indirectly Hieron, for whose victory the myth is meant, are put in a close connection with the gods and thereby the fame of victory takes on a special glory». Cfr. Pavese 1975, p. 70 «(la fama delle Olimpiadi conclude la storia di Pelops, come λάμπει δέ οί κλέος ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίαι la comincia. Il mito serve a dimostrare che la gloria conquistata da Hieron nelle Olimpiadi è davvero grande come è stato detto»).

⁷⁴ Bornmann 1993, p. 565, n. 2.

⁷⁵ Cfr. Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 380. Ved. anche Gerber 1982, pp. xiv, 112 s., 123.

di discostarsi dalla tradizione trasmessa su Pelope, fatto oggetto di cannibalismo da parte del padre Tantalos (σέ δ' ἀντία προτέρων φθέγξομαι, v. 36)⁷⁶, Pindaro ne adotta una che, per motivare la sparizione del giovane, adduce l'innamoramento di Posidone: il dio, colpito dalla bellezza di Pelope durante un banchetto che Tantalos offrì agli dèi, lo rapì e lo portò con sé sull'Olimpo (vv. 37-42); vicenda che viene qui collocata nell'adolescenza del ragazzo, della quale, secondo il resoconto del poeta, farebbe parte anche il matrimonio con Ippodamia, che segna il compimento dell'educazione eroica del giovane. Pindaro giustifica il rifiuto della versione tradizionale con un certo pudore religioso (ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαργον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι, vv. 52/53)⁷⁷, ma non è motivazione sufficiente a spiegare le alterazioni della vicenda tradata che, com'è stato notato, sembrano riposare sul modello del rapimento di Ganimede da parte di Zeus⁷⁸. Piuttosto, è da tenere a mente la somiglianza che la narrazione pindarica intrattiene con analoghi miti di sacrificio, che assumono la dimensione di riti di passaggio⁷⁹: «we can readily

⁷⁶ Riprendendo quanto anticipato *supra* (§ III 2.1.1, p. 325, n. 66), è da notare, con Athanassaki 2004, pp. 328-330, come Pindaro esponga la narrazione mitica non in qualità di narratore esterno onnisciente, ma come testimone oculare dei fatti, sostituendo la deissi in terza persona, predominante nella sezione introduttiva e finale del carme, con una più pervasiva deissi in seconda persona singolare, direttamente rivolta a Pelope: in questo modo, la sezione mitica si sottrae all'*hic et nunc* dell'epinicio, per diventare un nuovo, differente *hic et nunc*, collocato non più a Siracusa ma, forse, a Olimpia e in un tempo che, pur essendo un remoto passato, grazie alla *performance* diviene un presente tangibile, a perpetuo rinnovamento dell'atto sacrale di istituzione dei giochi olimpici, cui la narrazione mitica in questione è connessa.

⁷⁷ G. W. Most individua che, nelle proprie scelte poetiche, Pindaro «either rejects his listeners' previous knowledge at least in part and endeavours to replace it with his own version of the events, which he justifies as being religiously and morally superior, or he summons up that knowledge only to dismiss it as unsuitable for song» (2012, p. 271). In particolare, «il vecchio mito [...] connotava negativamente anche gli dei, che, 'ingordi', anzi 'folli di ingordigia' (v. 52 γαστρίμαργοι), si sarebbero gettati sulla pietanza [Pelope], come miseri mortali pieni di appetito» e questo il poeta non lo può accettare (Gostoli 1999, p. 19). Cfr. Hubbard 1985, pp. 103 s. Viene, piuttosto, da interrogarsi sulla natura del rapporto fra il poeta e il mito, per il quale rinvio a Boulogne 1992, pp. 9-26. Su γαστρίμαργος, ved. Steiner 2002, pp. 298-303.

⁷⁸ «The first clue is Pindar's hinting at the Ganymede story in lines 43-5 (ἔνθα δευτέρωι χρόνωι | ἦλθε καὶ Γανυμήδης | Ζηνὶ τωῦτ' ἐπὶ χρέος). [...] Pindar here names the original after which he has modelled his new version of the Pelops story» (Köhnken 1974, p. 201). La ragione della sostituzione di Zeus con Posidone, secondo lo studioso, risiede nelle χρυσέαισι ἵπποις (v. 41) che «point forward to the finale of the myth, where they reappear in Pelops' decisive race against Oinomaos. The theme of the divine horses therefore seems to be one of the most important unifying elements in the structure of the ode» (p. 202).

⁷⁹ Hubbard 1987, pp. 5-15 cita, fra i tanti, i casi di Licaone e di Tieste e Atreo e li confronta con analoghi rituali olimpici, che prevedono il sacrificio e il consumo di carni da parte di uomini 'impuri' che devono superare il presente stato di 'impurità' attraverso una prova che li renderà 'puri' e permetterà loro di essere riammessi nel corpo sociale, dal quale erano stati precedentemente separati per ragioni, appunto, rituali.

see that Pelops' dismemberment and cooking by his father is a form of separation and expulsion from his childhood innocence, while Poseidon's retention of the adolescent boy as a cupbearer on Olympus clearly constitutes a period of isolation from the human community, after which Pelops is returned to earth and reincorporated by successful athletic competition and marriage»⁸⁰. In questo senso potrebbe essere letta anche la presenza del lebete, che diverrebbe così strumento per il conferimento dell'immortalità (elemento tipico dell'educazione eroica, ved. per es. Achille, e che risponde a pari istanze rituali di rinascita e iniziazione) durante l'infanzia, che ebbe come conseguenza la bellezza che abbacina il dio del mare⁸¹. La corrispondenza γάμου ~ γάμων, allora, oltre a configurarsi come mezzo efficace per indicare che si avvia a conclusione la sezione mitica riservata a Pelope (che, infatti, si chiude nel corso della quarta triade, al v. 99)⁸², potrebbe d'altro lato evidenziare la rilevanza dell'amore omoerotico di Posidone per l'eroe quale focus su cui il poeta vuole appuntare l'attenzione propria e dell'uditorio⁸³, rispetto alla scartata versione tradizionale del mito, come segno del raggiungimento dell'età

⁸⁰ Hubbard 1987, p. 5. Probabilmente, la scelta di Pindaro di eliminare la scena di smembramento e cottura e di insistere sull'allontanamento per amore omoerotico divino può essere dovuta al fatto che, rappresentando il sacrificio un mezzo per il raggiungimento dell'immortalità e ritenendo il poeta che essa possa essere ottenuta solo tramite buone azioni, favore divino e celebrazione poetica, egli abbia voluto negare valore a una tale procedura, rigettando il mito cannibalistico ed enfatizzandone la nuova versione (cfr. Hubbard 1987, pp. 11 s.).

⁸¹ Cfr. Brillante 1991, pp. 15-22. Il lebete, così, riprenderebbe l'elemento dell'immortalità già introdotto da Tantalos stesso, che «tried to give the food of the gods, and so immortality, to his own mortal cronies (51-63)» (Burnett 2008, p. 119).

⁸² «Quest'ultimo evento [le nozze], appena accennato, chiude la narrazione propriamente mitica» (Brillante 1991, p. 16). Per tale funzione di avvio alla chiusura penso a un parallelo con la cosiddetta *diesis* nella letteratura italiana delle origini, che costituiva il segnale di un cambio all'interno della composizione, es. marcava il passaggio dal fronte alla sirma del sonetto: ved. Menichetti 1991, p. 539; Beltrami 2002, pp. 248 s., n. 16; Lachin 2013, pp. 108 ss. (con analisi della *capfinidad* nella lirica della Scuola siciliana).

⁸³ Si tenga conto dell'osservazione di Gentili 1965, p. 84 (= 2011, p. 222): «Il bifrontismo degli eroi pindarici con la duplice zona di luci e di ombre è un elemento chiave per comprendere l'atteggiamento più conveniente all'occasione, assunto dal poeta che può così salvare la coerenza della sua idea dell'uomo: in rapporto alla circostanza occasionale esso mostra il "bello" da imitare e il "turpe" da respingere nell'azione umana», secondo l'avvenuta o mancata osservanza del *καίρος* (sul quale, vedi Angeli Bernardini 1967, p. 85). Il rapporto omosessuale fra il dio e l'eroe non è poi estraneo al contesto in cui Pindaro opera: «[esso] si colloca nel codice aristocratico del ben fare e della reciprocità, che regola anche le relazioni con gli dèi» (Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 16). Infine, la giustificazione addotta da Pindaro (non epitetare gli dèi come γαστρίμαργοι) conclude coi pericoli della *κακαγορία* (vv. 52/53-54/56): in questo modo, «by eschewing the dangers of excessive blame, Pindar highlights his own version of the myth, which features instead the love of Poseidon for Pelops» (Race 1990, p. 71).

adulta da parte dell'eroe⁸⁴, e insistere sull'appropriatezza del mito di Pelope in un contesto olimpico, del cui ambiente agonistico risulta fondativo⁸⁵.

Ai vv. 31~42, una stessa radice è replicata in explicit di itifallico: τιμᾶν della seconda strofe (v. 31) ritorna nel composto (εὐρύ)τίμου della rispettiva antistrofe (v. 42)⁸⁶, venendo poi richiamato nel secondo epodo dall'aoristo ἐτίμασαν (vv. 54-55), che sottolinea l'importanza che la radice τιμ-, collocata in explicit di *colon*, dunque in posizione sensibile, ha in questa sezione dell'ode.

31	υ υ υ υ υ	ithyph
42	υ υ υ υ υ	ithyph

La menzione della τιμή avviene nell'introduzione al racconto mitico di Pelope, quando il poeta afferma che χάρις rende credibili le cose incredibili proprio attribuendo onore al canto: un onore che è «valore pubblico, ciò che rende qualcuno o qualcosa degno di onore, quindi la misura della pubblica stima e la parte di onore che spetta a ciascuno nella propria comunità»⁸⁷. Pari onore spetta alla divinità, come conferma la seconda occorrenza della radice. È interessante il fatto che qui Pindaro adoperi un «unicismo»⁸⁸: lo si potrebbe considerare un modo per richiamare a distanza ravvicinata il concetto di verità poetica attraverso la certificazione della provenienza divina: l'onore che si riserva a Zeus in quanto dio, con la sua importanza storico-sociale nel contesto delle *poleis* di età arcaica e negli ambienti tirannici, è identico a quello che proviene da un canto ben costruito, con la

⁸⁴ «In the “true” story as well, Pelops undergoes a process of symbolized “death” and “rebirth”, since his being abducted and sexually forced by Poseidon is a scenario of initiation into adulthood» (Nagy 1986, p. 83).

⁸⁵ Come riferisce Nagy 1986, p. 74, i giochi olimpici godono di una doppia fondazione, risalendo tanto a Pelope, che li istituisce per la morte di Enomao, quanto a Eracle, che li istituisce in memoria di Pelope, suo bisnonno; inoltre, i riti previsti durante la loro celebrazione ricadono in quel percorso di morte e rinascita che assume il valore di rito di passaggio al quale – s'è visto – è ascrivibile lo stesso mito di Pelope: gli atleti olimpici vivono un periodo di trenta giorni di separazione dalla società, astinenza sessuale e osservanza di una dieta vegetariana; i giudici di gara indossano un abbigliamento nero, mentre la corona florale del vincitore reca sfumature funebri (cfr. Nagy 1986, p. 73). Ved. anche Howie 1991, pp. 55-120.

⁸⁶ La tautometria è stata notata anche da Gerber 1982, p. 78 e Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 371.

⁸⁷ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 369. Hummel 1999, p. 559, cl. 3, s. v. εὐρύτιμος traduce «au vaste prestige», registrando proprio l'utilizzo in *Ol.* 1.42. Su χάρις, che in Pindaro può assumere i valori di «splendore e gloria», «favore», «dono», «riconoscenza», «senso di gratitudine», «grazia», «bellezza», o può anche essere personificata, come nel presente caso, ved. Gianotti 1975, pp. 75 ss.

⁸⁸ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 371. Ved. anche Gerber 1982, p. 66; Hummel 1999, p. 450, cl. 3.

combinazione delle abilità tecniche del poeta e dell'afflato divino⁸⁹. Si tratterebbe, insomma, di uno strumento per rinforzare la complessa architettura dell'ode, che al contempo porta a galla il filone tematico dell'onore, appropriato al contesto eulogico di un tiranno⁹⁰. L'occorrenza non presenta alcun segno di corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

31	υ υ υ υ υ	ithyph
42	υ υ υ υ υ	ithyph

Un fine strutturale si può riconoscere anche all'occorrenza registrabile ai vv. 36~64 dove, in explicit di *ba ia*, si trovano a corrispondere due sostantivi sinonimici, entrambi in riferimento alla sfera semantica del rischio e dell'errore umano: αἰτία (v. 36) ~ ἀμαρτάνει (v. 64).

36	υ υ υ υ υ	ba ia
64	υ υ υ υ υ	ba ia

Per quanto, in questo caso, non si tratti di una stessa parola o di una stessa radice a occupare esattamente la stessa posizione metrica in responsione, è tuttavia rimarchevole che entrambi i sostantivi condividano l'area semantica di appartenenza⁹¹, accanto a una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici:

36	υ υ υ υ υ	ba ia
64	υ υ υ υ υ	ba ia

Ai vv. 42~100 è interessato da omometria l'aggettivo ὑπατον, che si ripete uguale in incipit di itifallico⁹²:

42	υ υ υ υ υ	ithyph
100	υ υ υ υ υ	ithyph

⁸⁹ «Nella sfera dell'ispirazione poetica agisce, anche se in modo indiretto, innanzi tutto lo stesso Zeus. Il dio supremo, signore di tutte le cose, instauratore dell'armonia cosmica, fuori della quale vive chi è in odio agli dèi, è, come padre delle Muse, il principio primo dell'attività poetica» (Gianotti 1975, p. 53).

⁹⁰ Il tema si unisce all'invito alla moderazione, che sembra espresso dalla scelta del mito pindarico, «clearly framed so as to recommend sane moderation in food and sex, as represented respectively by Hieron's table (vv. 10-17, 103) and the divinely sanctioned marriage of Pelops and Hippodameia (vv. 69-89)» (Hubbard 1987, p. 13), laddove Tantalo, come Issione nella quinta *Pitica*, incarna «l'esempio dei due mortali che non compresero la grandezza della loro fortuna», offrendo lo «sfondo negativo per l'elogio della moderazione di Ierone che si astiene dalla *hybris*» (Medda 1987, pp. 120 s.).

⁹¹ Gerber 1982, p. 107 preferisce, invece, evidenziare il legame tra ἀμαρτάνει e ἄταν del v. 57, mostrando come l'errore di Tantalo sia all'origine della sua stessa rovina.

⁹² Il caso è registrato anche da Gerber 1982, p. 152.

Esso serve a qualificare dapprima la dimora di Zeus, dove Pelope è condotto dall'innamorato Posidone, mentre passa poi a indicare il concetto di Bene come la miglior cosa che l'uomo possa ricevere quotidianamente dagli dèi⁹³. L'insistenza aggettivale sembra costituire un richiamo alla fonte del Bene, ovvero a Zeus che, in quanto garante della giustizia nel pantheon esiodeo, può essere qui rievocato implicitamente come colui che, presiedendo alla giustizia, elargisce all'uomo il bene. Se non la figura di Zeus, come suggerisco, allora potrebbe essere ricercato un rimando all'intero pantheon olimpico, se è vero che l'espressione ὑπατον ... δῶμα Διὸς (v. 42) «designa antonomasticamente l'Olimpo e la sede dove abitano tutti gli dei»⁹⁴. Di nuovo, la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione è minima:

42	ῶωω--ῶ--	ithyph
100	ῶωω--ῶ--	ithyph

III 2.1.2 Pind. Ol. 2

Le *Olimpiche* seconda e terza sono entrambe destinate alla vittoria nella corsa delle quadrighe conseguita da Terone, tiranno di Agrigento, nel 476 a. C., alla quale potrebbe essere dedicato anche l'encomio conservato dai fr. 118* e 119 Maehler. La duplice elaborazione olimpica può giustificare due distinte occasioni di esecuzione: se, infatti, la terza ode, nella struttura elaborata, nell'uso dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti e nella menzione del mito fondativo dei giochi olimpici, sembra indirizzata a una festa civica e religiosa di ampio respiro, probabilmente l'occasione della celebrazione ufficiale della vittoria del dedicatario, l'*Olimpica* seconda «rivela toni encomiastici più personali», che rendono «plausibile che essa fosse cantata di fronte a un uditorio più omogeneo, probabilmente nel palazzo del principe e in un contesto di convivialità ampia»⁹⁵. Resta difficile definirne le modalità esecutive, se cioè essa fosse una composizione monodica o corale, e la

⁹³ Cfr. il valore di «dernier, ultime» attribuitogli da Hummel 1999, p. 616, cl. 2, s. v. ὕπατος.

⁹⁴ Cfr. Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 371.

⁹⁵ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, pp. 45 s. In effetti, a questo stesso ambito esecutivo pensava Farnell 1965, p. 12, che scriveva: «The ode seems unsuitable for choral performance, and there is no reference to a chorus. We can better imagine Pindar reciting it himself to the dynast and a select circle as the message delivered is so intimate and cryptic». Cfr. Burnett 2008, p. 110; Catenacci 2014-2015, pp. 15 s.

recenziorità o posteriorità rispetto alla terza ode⁹⁶.

Se, come scrive C. Catenacci, «il *Leitmotiv* dell'*Olimpica* 2 è l'ineluttabile alternarsi di alti e bassi nell'esistenza degli uomini»⁹⁷, alla luce del background della composizione è facile vedere nelle riflessioni gnomiche ed esistenziali sviluppate dal poeta nel corso dell'ode un motivo consolatorio per il dedicatario del carne che, proprio durante il 476 a. C., aveva dovuto far fronte a tentativi di rivolta e di insubordinazione da parte di città e personalità sottoposte al potere di Agrigento⁹⁸. La grande sezione escatologica dell'ode (vv. 56-83), in cui si legge della meritata punizione di coloro che non hanno assunto comportamenti lodevoli nella propria vita e dell'ultraterrena ricompensa delle anime benemerenti che, dopo tre reincarnazioni, potranno finalmente accedere all'isola dei beati, porta in sé il futuro successo di Terone, le cui «traversie sono destinate a lasciare posto ad eventi più favorevoli»⁹⁹, in una prospettiva «di immortalità e beatitudine, degna delle grandi prove superate e delle virtù culminanti nella persona del principe agrigentino» che quasi anticipa il compimento della travagliata storia degli Emmenidi proprio «nella persona di Terone, con l'ultimo approdo all'isola dei beati»¹⁰⁰.

È proprio questo passaggio, che riposa evidentemente su una concezione di metempsicosi, a spingere da lungo tempo gli studiosi a sottoporre tutto il carne a una lettura fortemente orfico-pitagorica che, a torto o a ragione, è a turno attaccata o difesa dai differenti interpreti che si succedono nel commento dell'ode¹⁰¹. Il

⁹⁶ A proposito della datazione, Pavese 1975, p. 79 la colloca fra il 476 e il 473 a. C., mentre Farnell 1965, p. 12 e Willcock 1995, p. 134 la assegnano al pieno 476, confortati da *P. Oxy.* 222, come riportato già da Moretti 1957, p. 90. Più di recente, Salviat 2007, p. 11, assumendo senza giustificazioni che l'ode sia eseguita nell'ambito di una festa che celebra la vittoria di Terone al suo immediato rientro in patria, ne colloca l'esecuzione nel settembre 476 a. C. Per lo stesso studioso, l'*Olimpica* terza sarebbe una ripresa della seconda in un contesto festivo pubblico o privato.

⁹⁷ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 56. Cfr. Willcock 1995, p. 136.

⁹⁸ Diod. Sic. 11.48 e lo Σ Pind. *Ol.* 2.173f-g, p. 102 Drachmann riportano la notizia di una rivolta di Imera contro Trasideo, figlio di Terone, cui il padre aveva affidato il governo della città, e l'insubordinazione di Capi e Ippocrate, parenti del tiranno, che egli sconfisse nei pressi di Imera. Cfr. Farnell 1965, p. 12.

⁹⁹ Gianotti 1973, p. 36.

¹⁰⁰ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 56. Cfr. Catenacci 2014-2015, pp. 26 s. La speranza di immortalità, se non è reale, è perlomeno legata alla poesia, che associa nell'imperituro ricordo Terone a Cadmo, Peleo e Achille: ved. Cerutti 1995, p. 14.

¹⁰¹ Non è questa la sede per riesaminare le tappe del lungo dibattito, puntualmente riassunto nelle recenti pagine di Catenacci in Gentili *et al.* 2013, pp. 53-56, e di Catenacci 2014-2015, pp. 18-27, alle quali rimando. Ved. anche Nisetich 1988, pp. 1-19 e Salviat 2007, pp. 72-85.

manto di orfismo di cui la composizione sembra avvolta potrebbe tanto essere motivato dall'ambiente in cui Pindaro si trova a operare, futura patria del filosofo Empedocle¹⁰², quanto risiedere in tradizioni precedenti al poeta, che egli raccoglie e riutilizza per inserire armoniosamente la propria composizione all'interno dell'ambiente di lavoro¹⁰³. Orfico o meno, il sostrato di pensiero dell'ode si riflette sulla strutturazione fisica di quest'ultima, che si mostra simmetrica: apertura (A, vv. 1-7), circostanza presente (B, vv. 5-51), γνώμη (vv. 51-56), sezione mitico-riflessiva (C, vv. 56-83), γνώμη (vv. 83-88), circostanza presente (B, vv. 89-95), γνώμη (vv. 95-98), conclusione (A, vv. 98-100)¹⁰⁴. La simmetria si rivela soprattutto nell'insistenza con cui l'ode è attraversata dalla presenza di strutture triadiche di pensiero, che affiancano divinità, eroi e uomini nel proemio (v. 2); Zeus, Crono e Rea (v. 12); l'Olimpo, gli agoni e l'Alfeo (vv. 13 s.); Pallade, Zeus e Dioniso (vv. 26 s.); i tre paradigmi familiari dei Cadmeidi, dei Labdacidi e degli Emmenidi; i giochi olimpici, pitici e istmici (vv. 48 ss.); i 'peccatori' minori, i veri 'criminali' e le persone buone (vv. 57 ss.); i tre passaggi di qua e di là (vv. 68 s.); Radamanti, Crono e Rea (vv. 75 s.); Peleo, Cadmo e Achille (vv. 78 s.); Ettore, Cicno e Memnone (vv. 81 ss.); due corvi e un'aquila (vv. 86 ss.)¹⁰⁵. A un simile accorgimento si affianca la *Ring-Komposition* che caratterizza la prima parte

¹⁰² Così Catenacci 2014-2015, p. 26, che motiva gli elementi orfici in Pindaro come il segno effettivo dell'applicazione da parte del poeta della gentiliiana norma del polipo, secondo la quale egli adatta il proprio prodotto poetico all'orizzonte di aspettative dell'uditorio per il quale si trova a operare. Ved. anche Willcock 1995, p. 139: «It is reasonably assumed that the isolated assertion of such a doctrine in *O.* 2 has more to do with Theron than with Pindar; and the connection with Empedocles supports that».

¹⁰³ A una generica tradizione greca pensa Gianotti 1973, p. 41, mentre, in modo più puntuale, a una consistente elaborazione filosofica di origine agrigentina pensa Demand 1975, pp. 353-355, secondo la quale sarebbe possibile risalire a una matrice cretese, sopravvissuta nell'ode nella circonlocuzione dei vv. 76 s. con cui si fa di Crono il marito di Rea senza menzionare il nome di lui. Burnett 2008, p. 115 appunta che «Like the notion of reincarnation, the doctrine of separate fates for the souls of the sinful and those of the pure was known to various Sicilian cults, especially those of Persephone». Cfr. anche Cerutti 1995, p. 6.

¹⁰⁴ Cfr. Willcock 1995, p. 135 s.

¹⁰⁵ Cfr. Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 54, n. 5; Catenacci 2014-2015, p. 25. Al numero *tre* rimanda anche la ripartizione di Burnett 2008, p. 110: «an opening section that fixes the supreme good fortune of the ruling house but cites the law of mutability (1-51), a central section that describes a different and surpassing glory that is permanent (52-83), and a brief closing section that testifies Theron's candidacy for a kind of immortality (89-100)». Un riflesso dell'orfismo o, comunque, della costruzione filosofica che soggiace al carme è rintracciabile anche a livello verbale, nell'accostamento di parole semanticamente contrarie tra loro nei medesimi versi o in posizioni ravvicinate per indicare le alterne vicende attorno alle quali è costruita la riflessione filosofica contenuta nell'ode: καμόντες (v. 8), πλοῦτοι καὶ χάριν (v. 10); πῆμα (v. 18), ἐσλῶν (v. 18); πένθος (v. 23), ἀγαθῶν (v. 24); πόρων (v. 34), εὐθυμῶν (v. 34); πῆμα (v. 37), ὄλβωι (v. 36; cfr. Willcock 1995, p. 143).

dell'ode, «in cui la clausola iniziale (vv. 19-22) trapassa in quella finale (v. 54) attraverso tre variazioni (vv. 24-25, 35-37, 51-52)»¹⁰⁶.

Non sembra fuori luogo, dunque, che la centralità del pensiero escatologico sotteso alla composizione, rilevata dal fatto che la sezione del carne dedicata alla trasmigrazione delle anime sostituisce la parte dell'epinicio solitamente dedicata al mito, venga potenziata anche dalla presenza di un'occorrenza omometrica¹⁰⁷ che, con la ripetizione, in posizione conclusiva di *colon*, del medesimo sintagma articolo \acute{o} + genitivo πάντων, unisce i vv. 17 e 77 (hδ cr) può ben ricadere nel quadro escatologico, orfico o meno, delineato sopra: \acute{o} πάντων πατήρ ~ \acute{o} πάντων Ῥέας.

17	υ υ υ --- υ ---	2cr
77	υ υ υ --- υ ---	2cr

Al di là della diversità fra i referenti, per cui, nel primo caso, il genitivo è direttamente dipendente dal sostantivo πατήρ, cosicché l'espressione identifica Crono come «il padre d'ogni cosa», mentre, nel secondo caso, πάντων appare completamento del superlativo ὑπέρτατον θρόνον, individuando il «trono più alto di tutti» sul quale siede Rea, l'espressione \acute{o} πάντων πατήρ, come si accennava, è parte della sezione gnomica incentrata sull'alternanza di bene e male nella vita dell'uomo (vv. 15-30). La stirpe di Cadmo, esempio mitico a cui il poeta ricorre per concretizzare le proprie riflessioni escatologiche e al quale pretende di risalire la dinastia degli Emmenidi, da cui discende Terone, proviene proprio da quest'alternanza, di cui, come detto, essa rappresenta la fine gloriosa. E quando si parla dell'Isola dei Beati, che dopo alterne fortune attende gli eroi come gli antenati di Terone e, forse, Terone stesso, ecco che compare in omometria il sintagma \acute{o} πάντων Ῥέας, come a sottolineare l'unità ideale fra la γνώμη espressa nel primo epodo e la beatitudine oltremondana descritta nel quarto epodo, in un legame che sembra evidenziato anche dalla buona corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

17	υ υ υ --- υ ---	2cr
77	υ υ υ --- υ ---	2cr

Accanto a questa occorrenza, se ne registra un'altra, più ampia, che interessa i

¹⁰⁶ Gianotti 1971, p. 39.

¹⁰⁷ Notata anche da Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 407.

vv. 7~14~34~94 (ia cr) ove εὐ-, prefisso di composto, ricorrendo ogni volta in incipit di sequenza metrica, si unisce di volta in volta a una testa diversa: dapprima nel composto εὐώνυμων (v. 7), quindi in εὐφρων (v. 14), in εὐθυμῶν (v. 34) e infine in εὐεργέταν (v. 94):

7	■ --υ--υυυ--	ia cr
14	■ --υ--υυυ--	ia cr
34	■ --υ--υυυ--	ia cr
94	■ --υ--υυυ--	ia cr

La ripetizione del prefisso sembra creare una struttura a cornice: il primo e l'ultimo aggettivo (εὐώνυμων ed εὐεργέταν) si riferiscono al dedicatario dell'epinicio, Terone, mentre l'aggettivo εὐφρων e il sostantivo εὐθυμῶν sono qualità attribuite a Zeus e riflessioni di un discorso più generale, in un nascosto collegamento fra i due personaggi, a scopo elogiativo del vincitore, che non beneficia di una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

7	■ --υ--υυυ--	ia cr
14	■ --υ--υυυ--	ia cr
34	■ --υ--υυυ--	ia cr
94	■ --υ--υυυ--	ia cr

Ancora, la medesima struttura sintattica è replicata in omometria, ma con *variatio*, ai vv. 16 e 96, dove la locuzione ἐν δίκαι, con riferimento a imprese cantabili da parte del poeta, viene riecheggiata in οὐ δίκαι, sostituendo la preposizione con la negazione e portando il poeta a parlare non più di imprese cantabili perché conformi al vero, ma di racconti mistificati. Quasi inesistente la corrispondenza fra gli accenti prosodici:

16	■ --υ--υυυ--	hδ cr
96	■ --υ--υυυ--	hδ cr

Infine, nell'ode si nota anche un caso di corrispondenza in ugual sede metrica di ugual caso flessionale: vv. 67~74 (pros), ὀκχέοντι ~ (ἀνα)πλέκοντι. Assente una qualsivoglia relazione tematica fra le voci in questione.

III 2.1.3 Pind. Ol. 3

Di nuovo la vittoria di Terone col carro nel 476 a. C. è al centro dell'*Olimpica* terza, dopo che Pindaro l'ha già affrontata nella seconda ode, ma con un tono più personale: stavolta, invece, «sia la struttura tipica del carme epinicio sia il tema mitico della fondazione dei giochi Olimpici e soprattutto il metro in *kat' enoplion-epitriti*, proprio dell'encomio e del canto che celebrava gli atleti vincitori nelle gare panelleniche» inducono a credere che questa sia la composizione per la celebrazione ufficiale, pubblica¹⁰⁸, composta nello stesso anno della prima *Olimpica*, con cui intrattiene alcuni elementi in comune nel finale¹⁰⁹.

A fronte dell'assenza di coesione denunciata da Verdenius, A. Köhnken ha rilevato come l'ode sia attraversata, come filo conduttore, dal motivo dei cavalli e dei carri, che stringono la composizione e la narrazione mitica che essa contiene all'occasione vittoriosa celebrata nei versi del poeta: ἀκαμαντοπόδων ἵππων ἄωτον (vv. 3a-4); χρυσάρματος ... Μήνα (vv. 19a-20); χῶρος ... Πέλοπος (v. 23a); Λατοῦς ἵπποσῶα θυγάτηρ (v. 26); δρόμου ἵππων (vv. 33a-34); ῥιμφαρμάτου διφρηλασία (vv. 37 s.); εὐἵππων ... Τυνδαριδᾶν (vv. 37 s.)¹¹⁰. Il tema si affianca ad altri che percorrono il carme da cima a fondo, segnando altri percorsi di unità interna espressa nelle scelte verbali¹¹¹: il motivo del viaggio (νίσοιτ', v. 10; πορεύεν, v. 25; ἐλθόντ', v. 27; μεθέπων, v. 31; νίσεται, v. 34a; Οὐλυμπόνδ' ἰών, v. 36;

¹⁰⁸ Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 81. Già Pavese 1975, p. 84 ricordava: «Quando ci sono due epinici per la stessa vittoria, essi sono spesso uno per la festa privata e l'altro per la festa pubblica (v. *O.* 2 e *O.* 3, *O.* 4 e *O.* 5, *O.* 1 e Bacch. 5, *O.* 10 e 11, *O.* 13 e *fr.* 122, *P.* 4 e 5, etc.)». L'occasione, come riportato negli ΣΣPind. *Ol.* III, 1abc, pp. 105-107 Drachmann e nella titolazione dell'ode trasmessa dai manoscritti, sembra essere la festa delle Teossenie, legate al culto dei Dioscuri, menzionati già nell'esordio del carme (vv. 1-5). Cfr. Farnell 1965, p. 24; Robbins 1984, pp. 219-222; van den Berge 2012, pp. 47-50; Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 415; Lomiento 2014b, p. 147 s.

¹⁰⁹ In conclusione di carme, Pindaro ripropone la *Priamel* che caratterizza l'incipit della prima *Olimpica*: *Ol.* I, 1 s., ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ | ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάλνορος ἔξοχα πλούτου; *Ol.* III, 42, εἰ δ' ἄριστεύει μὲν ὕδωρ, κτεάνων δὲ χρυσὸς αἰδοιέστατος. Accanto a questo forte parallelo, le due odi condividono anche una narrazione mitica collegata con la fondazione dei giochi olimpici, una lode conclusiva del dedicatario in senso superlativo (*Ol.* I, 103-105, πέποιθα δὲ ξένων | μή τι ν' ἀμφοτέρα καλῶν τε ἴδριν ἀλλὰ καὶ δύναμιν κυριώτερον | τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς; *Ol.* III, 43 s., νῦν δὲ πρὸς ἔσχατιὰν Θήρων ἀρεταῖσιν ἰκάνων ἄπτεται | οἴκοθεν Ἡρακλῆος σταλᾶν), il motivo dell'ἔσχατος, del percorribile (πατεῖν), dell'impercorribile (ἄβατον) e della σοφία, seguiti dalla finale dichiarazione di poetica in prima persona. Cfr. Race 1990, p. 11; Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 431; Sandin 2014, p. 91.

¹¹⁰ Cfr. Köhnken 1983, p. 63. *Contra*, Verdenius 1987, p. 4 ritiene che i segnali testuali evidenziati da Köhnken siano «unconvincing» e non possano assicurare reale unità all'ode.

¹¹¹ Cfr. van den Berge 2012, p. 63.

διώξω, v. 45), quello dell'amicizia ospitale (φιλοξείνοις, v. 1; πανδόκωι, v. 17; δέξατ', v. 27; ξεινίαις, v. 40), del favore divino (Μοῖσα ... παρέστα, v. 4a; θεόδματον, v. 7; θεόμοροι νίσοντ' ἐπ' ἀνθρώπους αἰοδαί, v. 10; διδόντων Τυνδαριδᾶν, v. 39a) e del banchetto (ἀγλαόκωμον, v. 6; στέφανοι, v. 6; συμμείξαι, v. 9a; ἑορτάν, v. 34a; τραπέζαις, v. 40). L'*Olimpica* si configura, così, come «l'ode del movimento, della corsa e del viaggio»¹¹² che, dall'avventuroso inseguimento della cerva da parte di Eracle, il ritorno di costui nella terra degli Iperborei, la sua ascesa sull'Olimpo, l'arrivo dei Dioscuri alla festa celebrata, l'avvicinamento a loro da parte degli Emmenidi nella persona di Terone, fino al metaforico approdo di quest'ultimo alle colonne d'Eracle, fa del dedicatario «a benefactor of his entire polis»¹¹³, nel quale si realizzano le aspettative del mito.

Proprio il passaggio fra l'allora del mito e l'ora della celebrazione festiva è oggetto di una occorrenza omometrica che, negli incipit dei vv. 28 e 43 (hem^f), unisce la congiunzione εὐτε all'avverbio νῦν, pur con una minima condivisione fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

28	εὐτε νῦν	hem ^f
43	εὐτε νῦν	hem ^f

L'omometria si affianca a un caso di composizione con uguale testa, per il quale ai vv. 27 (2epitr^{ia}) e 33a (epitr^{tr} hem^m), in diversa collocazione metrica, πολυγνάμπτων («sinuose», detto delle gole d'Arcadia) è richiamato da δωδεκάγναμπτων («(mèta) dei dodici giri», in riferimento alla mèta dello stadio).

III 2.1.4 Pind. Ol. 4 e 5

Le due odi sono dedicate a Psaumis, atleta della città siceliota di Camarina, apparentemente per celebrare la stessa vittoria nella corsa col carro trainato da mule, specialità di minor importanza menzionata in Pind. *Ol.* V, vv. 3 (ἀκαμαντόποδος τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα) e 7 (ἵπποις ἡμίονοις τε μοναμπυκίαι τε). Per questa ragione, si tende a collocarle entrambe nel 460 a. C., con Snell-

¹¹² Catenacci in Gentili *et al.* 2013, p. 84. Per la relazione *vicino/lontano* che sembra sottostare all'intera composizione, cfr. Hubbard 1985, pp. 11-16.

¹¹³ van den Berge 2012, p. 64.

Maehler¹¹⁴, o nel 456 a. C.¹¹⁵, ma la discussione è lungi dall'esaurirsi.

Il commento antico, infatti, trasmesso dagli scolii¹¹⁶, identifica la vittoria celebrata dal poeta con quella che Psaumis conseguì nel 452 a Olimpia nella gara della quadriga equestre, di cui resta memoria nella lista dei vincitori olimpici¹¹⁷. Non mancano le prove testuali: ὄχέων (v. 11) è utilizzato per indicare il carro trainato da mule solo in *Ol.* 6.24, con la precisazione al v. 22 σθένος ἡμιόνων, «but in *P.* 9,11 Pindar uses ὄχος of Apollo's chariot and in Homer the word is frequently used of a chariot drawn by horses»¹¹⁸; ἵππων, al v. 14, sembra puntare più a una gara equestre, che a una mulare; e l'esecuzione di ambedue le odi a Camarina fa pensare a due distinte occasioni, altrimenti «la celebrazione di una medesima vittoria (mulare, per giunta, nell'ipotesi in voga) in patria con due canti brevi, costituiti entrambi di un'unica triade, resterebbe del tutto ineseemplata»¹¹⁹. In effetti, sarebbe difficile supporre un'esecuzione olimpica per la quarta ode, dal momento che Zeus viene invocato con l'appellativo Αἰτναῖος, che poco si attaglia a un culto olimpico e di più, invece, a uno siceliota¹²⁰.

La questione si fa ancor più intricata se si riflette sulla reale paternità pindarica della quinta *Olimpica*. *L'inscriptio a*, infatti, con la lezione ἐν τοῖς ἑδαφίοις revoca in dubbio l'autenticità dell'ode¹²¹, dal momento che, in questo modo, la pone fra i componimenti considerati spuri dai commentatori antichi. Dell'esclusione di essa dal novero pindarico, però, non resta traccia nel resto della documentazione antica, e anche l'analisi critico-testuale dell'ode non è in grado di dirimere sufficientemente la questione. Come è stato notato, «Il linguaggio dell'ode, pur essendo presenti *hapax* e locuzioni senza paralleli, è stato giudicato sostanzialmente

¹¹⁴ Snell-Maehler 1984, p. 16.

¹¹⁵ Così Pavese 1975, p. 85.

¹¹⁶ ΣPind. *Ol.* 4 *inscr.*, p. 128 Drachmann: ὁ Ψαῦμις ἐνίκησε τὴν πρῶτην Ὀλυμπιάδα τεθρίππων.

¹¹⁷ Ved. Moretti 1957, p. 101, confortato dal *P. Oxy.* 222.

¹¹⁸ Gerber 1987, p. 7. Cfr. Farnell 1965, p. 31.

¹¹⁹ Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 100. Ved. anche Lomiento 2014b, p. 148. *Contra*, Pavese 1975, p. 86, che ritiene la quarta *Olimpica* eseguita nella festa per la vittoria presso il tempio di Zeus e la quinta durante la processione che da quel tempio si dirigeva verso il tempio di Camarina, di Atena Polias e di Zeus Soter. Differente anche la proposta di Burnett 2008, p. 92, che considera il dittico Pind. *Ol.* 4 e 5 composto per commemorare con bassi toni la stessa vittoria, minore, nella corsa col carro mulare, gara di altrettanto minore importanza.

¹²⁰ Cfr. Gerber 1987, pp. 8 s.; Lomiento in Gentili *et al.* 2013, pp. 100 s.

¹²¹ Ved. ΣPind. *Ol.* 5 *inscr.* a, p. 138 Drachmann: αὕτη ἡ ὠιδὴ ἐν μὲν τοῖς ἑδαφίοις οὐκ ἦν, ἐν δὲ τοῖς Διδύμων ὑπομνήμασιν ἐλέγετο Πινδάρου.

pindarico. Tuttavia, proprio l'ampio ventaglio di raffronti istituibili per la maggior parte del lessico di *Ol. 5* ha fatto nascere il sospetto che potrebbe trattarsi di un'opera di imitazione»; eppure, «Molte delle obiezioni che attaccano lo stile dell'ode sono inficcate da una buona dose di soggettivismo»¹²². Quanto alla metrica, accusata di monotonia per la forte coincidenza tra fine di pensiero e fine di strofe, in realtà l'apparente autonomia delle strofi eolo-coriambiche sembra ricevere movimento e concatenazione attraverso la collocazione di alcune sequenze cretiche in posizione di 'anelli di congiunzione' fra gli assembramenti strofici, dal momento che esse vengono ad occupare un punto di passaggio tra fine di strofe e inizio di antistrofe e tra fine di triade e inizio della successiva¹²³. In questo modo, l'individualità tematica delle triadi, incentrate la prima sull'occasione festiva, la seconda sullo sforzo dell'atleta per conseguire la vittoria, la terza sull'anelito a futuri successi¹²⁴, si fonde in un sistema di collegamenti e scivolamenti nelle varie strofi sotteso all'uso delle sequenze cretiche, che collegano i temi affrontati insistendo su alcuni dei loro aspetti (la gloria, il successo, lo sforzo, la parificazione alla divinità) e ripetendoli fra inizio e fine degli assembramenti strofici¹²⁵. Non è sufficiente nemmeno l'osservazione dell'esteso utilizzo dell'itifallico per sottrarre la quinta *Olimpica* alla paternità pindarica, dal momento che anche nella quarta è possibile riconoscerne la presenza nel secondo verso di strofe e antistrofe¹²⁶.

¹²² Ruffa 2001, p. 31. La studiosa fa riferimento alle critiche sul poco slancio poetico dell'ode rispetto ad altri epinici pindarici, all'ambiguità di certe espressioni perché scarsamente attestate o all'eccessivo realismo della descrizione topografica di Camarina, che sembra stonare con il carattere sacro o simbolico dei riferimenti geografici nelle composizioni di Pindaro. Sulla pindaricità del linguaggio ved. già Farnell 1965, p. 36.

¹²³ «la aparición en el último verso del elemento 3cr induce a pensar que la estructura circular sugerida para la pareja estrófica debe hacerse extensiva a toda la tñada en conjunto y que la base de esa estructura son los créticos, cuya estratégica colocación a lo largo de los distintos apartados métricos me lleva a considerarlos como los elementos más importantes en cuanto a la métrica y, en correspondencia, en cuanto al contenido, porque son ellos los que tienden el puente entre los diferentes apartados métricos: entre final de estrofa (v. 3: ... cr ...) y principio de antístrofa (v. 1: ... cr), entre final de tríada (epodo, v. 2: ... 3cr ...) y comienzo de la siguiente (estrofa, v. 1: ... cr), quedando sin sutura solamente el paso de antístrofa a epodo» (Macía 1977, p. 143).

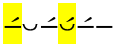
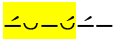
¹²⁴ «En líneas generales se puede decir que en cada tríada domina una idea: a l e g r í a por la victoria, en la primera; t r a b a j o o e s f u e r z o que se ha convertido en alegría por el éxito logrado, en la segunda; a n h e l o de nuevos bienes de parte del poeta hacia su patrono, en la tercera. Es decir, alegría, esfuerzo y deseos de nueva felicidad, que, si se hace caso de la advertencia del poeta en el último verso de la oda, no debe verse empañada por un orgullo excesivo» (Macía 1977, p. 148).

¹²⁵ Cfr. Macía 1977, pp. 149-152; Ruffa 2001, p. 33.

¹²⁶ Seguo la colometria proposta da Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 106. Perentorio l'invito di Farnell 1965, p. 35: «we should not be too dogmatic about Pindar's metrical taste or rule out certain

La soluzione migliore, allora, sembra sia concludere che, sì, alla luce dello scolio incriminato, Aristofane di Bisanzio nutrisse «seri dubbi sull'autenticità dell'ode», per cui avrà avuto buone ragioni, e che «nelle edizioni alessandrine, o per lo meno in quella di Aristofane, potevano trovare posto anche testi su cui gravavano pesanti sospetti di non autenticità»¹²⁷, ma che tutto ciò non è sufficiente per smentire le prove testuali, metriche e strutturali sull'attribuzione pindarica della quinta *Olimpica*, che può quindi continuare a essere letta in dittico con la quarta. Tenendo conto che l'espressione *νέοικος ἔδρα* di Pind. *Ol.* 5.8a a proposito di Camarina sembra rimandare «a un recente ripopolamento della città»¹²⁸, si può supporre, con L. Lomiento, che l'ode sia da collocare nel 488 a. C., immediatamente dopo la ricolonizzazione della città da parte di Ippocrate, quando Psaumis si distinse nella gara minore della corsa col carro trainato dalle mule; essa sarebbe così antecedente all'*Olimpica* quarta, da datare invece al 452, trentasei anni dopo la precedente, quando Psaumis di nuovo si distinse, ma, come specificato dagli scoli e dalle liste olimpioniche, nella più prestigiosa gara col carro trainato da cavalli¹²⁹.

Né l'una né l'altra ode fanno registrare occorrenze omometriche consistenti in uguali parole o radici in uguale posizione metrica. Piuttosto, è possibile scorgervi delle strutturazioni simmetriche che si giovano della responsione metrica, a rinforzo della forma complessiva delle due composizioni. In *Ol.* 4.1a~10a (ithyph), la stessa posizione incipitaria è occupata prima dal vocativo di Zeus (*Zεῦ*), quindi dal nome di Psaumis (*Ψαύμιος*), entrambi accompagnati dalla particella esplicativa *γάρ*, con una quasi totale condivisione degli accenti prosodici dei versi in responsione:

1a		ithyph
10a		ithyph

La simmetria fa parte di una più ampia calibrazione della struttura della strofe e dell'antistrofe dell'unica triade che costituisce la composizione¹³⁰: entrambe cominciano con un verso di epiteti, disposti il primo nell'ordine nome-aggettivo-

rhythms and forms as too undignified for him [...]. The metrical singularity, then, unless supported by other arguments, could not prove spuriousness».

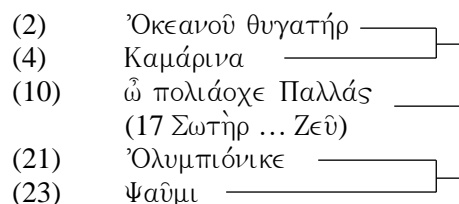
¹²⁷ Ruffa 2001, p. 44.

¹²⁸ Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 113.

¹²⁹ Cfr. Lomiento in Gentili *et al.* 2013, pp. 101 s., 113-120. Ved. anche Hamilton 1972, p. 324, n. 2; Sullivan 2001a, p. 35.

¹³⁰ Cfr. la dettagliata analisi di Hamilton 1972, p. 326 e di Race 1990, pp. 90-95.

nome-aggettivo (Ἐλατῆρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος, v. 1), il secondo nell'ordine inverso aggettivo-nome-aggettivo-nome (χροινιώτατον φάος εὐρυθενέων ἀρετᾶν, v. 10); a seguire, il poeta introduce una spiegazione attraverso la particella γάρ (τεαὶ γὰρ ἜΩραι, v. 1a; Ψαύμιος γὰρ ἵκει, v. 10a), in omometria, come si è sottolineato, che prosegue da un lato attaccandosi a Zeus attraverso τεαὶ (v. 1a), dall'altro attaccandosi a Psaumis attraverso il relativo ὅς (v. 11). Al nome di Tifone (Τυφῶνος) al v. 7 risponde quello di Hesychia (Ἡσυχίαν) al v. 16, mentre, come evidenziato, a quello di Zeus (Ζεῦ) al v. 1a corrisponde a quello di Psaumis (Ψαύμιος) al v. 10a. «The equation of Zeus and Psaumis is, of course, to the victor and the idea is not uncommon: the victor has by his achievement gained»¹³¹. Lo schema fa il paio con quanto accade nella quinta *Olimpica*, dove di nuovo il nome di Psaumis, stavolta collocato in chiusa di componimento, si trova a corrispondere con altre invocazioni divine, in una struttura che affianca le invocazioni su piani paralleli e conferisce alle triadi un andamento circolare, come visibile nella rappresentazione grafica di R. Hamilton¹³²:



In mezzo, l'invocazione a Zeus Soter «prevents the structure from being too rigid and also lessens the force of the victor's assumption of divinity», secondo l'invito finale al quale rimanda la corrispondenza responsiva fra κῦδος e ὄλβον in explicit dei vv. 7 e 23 (ithyph), la cui appartenenza alla medesima sfera semantica lascia presagire che la ricchezza sia schietto frutto della gloria, ma serve al poeta anche per mantenere il dedicatario dell'ode saldamente ancorato alla propria condizione umana, alla quale è richiamato da un opportuno invito alla moderazione («chi inaffia un sano benessere contento di quanto possiede e aggiunge la lode non aspiri a diventare un dio», vv. 23-24a, trad. B. Gentili) e dalla corrispondenza, stavolta

¹³¹ Hamilton 1972, p. 326.

¹³² Hamilton 1972, p. 327.

davvero omometrica, fra gli infiniti ἔμμεν e γενέσθαι in explicit dei vv. 16a e 24a (ithyph), caratterizzata da una lieve corrispondenza degli accenti prosodici:

16a	—υ—υ—	ithyph
24a	—υ—υ—	ithyph

L'apparenza, espressa dal torno di parole del v. 16a ἦν δ' ἔχοντες σοφοὶ καὶ πολίταις ἔδοξαν ἔμμεν e rinforzato dal verbo principale ἔδοξαν, è contrastata dalla vera natura dell'uomo saggio che, pur trionfatore, sa ricordare qual è la sua posizione nell'ordine cosmico delle cose, proprio nell'invito alla moderazione che conclude il componimento (μὴ ματεύσῃ θεὸς γενέσθαι, v. 24a)¹³³, individuando tra l'altro un'altra ragione di accoppiamento dell'ode¹³⁴, insieme al riutilizzo del medesimo aggettivo ἀκαμαντόπους nel medesimo caso genitivo ἀκαμαντόποδος in *Ol.* 4.1 e *Ol.* 5.3.

III 2.1.5 Pind. *Ol.* 6

Gli scolii non offrono una data precisa per la sesta *Olimpica*, dal momento che Agesia, dedicatario dell'ode, figlio di Sostrato e amico di Ierone, trionfa nella corsa del carro trainato dalle mule, disciplina di minor importanza rispetto alle corse coi carri equestri, della quale, pertanto, non ci sono pervenute o, forse, non sono affatto esistite registrazioni ufficiali dei relativi vincitori¹³⁵. Tenendo conto, però, dell'indicazione di Ierone come sacerdote di Zeus Etneo (Ἰέρων ... ἀμφέπει ... καὶ Ζηνὸς Αἰτναίου κράτος, vv. 93-97), che invita a presupporre che la fondazione di Etna sia già avvenuta, le date possibili si riducono a non più tardi del 476/5 a. C., offrendosi in particolare l'occasione del 468, pochi anni prima della scomparsa di Ierone, quando ormai il tiranno di Siracusa ha ricevuto innumerevoli onori – come lascia supporre il torno di parole del v. 96 – e, per una contemporanea vittoria curule, ha preferito affidarne la celebrazione al solo Bacchilide (cfr.

¹³³ Gli inviti alla moderazione nell'uso e nel possesso delle ricchezze sono presenti già nella tradizione anteriore a Pindaro, che in età arcaica è tesa a «sminuire il valore della ricchezza a favore di altri valori di carattere morale o politico»; nel poeta di Cinoscefale ciò produce l'esigenza del νόος ἄρτιος, che consenta alla persona di non lasciarsi trascinare dall'ἄλβος all'ὑβρις, come Tantalo in *Ol.* 1 o Issione in *Pyth.* 2 (Medda 1987, pp. 109-121).

¹³⁴ A questa affermazione punta tutto il lavoro di Hamilton 1972; ved. anche Ruffa 2001, p. 35.

¹³⁵ L'unica indicazione cronologia fornita dallo ΣPind. *Ol.* 6 *inscr.* b, pp. 153 s. Drachmann consiste nella data di cessazione delle gare con le mule alle Olimpiadi, da entrambi gli scolii fissata alla 85^a Olimpiade (ὀγδοηκοστῆ ἔκτῃ, 440 a. C.).

Bacchyl. 3 Sn.-M.) e non anche a Pindaro, che forse si lamenta dell'esclusione rigettando l'appellativo di Βουωτίαν ὕν al v. 89/90¹³⁶.

«*Olympian 6*», è stato scritto, «is transparently unified» e «proves to be elaborately made»¹³⁷. A un insolito uditorio, costituito dagli antenati materni di Agesia, Pindaro rivolge un canto articolato in quattro sezioni: la lode di Agesia (vv. 1-20/21), che fu valente guerriero e indovino come Anfiarao, che viene opportunamente evocato a raffronto in quanto ἀμφότερον μάπτειν τ' ἀγαθὸν καὶ δουρὶ μάρνασθαι (v. 16a/17); il mito di Iamo (vv. 22-75/76), dal quale la famiglia di Agesia proclama di discendere e che in questa ode, secondo J. Stern, trova la sua unica fonte¹³⁸; la lode degli antenati materni di Stinfalo (vv. 77-91), menzionati in relazione alla vittoria del dedicatario e la cui presenza fa pensare che l'esecuzione, o almeno la prima, dell'ode sia avvenuta proprio a Stinfalo¹³⁹; infine, la lode di Ierone, cui segue la conclusione della composizione (vv. 92-104/105), a chiusa di una sezione che «tiene conto della natura dei rapporti tra Agesia e Ierone, che Pindaro conosce, oppure è dovuta a un preciso obbligo che il poeta si è assunto»¹⁴⁰. In questa suddivisione, le triadi centrali sembrano cominciare tutte «with a movement from one place or condition to another»¹⁴¹: la seconda si apre con l'invito

¹³⁶ Cfr. Farnell 1965, p. 40; Villarrubia 1995, pp. 13 s.; Bonifazi 2001, p. 104, n. 3; Giannini in Gentili *et al.* 2013, pp. 142 s.

¹³⁷ Carne-Ross 1976, p. 5.

¹³⁸ «For the myth of Iamos, the eponymous ancestor of the priestly clan of Iamidae, Pindar's *Olympian 6* is our only source: whence he might have derived the legend, and what changes he may have introduced are questions beyond sure answer, though not beyond conjecture» (Stern 1970, p. 332).

¹³⁹ Non così Calame 2009, p. 22, che preferisce la collocazione a Siracusa, secondo una prospettiva interpretativa che, concentrandosi sul carro immagine metaforica della poesia, conduce da Olimpia, luogo della vittoria, a Stinfalo, luogo degli antenati materni del vincitore, a Tebe, dove Pindaro ha composto il canto, fino a Siracusa, dove esso venne eseguito in una celebrazione culturale (pp. 23 ss.). Ma, secondo la proposta di Villarrubia 1995, p. 14 (di recente messa in discussione da Bonifazi 2001, pp. 146-149), potrebbe trattarsi di una duplice esecuzione, la prima a Stinfalo, la seconda a Siracusa, e Stamatoopoulou 2014, pp. 1-17 ne ha messo in luce le possibili prove testuali: la conclusione dell'ode (vv. 98-105), in cui Agesia e il κῶμος sembrano allontanarsi da Stinfalo verso Siracusa (οἴκοθεν οἴκαδ' ἀπὸ Στυμφαλίων τείχεων ποτινισόμενοι, | ματέρ' εὐμήλοιο λιπόντ' Ἄρκαδίας, vv. 98-100), con una certa insistenza sui deittici τῶνδε e κείνων, accostati al v. 102; l'apparente intenzione dell'ode di reintegrare Agesia nel tessuto comunitario, nella più ampia celebrazione dei suoi legami con la comunità stessa; la celebrazione degli Iamidi, stirpe del vincitore, che sembra composta in previsione di un pubblico stinfalio; la raffigurazione di Enea, allenatore di Agesia, come messaggero di Pindaro, quasi perché abbia cura che la *reperformance* mantenga la qualità della prima esecuzione. Cfr. Burnett 2008, p. 92; Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 143; Lomiento 2014b, p. 148; Kirichenko 2016, p. 14. Sull'esecuzione a Stinfalo, ved. anche Farnell 1965, p. 40 e Gentili 1965, p. 73.

¹⁴⁰ Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 141. Cfr. Villarrubia 1995, p. 13.

¹⁴¹ Carne-Ross 1976, p. 20. Le discussioni dello studioso sono confermate da Bonifazi 2001, p. 111, che osserva: «L'alta frequenza, all'interno dell'intera [seconda] strofe (vv. 22-28) di verbi di moto

all'auriga di Agesia, Finti, di aggiogare le mule perché anche il poeta possa giungere πρὸς ἀνδρῶν καὶ γένος (vv. 24 s.), per ἔλθειν ἐν ὤραι a Pitane (v. 28); la terza inizia proprio con una forma verbale indicante movimento, ἦλθεν (v. 43), a registrare la nascita di Iamo; parimenti, l'avvio della quarta è segnato da ἴκοντο (v. 64), riferito a Iamo che, rispondendo alla chiamata del padre Apollo, si reca a Olimpia e ivi riceve il dono della mantica. Dall'acquisizione della condizione di indovino, dunque da Olimpia, discenderanno gli Iamidi, ai quali pretendono di risalire Agesia e la sua famiglia, in una struttura circolare che origina a Olimpia, con la vittoria di Agesia, prosegue in Arcadia, dove il poeta manda Finti, ritorna con Iamo a Olimpia, da dove era partito Finti in seguito alla vittoria di Agesia, e così via. Il mito stesso può essere suddiviso in tre sezioni, incentrate sui concetti di concepimento, nascita e adozione e corrispondenti alla nascita di Evadne (vv. 29-35), al concepimento e alla nascita di Iamo (vv. 36-57) e all'istituzione dell'oracolo (vv. 57-70)¹⁴², nelle quali l'alternanza di tono dipinge un'ambivalente impressione di gioia oscura¹⁴³: da un lato la dolcezza di Afrodite (γλυκείας ... Ἀφροδίτας, v. 35), dall'altro Epito che soffoca la propria rabbia (ἐν θυμῶι πιέσαις χόλον, vv. 37-37a); da una parte l'ἀτλάτου πάθας (v. 37a/38), dall'altra il θεόφρονα κούρον (v. 41/42); λόχμας (v. 40) riceve luce dalla κάλπιδά τ' ἀγυρέαν (v. 40), mentre la nobiltà di Ilitia (πραύμητιν τ' Ἐλείθυιαν, vv. 41/42) è contrastata dalla violenza di ὑπὸ σπλάγχων (v. 43); le doglie del parto sono ἐρατᾶς (v. 43), ma la madre è

(βάσομεν, v. 24, ἴκωμαι, v. 24, ἀγεμονεῦσαι, v. 25, ἔλθειν, v. 28) e il richiamo alle mule (ἡμιόνων, v. 22) per le quali vanno aperte le porte (ἀναπιπνάμεν αὐταῖς, v. 27), suggeriscono un'idea generica di *viaggio* senza che ne sia precisata la direzione rispetto all'edificio; le parole che seguono al v. 27 fanno riferimento ad un movimento figurato (πρὸς e παρ', v. 28) in cui al rapporto 'geografico' tra i personaggi evocati si sovrappone quello genealogico-temporale; infine la forte marca temporale σήμερον (v. 28), "oggi", individua il punto spaziale e temporale da cui si parte, che è il presente dell'ode e il 'qui' del famoso edificio». Il motivo del viaggio ritorna anche al termine dell'ode, in cui «il viaggio del *komos* – che è il viaggio dell'intera O6 – è concepito e formulato come tale (cfr. κῶμον ... ποτινισόμενον, vv. 98-99), ma viene lasciata aperta la possibilità di un movimento tanto immaginario quanto reale» (p. 145). Tale viaggio «ends in a series of static images with a rich symbolic potential (a multi-colored crown of hymn, a σκυτάλα, a mixing bowl, a pair of anchors securing the ship's stability), through which time, space, and even identity become blurred: different points in time (the miraculous birth of a mythological ancestor before the foundation of the Olympic games, the recent victory, the still more recent composition of the song), different locations (Olympia, Arcadia, Thebes), and different persons (Phintis and Aineas, Hagesias and Iamos, Hagesias and Pindar, Pindar and Aineas) all merge with one another forming a meaningful conceptual blend in the here and now of the victory celebration» (Kirichenko 2016, p. 15).

¹⁴² Cfr. Villarrubia 1995, pp. 19-23.

¹⁴³ «A hint of ominous darkness thus appears behind the "undiluted joy" of the narrative; [...] the same ambivalence, the same hesitation between threatening danger and joyful birth, is clear throughout» (Stern 1970, p. 334).

κνιζομένα (v. 44), in un'ambiguità che arriva a coinvolgere il nome stesso di Iamo, legato tanto alla radice delle viole (ἴον) quanto a quella del veleno (ἴος)¹⁴⁴. Fra questi contrasti, alcuni richiami verbali e parallelismi assicurano coesione all'ode: l'interrogativo τίνα κεν φύγοι ὕμνον | κείνος ἀνὴρ (vv. 8 s.), indirettamente riferito ad Agesia e retoricamente orientato a indicare l'appropriatezza dell'epinicio in un contesto vittorioso, ritorna al termine della composizione, quando Pindaro intende rifuggire l'epiteto di Βοιωτίαν ὕν (v. 89/90) perché, appunto, inappropriato, recuperando il medesimo verbo φεύγω, ma nella differente forma coniugata φεύγομεν¹⁴⁵; come, all'inizio dell'ode, il poeta si rivolge all'auriga di Agesia, Finti (vv. 22-25), così alla fine si indirizza a un altro personaggio, Enea, il χοροδιδάσκαλος, rivolgendo anche a lui un invito¹⁴⁶; e, come Agesia al v. 18 viene identificato col sostantivo δεσπότης, così a Posidone ποιντόμεδον viene riservato la medesima indicazione in chiusa di ode (v. 103, δέσποτα)¹⁴⁷. Ancora, ai vv. 5/6 e 26/27 (enh), all'interno del medesimo verso in responsione, l'accusativo ὕμνον, che individua la sezione proemiale col torno di parole che indica l'appropriatezza dell'epinicio per la celebrazione di un vincitore come Agesia (τίνα κεν φύγοι ὕμνον | κείνος ἀνὴρ, ἐπικύρσαις ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς, vv. 5-6/7), ritorna nel genitivo ὕμνων, nell'invito a Finti e nella formula che introduce la sezione mitica incentrata su Iamo (χρὴ τοίνυν πύλας ὕμνων ἀναπιτνάμεν αὐταῖς, vv. 26/27). Le due voci occupano posizioni, sì, differenti, ma marcate (in explicit di *colon* la prima, in incipit la seconda), quasi a incorniciare la presentazione dell'inno¹⁴⁸.

In condizione di omometria, si registrano corrispondenze di differenti sostantivi in uguale caso: Πίσσαι ~ (Ὀλυμ)πίαι, vv. 5/6~26/27 (ia 2epitr^{ia}); βωμῶι ~ ἰῶι, vv. 5/6~47/48 (reiz^{ia} hem^m). Parimenti, in omometria, si possono osservare anche

¹⁴⁴ L'ambiguità è tale da estendersi alle orecchie dell'uditorio: secondo Burnett 2008, p. 100, «In the listener's mind the ancestral Iamos is associated with a play of coloured light and a lingering taste of honey, so that today's Hagesias seems to be crowned, not with a wreath of wild olive but instead with a garland of violets».

¹⁴⁵ Cfr. Carne-Ross 1976, p. 28. Sull'epiteto, cfr. Pavese 1975, p. 96.

¹⁴⁶ Cfr. Villarrubia 1995, p. 26.

¹⁴⁷ Cfr. Villarrubia 1976, p. 27.

¹⁴⁸ «Nello schema e nella struttura dell'inno trionfale, come si può osservare in Pindaro e in Bacchilide e come è naturale in ogni poesia celebrativa e ufficiale, le parti proemiali rivestivano particolare importanza e avevano una precisa funzione nell'economia della composizione poetica: sottolineare di fronte all'uditorio la singolarità dell'avvenimento che il poeta si accingeva a celebrare e la solennità del canto epinicio» (Angeli Bernardini 1967, p. 81).

strutture foniche parallele, come ai vv. 20/21~41/42 (3epitr^{ia}), Μοῖσαι ~ Μοίρας, e ai vv. 1~43 (2epitr^{ia}), ὑποστάσαντες ~ ὑπὸ σπλάγχμων. Nessuno di questi casi, però, si mostra rilevante a livello semantico.

Più interessante, invece, è il caso dei vv. 3~24 (hem^f epitr^{tr}), nei cui incipit somiglianza fonica è individuata da due forme coniugate di verbi differenti, ma di uguale tempo verbale. I futuri πάξομεν e βάσομεν individuano una sequenza α-ομεν, oltre a condividere il medesimo contesto metaforico-allusivo: al v. 3, infatti, il proemio al canto di lode è l'atrio di uno splendido palazzo, mentre al v. 24 l'invito a Finti di condurre il carro delle mule¹⁴⁹ fino al mito serve da introduzione alla sezione mitica su Iamo. Buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

3	ε̇ου̇-ου̇ου̇-ε̇ ου̇ου̇	hem ^f epitr ^{tr}
24	ε̇ου̇-ε̇ου̇ου̇-ε̇ ου̇ου̇	hem ^f epitr ^{tr}

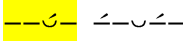
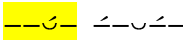
Ai vv. 16a/17~37a/38 (an) si registra un caso di radice ricorrente, che aumenta le proprie dimensioni fino a diventare una parola corradicale, ma diversa: μάτιν ~ μαντευσόμενος. L'omometria insiste sull'elemento mantico dell'ode, rappresentato anzitutto dal dedicatario, Agesia, indovino e guerriero come l'immediato esempio mitico di Anfiarao (vv. 16a/17), poi ripreso da Epito, che si rivolge all'oracolo apollineo prima della nascita di Iamo, a sua volta avvolto di poteri mantici. Assente la corrispondenza fra gli accenti prosodici:

16a/17	ε̇-ου̇ου̇	an
37a/38	ου̇ου̇-ου̇	an

Un'ultima omometria interessa il nome di Agesia, che viene ripetuto in identica sede metrica (epitr^{ia} reiz^{ia}) ai vv. 77~98 in posizione incipitaria del *colon* che chiude l'antistrofe, la prima volta come vocativo mentre il poeta ricorda le vittorie sportive degli avi materni del dedicatario, la seconda volta come genitivo, mentre Pindaro augura che il corteo festale di Agesia sia accolto con benevolenza dal Tempo e che questo non cancelli la prosperità acquisita attraverso i successi sportivi, assicurando così ulteriore coesione alle triadi che formano l'ode e segnando l'avvio e il termine della sezione conclusiva del carne. Perfetta la corrispondenza fra gli accenti

¹⁴⁹ Sulla metafora del carro, vedi Gianotti 1975, p. 110; Pavese 1975, pp. 92 s.; Bonifazi 2001, pp. 117-121; Hutchinson 2012, pp. 281 ss.

prosodici dei versi in responsione:

77		epitri ^{ia} reiz ^{ia}
98		epitri ^{ia} reiz ^{ia}

III 2.1.6 Pind. Ol. 7

L'*inscriptio* a¹⁵⁰ assicura che la settima *Olimpica* fu composta nel 464 a. C. per celebrare la vittoria nel pugilato riportata da Diagora di Rodi; il participio πέμπων (v. 8/9) lascia presagire che l'ode fosse inviata dal poeta al dedicatario, che ne avrà fruito forse attraverso un'esecuzione simposiale: a ciò fa pensare il proemio, con la similitudine delle prime due stanze (vv. 1-10) fra le tipiche azioni di un simposiasta e il poeta che intona il proprio epinicio¹⁵¹.

La struttura della composizione sembra, a prima vista, lineare¹⁵². La sezione introduttiva, rappresentata dalla prima triade (vv. 1-19), dopo l'apertura con il citato paragone fra un contesto simposiale e l'elaborazione poetica dell'ode, prosegue con l'individuazione del dedicatario (καί νυν ὑπ' ἀμφοτέρων σὺν Διαγόραι κατέβαν, v. 13) e l'indicazione della vittoria (στεφανωσάμενον | αἰνέσω πυγμαῖς ἄποινα, vv. 15 s.), che nelle intenzioni del poeta trasformano l'occasione del poema in un «pride encomium of the island state of Rhodes»¹⁵³ (ὑμνέων παῖδ' Ἀφροδίτας Ἀελίου τε νύμφαν, | Ῥόδον, vv. 14 s.) mosso dalla figura di un rodio di adozione, in realtà originario di Ialiso, distintosi nelle discipline sportive per plurimi meriti: a questi ritorna il passaggio finale del carme (vv. 80-95), in cui Pindaro elenca due vittorie di Diagora a Rodi (τῶν ἄνθεσι ... ἐστεφανώσατο δῖς, vv. 80 s.), quattro volte all'Istmo (κλεινᾶι τ' ἐν Ἴσθμῶι τετράκις, v. 81), a Nemea (Νεμέαι τ' ἄλλαν ἐπ' ἄλλαι, v. 82), ad Atene (κρανααῖς ἐν Ἀθάναις, v. 82), ad Argo (ἐν Ἄργει χαλκὸς ἔγνω μιν, v. 83), in Arcadia (τὰ τ' ἐν Ἀρκαδίαι ἔργα, vv. 83 s.), a

¹⁵⁰ ΣPind. *Ol. 7 inscr.* a, p. 196 Drachmann: Διαγόραι νικήσαντι τὴν οὐθ' Ὀλυμπιάδα. Cfr. Morretti 1957, p. 94.

¹⁵¹ Cfr. Farnell 1965, p. 50; Young 1968, p. 69; Angeli Bernardini 1983, p. 155; Brown 1984, p. 37; Verdenius 1987, p. 40; Willcock 1995, p. 109; Cairns, F. 2005, p. 64; Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 167. A una certa cautela circa la possibilità dell'invio del componimento invita Willcock 1995, p. 115: «we cannot deduce from this whether he [Pindar] 'sent' the poem for the celebration on this occasion, or accompanied it»; p. 117: «we cannot be sure that Pindar himself went to Rhodes for the performance of the poem».

¹⁵² A tal punto Willcock 1995, p. 111 può considerarla «the most classically perfect of all Pindar's odes».

¹⁵³ Sfyroeras 1993, p. 1.

Tebe e in Beozia (Θήβαις, ἀγῶνές τ' ἔννομοι Βοιωτίων, v. 84/85), sei volte a Egina e Pellene (Αἴγινα Πελλάνα τε νικῶνθ' ἑξάκις, v. 86), a Megara (ἐν Μεγάρουσίῳ τ' οὐχ ἕτερον λιθίνα | ψᾶφος ἔχει λόγον, vv. 86 s.), prima di concludere con la preghiera a Zeus (vv. 87-90) e con la ripresa dell'immagine simposiale iniziale (Ἐρατιδᾶν τοι σὺν χαρίτεσσιν ἔχει | θαλίᾳς καὶ πόλις, vv. 93 s.).

In mezzo, trova spazio la lunga narrazione mitica (vv. 20-80) relativa all'isola di Rodi, che introduce nella struttura del carne un elemento di movimento. Infatti, le tre sezioni in cui essa può essere divisa, accomunate da un «basic movement of plot, from an adversity to good fortune»¹⁵⁴, sono disposte in ordine cronologico inverso¹⁵⁵: dapprima, le vicende di Tlepolemo (vv. 20-34), recente colonizzatore mitico, giunto a Rodi per ingiunzione dell'oracolo delfico in espiazione dell'omicidio di Licimnio, fratello illegittimo di Alcmena, madre di Eracle e nonna di Tlepolemo stesso¹⁵⁶; quindi, il dono delle arti manuali che l'isola riceve in occasione della nascita di Atena (vv. 34-53), quando i fedeli, predisponendo il primo sacrificio alla dea, ma dimenticando il fuoco, danno origine a un rito senza fuoco; infine, indietro nel tempo, la nascita della stessa isola di Rodi (vv. 54-80), che emerge dal fondo del mare e sulla quale Elio si stabilisce dopo aver rifiutato la nuova spartizione delle terre da parte di Zeus, dopo che alla precedente egli non aveva potuto essere presente. Se la presenza di Elio, in un certo senso, ne legittima il culto, pregreco e scarsamente attestato in Grecia¹⁵⁷, la narrazione a ritroso permette che al centro della composizione stia il rito in onore della nascita di Atena, costruito dal poeta sul modello delle Panatenee ad Atene, ma con la significativa

¹⁵⁴ Young 1968, p. 79. Secondo lo studioso, poi, i tre miti condividono anche il sistema di immagini che, giocando sul doppio valore del nome dell'isola, equivalente al fiore della rosa (ῥόδου), «reveals a coherent, allegorical description of the growth of a plant under the conditions of nature: darkening clouds (vv. 24 f.), snow (vv. 33 f.), dark cloud, (v. 45), yellow rain-cloud and rain (vv. 49 f.), absence of sun (v. 58), presence of sun (v. 61), growth of 'Rose' beneath the surface (v. 62), union of plant with sun (vv. 67 f.), and sudden sprouting up of plant (v. 69)» (p. 88). Il percorso dalle avversità alla prosperità è notato anche da Angeli Bernardini 1983, p. 164.

¹⁵⁵ Cfr. Young 1968, p. 102; Angeli Bernardini 1983, p. 165; Sfyroeras 1993, p. 1; Burnett 2008, p. 81; Giannini in Gentili *et al.* 2013, pp. 171 s.

¹⁵⁶ «Le ragioni generali della scelta di tale mito sono facilmente comprensibili: onorare la patria del vincitore – Ialiso, ma più genericamente Rodi – risvegliando il ricordo di eventi illustri; ricollegare inoltre la colonizzazione di tutta l'isola agli Argivi e in un'ultima analisi ad Eracle; esaltare più in particolare gli Eratidi, il *genos* che discendeva più direttamente da Tlepolemo e quindi da Eracle; servire, *last but not least*, come propaganda per le mire politiche unitarie dei Diagoridi» (Angeli Bernardini 1983, p. 164).

¹⁵⁷ Cfr. Cairns, F. 2005, p. 78; Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 172.

differenza dell'assenza del fuoco che, indicando la mancata violazione da parte del desiderio di Efesto, rende ancora più forte la verginità della dea, figlia del solo padre Zeus e in un certo senso adottata dall'isola di Rodi che, così, può rivendicare una posizione preminente rispetto agli Ateniesi¹⁵⁸, in un contesto politico di probabile influenza ateniese su Rodi successivo all'istituzione della lega delio-attica (478 a. C.)¹⁵⁹.

È in questo quadro di organizzazione simmetrica¹⁶⁰ che, accanto ad alcuni poliptoti che configurano forme di correlazione (ἄλλαν ἐπ' ἄλλαι, v. 82; ἄλλοτ' ἀλλοῖαι, v. 95) e a una *Ring-Komposition* che incornicia la narrazione della nascita di Atena attraverso la menzione della pioggia d'oro (χρυσέαις νιφάδεσσι, v. 34; κείνοις ὁ μὲν ξαιθὰν ἀγαγὼν νεφέλαν | πολὺν ὕσε χρυσόν, vv. 49 s.)¹⁶¹, figurano diversi casi di echi verbali, «which surely have their part to play in the effect it [the poem] has on its hearers»¹⁶²: v. 4 πάγχρυσον, v. 32 χρυσοκόμας, v. 34 χρυσέαις, v. 50 χρυσόν, v. 64 χρυσάμπυκα; v. 4 κορυφάν, v. 36 κορυφάν, v. 68 κορυφαί; v. 5 χάριν, v. 11 Χάρις, v. 89 χάριν, v. 93 σὺν χαρίτεσσιν; v. 5 τιμάσαις,

¹⁵⁸ «It looks, then, as though in 464 BC the Diagorids were seeking to present a political program which was not merely pan-Rhodian but which also cut across class-divisions within the cities of Rhodes. [...] If such a one-nation message is present, the aristocratic Diagorids were using *Olympian* 7 to help woo the normally pro-Athenian democrats over to their opinion and so create national unity against the oppressor city, Athens. The three 'mistake' stories would have had a multiple appeal in such a political context: in each case the error was in part the result of diminished responsibility; and in each case the outcome was an improvement in the fortunes of Rhodes and the Rhodians» (Cairns, F. 2005, p. 88). Cfr. Sfyroeras 1993, pp. 17-23.

¹⁵⁹ Cfr. Sfyroeras 1993, pp. 20-23; Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 170. «Treated in this way», aggiunge Burnett 2008, p. 88, «Diagoras' victory in the boxing ring becomes the consummate expression of a fated but casual shift from stubborn disorder to regular Hellenic custom». Sulla coeva situazione storica di Rodi, cfr. Cairns, F. 2005, pp. 68-72.

¹⁶⁰ Così Young 1968, p. 103, che spiega: «The center of the ode contains the myth, roughly a triad long, about the Heliadae's sacrifice to the new goddess. Before and after that myth are the stories of Tlepolemos and of the apportionment of Rhodes to Helios, respectively, each encompassing approximately a triad. Both of those myth refer to the obtaining of the island as especial land. The first myth records the first Greek possession of the island; the last records the origin of the divine possession of it. Before and after the narrative of the myths are programmatic sections concerned with Diagoras, his family, and his athletic accomplishments. The recording of the Olympian and Pythian victories (vv. 15 ff.) is complemented by the victory catalogue, and mention of the "Olympionician" song in the last antistrophe of the poem balances, to some extent, Pindar's discussion of his song in the first antistrophe. The similarity between the beginning of the ode and the end is not pointed, but these sections do have, perhaps coincidentally, important common elements such as the interest in family, glory and continuity» (*ibid.*). Cfr. Willcock 1995, p. 111.

¹⁶¹ Si rimanda a Cantilena 1987 per le difficoltà testuali del passaggio e a Cantilena 1990 per la sua interpretazione. In particolare, la possibile connessione della pioggia e dell'oro con il seme maschile e con l'elemento della fecondazione dà rinforzo all'interpretazione proposta *supra* di un'isola di Rodi che, di fronte alla nascita di Atena da un solo genitore, si erge a madre adottiva della dea.

¹⁶² Willcock 1995, p. 112.

v. 88 τίμα; v. 8 πέμπων, v. 67 πεμφθείσαν, v. 80 πομπά; v. 15 εὐθυμάχαν, v. 91 εὐθυπορεῖ; v. 15 στεφανωσάμενον, v. 81 ἔστεφανώσατο; v. 21 διορθῶσαι, v. 46 ὀρθὰν ὁδόν, v. 91 ὀρθὰ φρένες; v. 24 φρασίν, v. 30 φρενῶν, v. 47 φρενῶν, v. 91 φρένες. È possibile, inoltre, osservare una puntuale corrispondenza fra gli elementi che costituiscono l'immagine simpotica iniziale, che P. Angeli Bernardini¹⁶³ ha così schematizzato:

1	τις	7	ἐγώ
1	φιάλαν	7	νέκταρ χυτόν
1	ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρός	7	Μοισᾶν δόσιν
2	ἔνδον ... δρόσωι	8	γλυκὴν καρπὸν φρένος
4	προπίνων	8	πέμπων
3	δωρήσεται	9	ἰλάσκομαι
4	νεανίαι γαμβρῶι	7-10	ἀεθλοφόροις ἀνδράσιν ... νικῶντεσσι
6	οἴκοθεν οἴκαδε	10	Ὀλυμπίαι Πυθοῖ τε
6	ζαλωτόν	10	ὄλβιος

Insieme, si registrano alcune occorrenze omometriche. I vv. 4~23 (epitri^{ia} reiz^{ia}) mostrano un esempio di identica costruzione sintattica protetta da responsione metrica: νεανίαι γαμβρῶι è fronteggiato da εὐρυσθενεῖ γένναι, in ugual posizione incipitaria, per cui in caso dativo si ottiene in entrambi i *cola* la medesima sequenza di parti del discorso (aggettivo – sostantivo ~ aggettivo – sostantivo). Il caso dativo identifica il destinatario di un dono: νεανίαι γαμβρῶι è il giovane sposo che, nella similitudine simpotica che introduce l'ode (vv. 1-6), riceve la coppa del brindisi nuziale benaugurale; εὐρυσθενεῖ γένναι è la stirpe a cui il poeta indirizza il proprio canto, in particolare la sezione mitica. Le due espressioni, con una minima corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, si rinforzano a vicenda, prolungando l'aura della similitudine simposiale della prima triade sulla seconda, introducendo il destinatario dell'epinicio e, probabilmente, adombrando già un colore politico, se è possibile – come è stato fatto – riconoscere nelle espressioni Ἀργεῖαι σὺν αἰχμᾶι (v. 19) e, appunto, Ἡρακλέος εὐρυσθενεῖ γέν-

¹⁶³ Angeli Bernardini 1983, p. 158.

immediata esecuzione a Olimpia, ma direttamente a Egina qualche tempo dopo la vittoria, come sembra di potersi arguire dal nesso τάνδε ... χώραν del v. 25 e dall'avverbio δεῦρο del v. 51, oppure una seconda *performance* riveduta e aggiornata alla festa egineta dopo una più semplice *première* olimpica¹⁷¹. Ciò cozza con la semplicità della struttura, «quasi canonica dell'epinicio»¹⁷², in cui, all'iniziale invocazione a Olimpia (vv. 1-11) e alla breve γνώμη (vv. 12-14), di carattere connettivo, sulle vie del successo, i doni della vittoria e la fama che ne consegue, fa seguito la lode dei fratelli (vv. 15-20b), in ordine inverso rispetto all'iscrizione del carne, con la menzione di Timostene (v. 15), prima, e di Alcimedonte (v. 17), poi, dei quali il primo oggetto di un'allocuzione diretta, il secondo ricordato in accusativo fra i fortunati premiati dalla sorte olimpica. La figura di Alcimedonte dà la possibilità di elogiare anche Egina (vv. 21-30), con la menzione di Eaco, suo primo re (v. 30); attraverso lo stilema epico del nesso dimostrativo (v. 31, τόν), il personaggio mitico passa al centro dell'attenzione, divenendo oggetto della narrazione mitica a proposito del suo contributo nella costruzione delle mura di Troia (vv. 31-52), un episodio che, pur inscrivendosi nella scontata relazione tematica Egina-Eacidi, risulta raro e poco attinente all'immediatezza eulogica dell'ode¹⁷³. Dopo un'altra γνώμη (v. 53), si ritorna in un processo a ritroso, che dalla lode di Alcimedonte (vv. 67-73) passa all'esaltazione dei Blepsiadi (vv. 74-84), fino alla conclusione benaugurante del carne (vv. 84-88), attraversando l'insolita presenza di un elogio consistente per l'allenatore Melesia (vv. 54-66), forse introdotta a rimedio della sua provenienza ateniese, invisibile agli

¹⁷¹ Cfr. Giannini 2009, pp. 99 s. Athanassaki 2010, pp. 264 s. individua nell'ode tre centri deittici: il discorso di Apollo a Eaco, che sembra diretto anche al pubblico circostante, invitato a guardare al dio e al suo interlocutore «with their minds' eye»; l'uso dei deittici τάνδ' (v. 25) e δεῦρ' (v. 51) per indicare Egina; l'invocazione iniziale a Olimpia, che sembra collocare l'esecuzione nella città dei giochi. Questi potrebbero essere i segni di una duplice *performance*, che ha condotto il poeta a lasciar traccia dei luoghi d'esecuzione nel testo e a indirizzarsi a due uditori differenti, un pubblico panelenico a Olimpia e uno perlopiù locale a Egina. *Contra*, ved. Farnell 1965, p. 59, che la considera «the longest and most elaborate of Pindar's "improvisations"», e Pavese 1975, p. 103, che opta per un'unica esecuzione a Olimpia, difesa dalla richiesta del poeta τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι (v. 10).

¹⁷² Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 200. Cfr. Giannini 2009, pp. 100 s.; Athanassaki 2010, pp. 259-265.

¹⁷³ «The scene at the wall has none of the elements one expects in an epinician myth; here there is no grasping of a timely risk, no expenditure of courage, to give a mythic expansion to the victor's success» (Burnett 2005, p. 212).

Egineti¹⁷⁴.

L'impressione di una cerniera sembra rafforzata dall'omometria che coinvolge il lessema della corona di vittoria fra l'inizio, il centro e la chiusa del carne: il corteo di corone istruito a elogio dei vincitori (στεφαναφορίαν)¹⁷⁵ è il sesto che la famiglia dei Blepsiadi può contare (ἐκτὸς ... στέφανος); la stessa corona che ora cinge Alcimedonte e Timostene è in un certo senso erede di quella su cui lavorò Eaco, mitico re di Egina, a difesa di Troia, nel peculiare *récit* mitico scelto da Pindaro per l'ode (ἐπὶ στέφανον). La corrispondenza fra le radici interessa la parte terminale della sequenza epitr^{tr} hem^m (pind) ai vv. 10~32~76, facendo risaltare il *fil rouge* della vittoria lungo tutto il carne, con una coincidenza degli accenti prosodici buona fra i vv. 10~76, meno presente fra i vv. 10~32 e 32~76:

10	— — — — — — — — — —	epitr ^{tr} hem ^m
32	— — — — — — — — — —	epitr ^{tr} hem ^m
76	— — — — — — — — — —	epitr ^{tr} hem ^m

Il passaggio, seppur debole, nel mito attraverso la figura di Eaco che aiuta Apollo a circondare Troia di una corona di mura sembra istituire un legame tra il personaggio mitico, re dell'isola di Egina e primordio della sua fama, e gli atleti celebrati nel carne, che della fama dell'isola sono i più recenti propagatori, offrendo così anche una pur minima ragione di unità e opportunità alla sezione mitica rispetto all'occasione festiva.

Fra il mito e la realtà si instaura un altro legame, stavolta di natura numerica, ma ugualmente di difficile interpretazione. L'incipit della sequenza reiz^{ia} hem^f dei vv. 46~68 è occupato dal lessema *quattro*: καὶ τετράτοις ~ ἐν τέτρασιν.

46	— — — — — — — — — —	reiz ^{ia} hem ^f
68	— — — — — — — — — —	reiz ^{ia} hem ^f

¹⁷⁴ «È opinione corrente che l'espressione si giustifichi con la circostanza che Melesia è ateniese e che nello stesso tempo Atene è una minaccia per Egina: [...] Pindaro cerca di neutralizzare in anticipo le reazioni negative del pubblico egineta. E allo stesso fine rispondono le notizie che egli dà successivamente sulla carriera di Melesia: questi è stato in passato un buon atleta, da ragazzo ha vinto nella lotta ai giochi Nemei (vv. 56-7) e poi, da adulto, ha vinto nel pancrazio, forse negli stessi giochi (vv. 58-9). Questi trascorsi atletici lo mettono nelle migliori condizioni per essere un buon allenatore» (Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 200). Cfr. Athanassaki 2010, pp. 291-293. *Contra*, Race 1990, p. 155.

¹⁷⁵ «Pindar may here intend a different sense for the word, "the bearing the garland in the procession to lay on the altar"» (Farnell 1965, p. 60).

L'indicazione καὶ τετράτοις appartiene alle parole profetiche che Apollo rivolge a Eaco, interpretando il prodigio dei tre serpenti che attaccano le mura troiane appena costruite: due di essi muoiono, mentre il terzo riesce a scavalcarle. Secondo il dio, la visione mandata da Zeus indica che la città sarà presa ἅμα πρώτοις ... καὶ τετράτοις (vv. 45 s.); e, fra queste generazioni di giovani guerrieri, saranno anche i figli di Eaco. Il numero quattro riguarda anche le recenti vicende di Alcimedonte che, con l'ultimo suo successo, ha decretato per quattro giovani avversari un νόστον ἔχθιστον καὶ ἀτιμοτέραν γλῶσσαν καὶ ἐπίκρυφον οἶμον (v. 69), come la quarta generazione di discendenti di Eaco avrebbe inflitto la sconfitta a Troia, aggirando l'alto potere difensivo delle sue mura¹⁷⁶. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, a rimarcare l'insolita caratteristica di un dio che interpreta i segni inviati da un altro dio¹⁷⁷:

46	---ῡ---ῡ	ῡῡῡῡῡῡῡ	reiz ^{ia} hem ^f
68	---ῡ---ῡ	ῡῡῡῡῡῡ	reiz ^{ia} hem ^f

La strutturazione calibrata dell'ottava *Olimpica* offre spazio anche a una omometria in cui, in uguale posizione metrica, si trova a corrispondere il medesimo prefisso: ai vv. 16~60, infatti, l'explicit del *colon* (aristoph ~ hem^m) è occupato prima da πρόφαντον, nella constatazione che Alcimedonte e Timostene, nelle loro vittorie, sono stati resi illustri da Zeus, poi da προμαθεῖν, nella considerazione gnomica sulla stoltezza dell'apprendimento tardivo o dell'esperienza mancata.

16	---ῡ---ῡ	ῡῡῡῡῡ	aristoph
60	---ῡ---ῡ	ῡῡῡῡῡ	hem ^m

Pur nella debolezza della relazione semantica fra le due voci, il caso è comunque molto interessante, perché incrocia la ricerca delle occorrenze omometriche col problema della ricezione di un testo dalla tradizione manoscritta, attraversando il campo spinoso della responsione libera. L'accettazione della lezione πρόφαντον, trasmessa unanimemente dai codici, conduce all'*interpretatio* di un aristofanio, che tuttavia appare così isolato rispetto agli *hemiepe* maschili che si trovano nello stesso punto delle altre strofi. Per ripristinare la regolarità della responsione metrica e

¹⁷⁶ Per le somiglianze fra questo passaggio (*Ol.* 8.68-71) e *Pyth.* 8.81-87, cfr. Race 1990 pp. 65-67.

¹⁷⁷ «An interesting feature of the *Eighth Olympian* is that this is the only case where Pindar makes Apollo interpret an omen. Of course it is not a random omen; it is an omen sent by Zeus» (Athanasaki 2010, p. 268).

garantire anche al v. 16 un *hemiepes*, i Bizantini e gli editori hanno emendato il testo in πρόφατον, intervenendo tuttavia contro l'*usus scribendi* dell'autore: πρόφατον, infatti, è voce non altrove attestata in Pindaro¹⁷⁸, mentre πρόφαντον, già adoperato in *Ol.* I, 116, è accostabile ai simili ἄφαντος (*Ol.* 1.46; *Pyth.* 11.30; *Nem.* 7.34) e τηλέφαντος (fr. 5.2-3 Sn.-M.)¹⁷⁹. Il problema, dunque, consiste in una scelta metodologica: difendere il testo tràdito, danneggiando la metrica, o regolarizzare la struttura metrica, introducendo materiale testuale estraneo all'*usus* dell'autore? È vero, però, che una responsione 'imperfetta' di questo tipo non è peregrina: i *metra* coriambici sono facilmente associabili alle sequenze κατ' ἐνόπλιον¹⁸⁰ e, d'altronde, l'aristofanio può essere considerato un metro di natura coriambica, trattandosi di un dimetro coriambico anaclastico catalettico, che tra l'altro non «rifugge dall'associarsi agli enopli, ai prosodiaci, ai gliconei e ai ferecratei»¹⁸¹; perciò, preferisco seguire la scelta testuale di B. Gentili *et al.* e conservare il tràdito πρόφαντον¹⁸², per quanto in questo modo si perda l'esattezza dell'occorrenza omometrica.

Il quadro complessivo delle omometrie nell'ode è concluso da alcuni altri fenomeni, talora non esattamente omometrici. Ai vv. 10~54 (ehn), in posizioni nn esattamente coincidenti, si corrispondono i due sinonimi κλέος e κῦδος, dal significato pressoché identico per definire la gloria del vincitore cantato nell'ode; ai vv. 20a~89a (pros epitrit^{ia}), in identica posizione metrica, due sostantivi isosillabici condividono il medesimo caso flessionale: πάλαι ~ μοίραι; infine, ai vv. 70~77

¹⁷⁸ Solo in Arato, *Phaenom.* 1.768 si trova la forma ἀπρόφατον. Cfr. Hummel 1992, p. 294. Sul valore dell'etimologia (da ricollegare a φημί o a φαίνω?), lo studioso suggerisce che possa essere un'ambiguità voluta da parte del poeta, «dont la poésie est tout entière nourrie des thèmes interdépendants de l'éclat glorieux et de la parole qui glorifie» (p. 295).

¹⁷⁹ Un rapido esame della questione si trova in Farnell 1965, p. 61.

¹⁸⁰ Cfr. Gentili-Lomiento 2003, p. 147. L'associazione dei coriambi coi meti κατ' ἐνόπλιον è visibile, fra i vari casi, in Bacchyl. 19, 20 Sn.-M., Aesch. *Coeph.* 345-354~363-371a, Soph. *O. C.* 514-517~525-528 (cfr. Gentili-Lomiento 2003, pp. 200 s.).

¹⁸¹ Gentili 1952, p. 31.

¹⁸² Non trovo sufficientemente forte la spiegazione di Farnell 1965, p. 61, il quale, muovendo dal presupposto di una frettolosa composizione da parte del poeta, spiega la scelta, contraria alla metrica, di πρόφαντον «because it was a good word that he liked». Piuttosto, bisogna considerare che nei κατ' ἐνόπλιον-epitriti Pindaro non è nuovo alle cosiddette "responsioni libere": Martinelli 1995, p. 262 segnala che in *Ol.* 3.35, *Pyth.* 4.118, *Pyth.* 3.6 e *Ol.* 6.28 a un epitrit^{iv} viene fatto corrispondere in responsione un *metron* di tipo coriambico. Inoltre, Gentili-Lomiento 2003, p. 205 ricorda che l'*hemiepes* talora entra in responsione con il dimetro dodecasemo, in cui giambo o trocheo sostituiscono il coriambo: è chiara, dunque, l'affinità che sussiste fra i *metra* propriamente coriambici come l'aristofanio e le sequenze κατ' ἐνόπλιον.

(hem^m epitri^{ia}) si ha un caso di eco fonetica parole dalla struttura sonora simile, collocate in ugual posizione metrica: μένος ~ μέρος. Gli ultimi due casi, tuttavia, non sembrano offrire alcuna relazione tematica.

III 2.1.8 Pind. Ol. 9

Probabilmente eseguita nel 466 a. C., quando, come lasciano intendere i vv. 11 s. (Πτερόεντα δ' ἔει γλυκύν | Πυθῶνάδ' οἰστόν) e 17 s. (σόν τε, Κασταλία, παρὰ | Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον), il vincitore otteneva un successo anche ai giochi pitici, la nona *Olimpica* fa riferimento alla vittoria conseguita nella lotta due anni prima (468 a. C.) da Efarmosto di Opunte, come riportato dal *P. Oxy.* 222¹⁸³, come gli scolii, in realtà divergenti, sembrano suggerire¹⁸⁴ e come potrebbero indicare le scelte linguistico-stilistiche del poeta, che riserva espressioni informali per indicare la celebrazione della vecchia vittoria olimpica a dispetto del linguaggio più solenne dedicato alla corrente vittoria pitica¹⁸⁵.

Come è stato notato, l'ode ruota attorno al motivo del «*replacement and introduction of people into new situations (for their benefit)*»¹⁸⁶, affrontandolo attraverso una ripartizione interna che non coincide col confine delle triadi: dopo una introduzione (vv. 1-19/20) dominata dall'Ἀρχιλόχου μέλος (v. 1) e dall'invito a spostarsi da Olimpia a Pito (Πυθῶνάδ', v. 12) per celebrare Efarmosto, del quale viene al momento taciuto il nome (ved. il generico ἀνδρός del v. 13), alcune considerazioni attorno alle Cariti (vv. 21-29) che ὤπασαν τὰ τέρπν' (v. 27/28) si

¹⁸³ Cfr. Moretti 1957, p. 92.

¹⁸⁴ La lezione del cod. B dello ΣPind. *Ol.* 9.17c pp. 271 s. Drachmann assegna la vittoria alla 78^a Olimpiade (ἑβδομηκοσῆι ὀγδόηι), rispetto al resto dei codici che, forse per errore di lettura, riportano τρίτηι in luogo di ὀγδόηι. La vittoria a Pito, invece, è collocata dallo ΣPind. *Ol.* 9.18b p. 272 Drachmann nella 30^a edizione dei giochi (τῆν λ' Πυθιάδα) che, facendo partire il computo dal 582 a. C., risulterebbe celebrata proprio nel 466. Cfr. Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 217, n. 1. Concordi con la duplice datazione 468 (vittoria)/466 (canto) a. C. anche Farnell 1965, p. 67, Pavese 1975, p. 104 e Angeli Bernardini 1983, p. 121. A una composizione nel 466/465 a. C. pensa Pavlou 2008, p. 542, n. 31. Non indica una data per la composizione, ma solo quella della vittoria, il recente Gerber 2002, p. 11.

¹⁸⁵ «I termini usati per definire la celebrazione informale della vittoria olimpica (v. 3 ἄρκεσε) rispetto al più recente, e solenne, canto epinicio (v. 5 ἀλλὰ νῦν) lasciano pensare a un notevole lasso di tempo intercorso» (Giannini in Gentili *et al.* 2013, p. 217, n. 1).

¹⁸⁶ Simpson 1969, p. 114. È ciò che, secondo Burnett 2008, p. 77, vista la vicenda di Deucalione e Pirra, si realizza «in the mixing of divine and autochthonous elements in the first communities to be formed after the Flood». Similare l'analisi di Angeli Bernardini 1983, p. 151, che riconosce nell'«idea del favore che viene accordato a coloro che ne sono meritevoli» il filo conduttore dell'epinicio.

sostituiscono al canto archilocheo e conducono al primo breve *écit* mitico sulla lotta di Eracle contro Posidone, Apollo e Ade (vv. 29-35); questa, però, non è materia adatta alla buona poesia (ἐπεὶ τό γε λοιδορῆσαι θεοὺς ἐχθρὰ σοφία, καὶ τὸ καυχᾶσθαι παρὰ καιρόν | μανίαισιν ὑποκρέκει, v. 37/38); il tema, allora, viene sostituito nella sezione centrale del carme (vv. 40-79/80) da Deucalione, Pirra e Locro, la cui presenza è motivata dal loro legame con Opunte¹⁸⁷ e dal valore generativo che la vicenda di Deucalione e Pirra assume nella mitologia greca; chiude la composizione la lunga sequela di vittorie di Efarmosto (vv. 83/84-111/112), trionfatore ad Atene, a Maratona, all'Istmo, a Nemea, ad Argo, a Pellene, a Tebe e a Eleusi, configurandosi così come *περιοδικῆς* che merita anche la corona olimpica a cui è dedicata l'ode. In questo modo, oltre alla classica ragione della natura elogiativa dell'epinicio, si motiva il grande spazio riservato alle imprese atletiche del dedicatario: grazie alle continue 'sostituzioni' tematiche¹⁸⁸, «Pindar's ode is κατὰ καιρόν first because it rejects a sacrilegious myth which could be applied to the victor, and dissociates him from it»; parimenti, «it is more to the point *vis à vis* Epharmostos, since it locates through the central theme a pattern of accomplishment in his life which shows him to be solidly in the tradition of renown of his city, for which there is a parallel pattern of achievement»¹⁸⁹.

Tutto è racchiuso in un'attenta elaborazione retorica che, facendo ampio ricorso al linguaggio metaforico, soprattutto nell'insistente immagine dell'arco e delle frecce al principio della composizione (ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων | Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι | ἀκρωτήριον Ἄλιδος | τοιοῖσδε βέλεσσιν, vv. 5-8; πεπερόεντα δ' ἔει γλυκύν | Πυθῶνάδ' οἰστόν, vv. 11 s.)¹⁹⁰,

¹⁸⁷ Sulla centralità di Opunte in Pind. *Ol.* 9, ved. Pavlou 2008, p. 559.

¹⁸⁸ «(1) Pindar's ode replaces Archilochus' hymn; (2) the offensive Heracles myth is replaced by the myth centering on Opus, the victor's city; (3) in the new myth Deucalion and Pyrrha re-introduce mankind into the world in Opus; (4) an heir, Opus, is brought to the childless king, Lokros, and so introduced into the royal line in order to preserve it; (5) immigrants are introduced into the city, Opus, among them Menoitios, father of Patroklos, who enhance its stature, so establishing its pattern of renown; (6) in recounting Epharmostos' victories Pindar singles out the contest at Marathon at which he was introduced into a class of older athletes, yet won his match. In this instance of the theme Epharmostos is dissociated from Heracles and associated with Opus and Patroklos» (Simpson 1969, p. 123 s.).

¹⁸⁹ Simpson 1969, p. 123. Sul tema del *kairos*, ved. anche Angeli Bernardini 1983, pp. 133-136 e *infra*, § III 2.1.8, p. 362, n. 192.

¹⁹⁰ Sulla strutturazione retorica, oltre alle brevi pagine di Giannini in Gentili *et al.* 2013, pp. 222 s., si rimanda all'attenta trattazione condotta da Miller 1993, pp. 109-147, che analizza l'ode alla luce

trova spazio, oltre che per il poliptoto ὄδῶν ὄδοί del v. 105, anche per alcune corrispondenze verbali. È interessante, infatti, che il carne sia in un certo senso circondato dal nome del dedicatario, dapprima nominato come destinatario del corteo festante cui si indirizza il poeta in apertura del carne (vv. 1-4), quindi come soggetto che ha riportato trionfi in giro per la Grecia e, in particolare, a Nemea (vv. 86 s.). Il nome di Efarmosto appare, così, in dativo a cavallo di *cola* consequenziali ai vv. 4 (Ἐφάρ|μόστῳι) e 87 (Ἐφάρ|μόστῳι), in stringhe metriche (glyc _pher) non esattamente in responsione fra loro, ma in collocazione ravvicinata nello schema complessivo della strofe¹⁹¹.

Ai vv. 91~101 (glyc), invece, due sinonimi si corrispondono in ugual posizione metrica: φῶτας ~ ἀνθρώπων, in incipit della sequenza.

91	█---υυυ---	glyc
101	█---υυυ---	glyc

I riferimenti tematici non sono coincidenti: il primo sostantivo serve a rievocare i fieri avversari di Efarmosto (φῶτας δ' ὄξυπρεπεῖ δόλωι | ἀπτῶτι δαμάσαις | διήρχετο κύκλον ὄσσαι βοᾶι, ὠραίος ἐὼν καὶ καλὸς κάλλιστά τε ῥέξαις, vv. 91-93/94), mentre il secondo è parte di una più ampia *sententia* del poeta, secondo la quale l'uomo può raggiungere la gloria solo grazie all'aiuto divino (πολλοὶ δὲ διδακταῖς | ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος | ὤρουσαν ἀρέσθαι· | ἄνευ δὲ θεοῦ σεσιγαμένον οὐ σκαιότερον χρῆμ' ἕκαστον, vv. 100-103/104); ma, in un certo senso, proprio questa massima motiva il successo di Efarmosto, che ha potuto vedersi coronato così tante volte non soltanto contando sulle sue forze, ma grazie anche al favore divino che lo ha sostenuto. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

91	█---υυυζυ---	glyc
101	█---υυυζυ---	glyc

Infine, ai vv. 37/38~47/48 si ha somiglianza fonica in ugual sede metrica fra ἐπέι ed ἔγειρ', collocati in incipit di enoplio e caratterizzati da una minima corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

delle acquisizioni della retorica post-pindarica, e aristotelica in particolare, evidenziandone gli elementi compositivi (ὑπάρχοντα) e la loro puntuale *dispositio* nella forma del carne.

¹⁹¹ La circolarità individuata dalle due apparizioni del nome del dedicatario è notata anche da Gerber 2002, p. 23.

37/38

enh

47/48

enh

Apparentemente, le due voci non mostrano di condividere un qualche collegamento Semantico, a maggior ragione se si osserva la diversa appartenenza delle forme alle categorie grammaticali (ἐπεὶ è una congiunzione, ἔγειρ' è un imperativo). Tuttavia, il contesto tematico in cui si rinvencono è sostanzialmente identico e consente alle due parole di istituire un filo rosso che le collega e rinforza il messaggio della sezione del carme in cui si ritrovano. La congiunzione causale, infatti, introduce la spiegazione dell'esortazione che il poeta rivolge alla propria bocca ai vv. 36 s.: ἀπό μοι λόγον | τοῦτον, στόμα, ῥῖψον, perché è ἐχθρὰ σοφία insultare gli dèi con storie e insinuazioni sul modello della lotta di Eracle con Posidone, Apollo e Ade appena enunciata¹⁹²; parimenti, dopo l'inizio della narrazione relativa a Deucalione e Pirra, che condurrà alla figura di Locro, eroe eponimo della città, l'imperativo riconferma il poeta nell'intento di affrontare un *récit* più onorevole e meno irriverente nei confronti delle divinità, rendendo così interessante che, in entrambi i casi, l'esortazione si giovi di parole con suoni comuni fra loro.

III 2.1.9 Pind. Ol. 10

Come l'undicesima, così la decima *Olimpica* è indirizzata ad Agesidamo di Locri Epizefiri, giovane atleta vincitore nella lotta nelle Olimpiadi del 476 a. C., come confermato dall'incrocio fra l'*inscriptio* a¹⁹³ con la lista dei vincitori olimpici del *P. Oxy.* 222¹⁹⁴, che smentiscono la datazione sostenuta dall'*inscriptio* c, che invece

¹⁹² «La molla che scatta è quella dell'autocensura che gli vieta di continuare una narrazione in o p p o r t u n a e lo spinge a evitare di gettare fango e discredito sugli dei insistendo sulle loro battaglie. [...] L'autocensura, cioè, opera sia sul piano etico e religioso, sia su quello della più concreta norma del *kairos* per la quale il poeta deve evitare la maldicenza verso gli uomini, ma soprattutto verso gli dei. V'è poi una terza istanza che è strettamente legata con la tradizione della poesia elogiativa che [...] programmaticamente si prefiggeva l'*ainos* e rifiutava lo *psogos*» (Angeli Bernardini 1983, pp. 133 s.). D'altronde, se «consideriamo la causa che è a monte del rifiuto del poeta di continuare il racconto mitico, [...] ci accorgiamo che il motivo della benevolenza divina è più volte riproposto nell'ode nel senso di una forza che riequilibra le sorti degli uomini (vv. 42, 52) e che in particolare favorisce coloro che più ne sono degni (vv. 27: 60; 103; 110)» (ivi, p. 136). Cfr. Hubbard 1985, p. 120.

¹⁹³ Cfr. ΣPind. *Ol. 10 inscr. a*, p. 308 Drachmann: Ἀγησιδάμωι: οὗτος ἐνίκησεν ἕκτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα.

¹⁹⁴ Cfr. Moretti 1957, p. 90.

posticipa la vittoria e la decima ode alla 74^a Olimpiade¹⁹⁵, dunque al quadriennio 484-480 a. C.¹⁹⁶. Secondo gli stessi scolii, il motivo del ritardo che apre la decima ode (vv. 1-12, in particolare v. 3, γλυκὺ γὰρ αὐτῶι μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ', e v. 8, ἐμὸν ... βαθὺ χρέος) chiarirebbe il suo rapporto cronologico con l'undicesima: da tempo Pindaro avrebbe contratto con Agesidamo l'impegno di un epinicio, ma, accingendovisi con notevole ritardo, lo accompagna con una seconda ode, più breve¹⁹⁷. Per quanto sia plausibile¹⁹⁸, la notizia non è altrimenti verificabile, e l'ipotesi più ragionevole per ordinare i due carmi resta quella formulata dai moderni: l'*Olimpica* 11, brevissima (consta di una sola triade), sarebbe stata eseguita immediatamente dopo il successo atletico nel 476 stesso, mentre l'*Olimpica* 10, più elaborata (cinque triadi), sarebbe stata eseguita più tardi, ipoteticamente due anni dopo, nel 474 a. C., come lascia pensare l'inaspettata apertura sulla dimenticanza della lode del vincitore da parte del poeta (v. 3, ἐπιλέλαθ')¹⁹⁹.

Il tema dell'oblio, che domina i primi istanti della composizione, evolvendosi nel debito pagato (vv. 6 s.), segna il movimento della prima triade che, aperta dalla precisa, ma perifrastica, indicazione del vincitore (τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι | Ἀρχεστράτου παῖδα, vv. 1 s.), tarda a farne esplicitamente il nome; esso, infatti, compare soltanto al v. 18/19 (Ἀγησίδαμος), dopo un breve elogio alla sua città di provenienza (v. 13/14), offrendo il punto di svolta per un primo parallelo mitico, per il quale il rapporto fra Agesidamo e il suo allenatore, Ila, rassomiglia a quello fra Patroclo e Achille (vv. 15/17-18/19), «with Hagesidamos playing the role

¹⁹⁵ Cfr. ΣPind. *Ol.* 10 *inscr.* c, p. 308 Drachmann: ἐνίκησε δὲ οὗτος ἑβδομηκοστὴν τετάρτην Ὀλυμπιάδα.

¹⁹⁶ Cfr. Nassen 1975, p. 219, n. 1; Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 248.

¹⁹⁷ Cfr. ΣPind. *Ol.* 10.1b p. 308 Drachmann: ἔοικεν ὁ Πίνδαρος ἐκ πολλοῦ συνθέμενος γράφειν τὸν ἐπίνικον ὀλιγορῆσαι τῆς γραφῆς, αὐτὸς δὲ ἀποδιδούς αὐτῶι σὺν τόκῳ ὡσπερ τι χρέος παλαιὸν διαλύεσθαι προσθεῖς ἕτερόν τι ὠιδάριον τὸ ἐξῆς. Ved. anche ΣΣPind. *Ol.* 11 *inscr.* a-b, p. 342 Drachmann.

¹⁹⁸ Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 249 illustra come la spiegazione dei commentatori antichi sia confermata dal caso del *Kastoreion*, che fa seguito a Pind. *Pyth.* 2 per Ierone di Siracusa, e del dittico rappresentato dal frammento di encomio (fr. 20c Sn.-M.) e dall'epinicio 4 Sn.-M. di Bacchilide, entrambi indirizzati a Ierone per la vittoria nei giochi pitici del 470 a. C.

¹⁹⁹ Cfr. Farnell 1965, p. 76; Angeli Bernardini 1982, pp. 63 s.; Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 248. Non dà una data precisa Verdenius 1988, p. 53, ma accoglie come ragionevole la possibilità di una composizione nel torno di tempo successivo al 476. *Contra*, Pavese 1975, p. 109, che colloca il successo olimpico di Agesidamo nel 478 a. C. Anche lui, però, concorda sul fatto che «tra la vittoria e la celebrazione passò del tempo per qualche ragione» (ivi, p. 111). Il lasso di tempo, però, dovette essere ragionevole, come sottolinea Hubbard 1985, p. 61.

of Patroklos who is here supposed to be the younger, student-like, character, though that is at variance with Homer's version»²⁰⁰. Segue il mito della fondazione dei giochi olimpici, naturalmente connessa con l'occasione celebrata: in un ordine cronologico, il poeta ripartisce la narrazione in tre sezioni, raccontando l'antefatto dell'episodio (l'uccisione di Eurito da parte di Eracle per esigere da Augia il pagamento per l'esecuzione della quarta fatica, vv. 25/26-42), la fondazione dei giochi (vv. 43-57/59) e la celebrazione delle prime gare (vv. 60/61-76/77), che alla fine si ricollegano col dato storico della vittoria di Agesidamo (καί νυν, v. 78/80), ancorando il mito alla realtà e stabilendo «una chiara linea di continuità tra passato e presente»²⁰¹. La relazione di reciprocità che, nel parallelo Achille-Patroclo/Agesidamo-Ila, sostituisce la relazione pederotica sottesa alla coppia Patroclo-Achille (e riconfermata dalla presenza di Ganimede in chiusa di carne, v. 105)²⁰² all'originaria relazione economica che legava Pindaro e Agesidamo attorno al debito da onorare, informa anche il confronto di Eracle con Augia, che così riprende i contenuti del proemio: Augia ha un debito nei confronti di Eracle, che però non paga; viceversa, Pindaro onora il debito che ha contratto con Agesidamo e, poiché non deve ricorrere alla forza per far valere la propria legittimità, può addivenire a un accordo col proprio committente²⁰³, con la lode del quale e del proprio padre l'ode si conclude (vv. 91-105), portando a compimento «a

²⁰⁰ Burgess 1990, p. 275.

²⁰¹ Angeli Bernardini 1982, p. 55. Poco oltre, la studiosa aggiunge: «Il fine celebrativo della narrazione non ha dunque bisogno di essere illustrato; il poeta stesso rende espliciti lo scopo dell'*excursus* mitico e l'intento che egli si è prefisso quando afferma al v. 78: "seguendo quell'antica origine *anche ora* (καί νυν) celebreremo col canto che il nome deriva dalla famosa vittoria il tuono..."» (*ibid.*).

²⁰² Proprio nella parte conclusiva del carne, sottolinea Burgess 1990, pp. 280 s., Pindaro ritrae se stesso come ἐραστής e Agesidamo come ἐρώμενος, con tutte le caratteristiche attese per un giovane ἐρώμενος parallele al rapporto che Zeus intrattiene con Ganimede. «The poem thus closes with the fulfilling of the obligation described at the poem's opening, but the erotic context of this final gift shows that the center of attention remains fixed on Hagesidamos/Ganymede, the beloved. An erotic relationship has replaced a financial relationship» (ivi, p. 281). Hubbard 2005, p. 145 individua un parallelo con Pind. *Pyth.* 10, dedicata al giovane tessalo Ippocle e commissionata da Torace, membro dell'aristocrazia locale, ma non parente del vincitore, eppure dipinto come ἐραστής del ragazzo. Lo studioso, comunque, mette in evidenza la differenza con *Ol.* 10, in cui manca del tutto un'indicazione che Ila (assente, peraltro, in *Ol.* 11), oltre a essere allenatore di Agesidamo, fosse anche il committente dell'epinicio in suo onore.

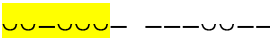
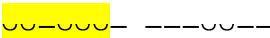
²⁰³ Così Angeli Bernardini 1982, p. 67, che nota il capovolgimento del proemio nel mito:

proemio
il poeta non ha ingannato il committente
il contratto è stato rispettato
il rapporto finale è di accordo

mito
Augia ha ingannato Eracle
il contratto non è stato rispettato
il rapporto finale è di guerra.

symmetrical external framework» che, aprendosi con l'ammirazione per Agesidamo e la sua città, prosegue con la gloriosa tradizione dei giochi olimpici e chiude di nuovo con uno sguardo ammirato al giovane vincitore e alla sua patria, che «now ably takes his place in that tradition, assured of immortality through this magnificent song»²⁰⁴.

La centralità della fondazione olimpica è rimarcata dall'unica omometria che si registra nell'ode: ai vv. 17~59 (δ glyc), l'incipit della sequenza metrica è occupato dallo stesso tipo di sintagma preposizione + dativo Ὀλυμπιάδι in cui, per ragioni di convenienza sintattica, la preposizione è sottoposta a *variatio*, passando da ἐν a σὺν (ἐν Ὀλυμπιάδι ~ σὺν Ὀλυμπιάδι).

17		δ glyc
59		δ glyc

La relazione fra le due espressioni sembra rivelare una funzione di incorniciatura della sezione mitica del carne, nel solco del motivo portante dei giochi olimpici: la prima occorrenza, infatti, si attesta al termine della prima triade, quando, dopo l'apologia per il debito non ancora saldato col committente, il poeta finalmente fa il nome del vincitore (Ἴλαι φερέτω χάριν | Ἀγησίδαμος, vv. 15/17-18/19), introduce il paragone con Achille e Patroclo (ὡς Ἀχιλεῖ Πάτροκλος, v. 18/19) e menziona la disciplina in cui Agesidamo ha riportato il trionfo (πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν, v. 15/17), concludendo così la prima enunciazione dei dati storici su cui si appoggia l'epinicio; immediatamente dopo, comincia la trattazione della fondazione mitica dei giochi olimpici da parte di Eracle, con l'antefatto della violenta relazione con Augia, la narrazione della fondazione nelle sue singole fasi²⁰⁵

²⁰⁴ Nassen 1975, p. 240. È da notare come la struttura dell'*Olimpica* decima attraversi tre differenti centri deittici, che lasciano supporre una esecuzione di duplice natura, in parte solistica e in parte corale: alla prima triade (vv. 1-21), infatti, caratterizzata da un 'io' rivolto a un 'voi' (il pubblico? Il pubblico e il coro insieme?) e a un 'tu' (la Musa), segue la sezione mitica, libero dei punti di vista degli attori esterni al mito; solo col quarto epodo ritorna la deissi, con un marcato accento sugli effetti di straniamento prodotto dall'epinicio (τὰ παρ' εὐκλείῃ Δίρχαι χρόνῳ μὲν φάνειν, v. 85) e col ritorno dell' 'io' iniziale, che consegna al futuro la fama del vincitore, garantendone la continuità della gloria nel tempo. Sul tema, cfr. Aloni 1995, pp. 396-412.

²⁰⁵ «In questa parte centrale del mito, che in ultima analisi è quella più palesemente e direttamente celebrativa, il racconto procede come una rassegna minuziosa dell'operato di Eracle, come una sequenza di gesti e di iniziative e secondo un ordine strettamente cronologico: dedica a Zeus del terreno sacro (v. 45); recinzione dell'Altis (v. 45); delimitazione del luogo assegnato alle mense (vv. 46-47); consacrazione di sei altari per il culto relativo ai dodici dei patroni (vv. 48-49); denominazione della collina sovrastante (vv. 49-50); determinazione della periodicità dei giochi (vv. 57-58)» (Angeli Bernardini 1982, p. 56).

e quella delle prime gare; proprio il momento della fondazione è segnato dal ritorno dell'espressione σὺν Ὀλυμπιάδι, questa volta – come s'è detto – con una variazione sintattica della preposizione, collegando la prima Olimpiade (σὺν Ὀλυμπιάδι πρώται, v. 57/59) con quella, attuale, in cui Agesidamo ha conseguito la vittoria; il collegamento è ancora più stretto se, osservando i dintorni dell'omometria, si tiene conto di come, al v. 17, immediatamente dopo ἐν Ὀλυμπιάδι figuri il participio νικῶν, che indica la condizione vincente di Agesidamo, e parimenti al v. 59, dopo l'indicazione σὺν Ὀλυμπιάδι πρώται, anche di Eracle vien detto che fu pure vincitore in quella prima edizione delle gare, col sostantivo νικαφορίαισι, corradicale del participio νικῶν al v. 17, rinforzando così il non più sotteso parallelo fra la figura dell'eroe mitico e quella del giovane atleta vittorioso²⁰⁶, la virtù e la forza dei quali resistono come fatto di Verità di fronte al Tempo (cfr. Ἀλάθεια, v. 4/5; ὁ μέλλων χρόνος, v. 7; ἀλάθειαν ἐτήτυμον, | Χρόνος, vv. 54-55/56)²⁰⁷.

Restano da notare nell'ode: la contrapposizione non omometrica ἄποιον/πόνων negli incipit dei vv. 22 e 25, a rimarcare il lessema della fatica nella strofe (la seconda) in cui si enuncia il tema della fondazione dei giochi olimpici da parte di Eracle; l'anafora di πέφνε con identico trattamento di *correptio* del gruppo -φν- ai vv. 27 e 28²⁰⁸; e il chiasmo, evidenziato da Nassen 1975, p. 229, n. 35, ai vv. 28-30, ὡς Ἀυγέαν λάτριον | ἀέκονθ' ἐκὼν μισθὸν ὑπέρβλιον | πράσσοιτο.

III 2.1.10 Pind. Ol. 13

Per la duplice vittoria di Senofonte di Corinto nello stadio e nel *pentathlon* nel 464

²⁰⁶ «As Herakles in Pindar's myth begins to establish the rite associated with the first Olympic games, the praise of Hagesidamos intensifies. The boy's victory is an analogue to that great first victory, and the boy's piety is an analogue to Herakles' great piety. [...] As in the case of the modern young boy, so in that of Herakles, the crucial aspect of the praise are truth and time, ὁ τ' ἐξελέγχων μόνος ἀλάθειαν ἐτήτυμον Χρόνος. (54-55)» (Burgess 1990, p. 277).

²⁰⁷ «Here at the central moment of the ode (54-55), we find the Time and Truth of lines 7 and 4 appearing side by side once again in a context recalling the commercial imagery of the first strophe and antistrophe. Just as Time took Pindar to task by revealing to him his outstanding debt to Hagesidamos and the Lokrians, so now does Time testify to the events associated with the pride of the Games; for only that which is genuine and true has withstood the test of time» (Nassen 1975, p. 232).

²⁰⁸ Cfr. Fehling 1969, p. 193.

a. C.²⁰⁹, Pindaro compone un'ode che, «unico caso in tutto il *corpus* di commistione dei *cola* eolici con dattilo-epitriti»²¹⁰, dipinge un quadro rigoglioso della città²¹¹, configurandosi «come combinazione di temi e di motivi convenzionali»²¹², che danno vita a una struttura piuttosto lineare: il catalogo delle vittorie conseguite dal dedicatario apre il componimento (vv. 1-5) insieme all'indicazione della sua città natale (Κόρινθον, Ἴσθμίου | πρόθυρον Ποτειδᾶνος, vv. 4 s.); l'estesa lode di questa (vv. 5-23) trascolora nella preghiera a Zeus, perché interceda a protezione sua e di Senofonte (vv. 24-31), del quale e del cui genitore, Tessalo, viene fatto seguire un altro elenco di trionfi (vv. 32/33-40), variamente conseguiti tanto nelle adunanze panelleniche (Istmo, Nemea, Pito) quanto nelle feste locali (Atene, Corinto), confermando la lunga tradizione di successi felicemente avviata dai loro avi (vv. 40-48); ancora un passaggio di tono evidentemente eulogico indirizzato alla città di Corinto (vv. 49-52) fa da tramite per introdurre il mito (vv. 52/54-92), costruito su personaggi collegati a Corinto stessa: le astuzie di Sisifo e Medea lasciano il posto all'abilità di Bellerofonte che doma Pegaso²¹³, prima di ritornare a un nuovo elenco di vittorie ottenute dalla famiglia di Senofonte (vv. 93/94-114), distintisi all'Istmo, a Nemea, a Olimpia e in contesti di minor importanza (Argo, Tebe, Pellene, Sicione, Megara, Eleusi, Egina, Maratona, all'Etna, in Arcadia, in Eubea), e terminare con una breve, accorata richiesta a Zeus τέλειος (vv. 115-115a), χέ δίδοι | καὶ τύ-

²⁰⁹ Ved. ΣPind. *Ol.* 13.1a p. 357 Drachmann: παρόσον τρεῖς νίκας αὐτοῖς συμβέβηκε γενέσθαι, τῶι μὲν παιδί δύο κατὰ τὴν αὐτὴν ἡμέραν, πεντάθλῳ καὶ σταδίῳ ἀναγωνισαμένῳ, τῶι δὲ πατρὶ Θεσσαλῶι τοῦνομα πρῶτον ἐν τῆι ξθ' Ὀλυμπιάδι. Cfr. Moretti 1957, p. 94; Farnell 1965, p. 89.

²¹⁰ Peri 2012, p. 11. Nella colometria adottata da Lomiento in Gentili *et al.* 2013, pp. 315 s., l'elemento eolico lascia il posto a strutture miste giambico-polischematiche, ma la divisione fra strofe/antistrofe, articolate in sequenze eoliche (secondo Peri) o giambico-polischematiche (secondo Lomiento), ed epodo (costruito interamente di κατ' ἐνόπλιον-epitriti) permane lo stesso.

²¹¹ La lode della patria, componente tipica di un epinicio, qui assume una dimensione maggiore che altrove, essendo trattata non solo nella lunga sezione iniziale (vv. 5-23a), ma anche nella narrazione mitica (vv. 49-92a), incentrata su Corinto stessa; se ne ricava il quadro di una città florida, abile nelle arti sportive e belliche, ingegnosa e ricca di risorse tecniche (vedi lo spazio dedicato alle astuzie di Sisifo e Medea, vv. 49-52/54), in cui, vista l'origine "straniera", non corinzia, degli eroi che muovono l'azione mitica dell'ode (Sisifo, Medea, Bellerofonte), la famiglia di Senofonte, gli Olingetidi, può aver avuto un ruolo molto influente non tanto per autoctonia, quanto per condizione patrizia. Cfr. Lomiento in Gentili *et al.* 2013, pp. 302-307. Proprio i lunghi elenchi di vittorie di costoro potrebbero contribuire alla lode della città, se letti «as that their victories transcend narrow domestic boundaries and display Corinthian excellence to Greeks in all parts of the world» (Hubbard 1986, p. 46).

²¹² Lomiento in Gentili *et al.* 2013, p. 301.

²¹³ Su cui cfr. Hubbard 1986, pp. 27-48.

χαῖν τερπνῶν γλυκεῖαν.

La struttura dell'ode, dunque, risulta semplice e chiara nella sua spiccata carica elogiativa: vittorie, lode di Corinto, preghiera, vittorie, lode di Corinto, mito, vittorie, preghiera²¹⁴. La disposizione ricalca l'articolazione del carne in triadi: primo elenco di vittorie e prima lode di Corinto coincidono con la prima triade (vv. 1-23a); la preghiera a Zeus e il secondo elenco di vittorie occupa la seconda triade (vv. 24/25-29/31); nella quinta triade trovano posto la terza lista di vittorie e la preghiera conclusiva a Zeus (vv. 93/94-115a), mentre la terza (vv. 47/48-69a) e la quarta (vv. 70/71-92a) sono tenute insieme dalla seconda lode di Corinto, introduttiva alla sezione mitica, che si estende per entrambe le triadi. Questa netta separazione fra gli assembramenti strofici trova un riflesso anche a livello metrico: infatti, se nello schema della strofe/antistrofe le due principali colometrie individuano o *cola* di natura eolica (è il caso del testo offerto da Snell-Maehler 1984, p. 51) o sequenze giambico-polischematiche (come nella colometria proposta da L. Lomiento nell'edizione curata da Gentili *et al.* 2013, pp. 314 s.), l'epodo è concordemente analizzato come integralmente costituito di κατ' ἐνόπλιον-epitriti che, a differenza delle sequenze metriche della strofe/antistrofe, non determinano una modulazione progressiva, interrompendo bruscamente il flusso dell'assembramento strofico «con la conseguenza che ciascuna triade si staglia come un blocco ritmico isolato», il cui isolamento si traduce a livello sintattico in chiuse di triadi con interpunzione forte, di modo che la ripresa della sequenza iniziale offre ogni volta un «effetto di novità»²¹⁵.

In questo quadro non stupisce il fatto di non trovare nessuna omometria. Perlopiù, si osservano esempi di uguali casi flessionali in ugual sede metrica (vv. 1/2~24/25, ἀστοῖς/ἔπεσσι; vv. 4~35, Ἴσθμίου/Ἀλφειῶ; vv. 25~33, ἔπεσσι/Ἴσθμιάδεσσι; vv. 40~63, τεθμοῖσι/κρουνοῖς); ma, se forse si può loro concedere di partecipare in qualche modo alla strutturazione rigorosa dell'ode, non si riesce a riscontrare una qualche finalità semantica che possa portare oltre la loro semplice osservazione. Lo stesso accade all'unico caso suscettibile di essere considerato

²¹⁴ La schematizzazione proposta è una chiara semplificazione, condotta a occhio nudo sulla lettura del testo, rispetto alla ben più ricca ricerca dei semantemi da parte di Pavese 1975, pp. 116-119, alla quale rimando per ulteriori dettagli.

²¹⁵ Peri 2012, p. 12.

omometria: in explicit dei vv. 24/25~70/71 (pher) si trovano a corrispondere due forme differenti derivanti dalla medesima radice *wep-*, l'una sostantivale, l'altra verbale (ἔπεσσιν ~ εἶπον), con una minima corrispondenza degli accenti prosodici:

24/25	—υ—υ—υ—	pher
70/71	—υ—υ—υ—	pher

Tra le due voci non è possibile riscontrare un qualche collegamento semantico a vantaggio del significato complessivo dell'ode: la prima appartiene alla prima preghiera che il poeta rivolge a Zeus, mentre la seconda chiosa le parole di Atena nel sogno di Bellerofonte, senza che sia individuabile una relazione fra i due momenti del carne; tuttavia, l'occorrenza viene registrata come rilevante, dal momento che coinvolge forme differenti della medesima radice nominale e verbale in ugual sede metrica, rendendo minore l'isolamento della quarta triade rispetto al resto dell'ode, nel più ampio quadro di coincidenza metrico-sintattica che più sopra abbiamo evidenziato.

III 2.2 Le Pitiche

III 2.2.1 Pind. Pyth. 1

Composta per celebrare la vittoria di Ierone di Siracusa nella corsa delle quadrighe conseguita nei giochi pitici del 470 a. C., come testimoniato dagli scolii²¹⁶, la prima *Pitica* potrebbe occupare la posizione incipitaria della raccolta, insieme alla seconda e alla terza, parimenti dedicate a Ierone, per somiglianza con l'apertura delle *Olimpiche*, costituite da un componimento indirizzato, appunto, a Ierone. Il fatto che la stessa vittoria sia celebrata anche da Bacchyl. 4 Sn.-M. e da un frammento encomiastico ancora bacchilideo (fr. 20c Sn.-M.) lascia credere che il tiranno di Siracusa desiderasse dare massima visibilità al proprio trionfo, che commissiona tre distinte opere per tre distinti scopi: l'epinicio bacchilideo per elencare i successi ottenuti da Ierone in una cerimonia immediatamente successiva alla vittoria; la *Pitica* per un pubblico festeggiamento della vittoria, tenutosi

²¹⁶ Ved. ΣPind. *Pyth.* 1, p. 5 Drachmann: ἐνίκησε δὲ ὁ Ἱέρων τῆ μὲν καὶ Πυθιάδα καὶ τὴν ἐξῆς κέλητι, τὴν δὲ καθ' ἄρματι, εἰς ἣν ὁ ὑποκείμενος ἐπίλυκος τέτακται. Cfr. Farnell 1965, p. 107; Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 9; Fries 2017, p. 59. Diversamente, Burnett 2008, p. 125 data l'ode al 474 a. C.

probabilmente a Etna, in connessione forse con la celebrazione della recente fondazione della città; l'encomio per un'occasione simposiale più ristretta, forse nuovamente a Etna²¹⁷.

L'ode «presenta una straordinaria eterogeneità tematica accanto al consueto repertorio di motivi encomiastici»²¹⁸: al suo interno, infatti, la mancanza di una sezione mitica estesa viene supplita con la veloce apparizione in sequenza di brevi episodi mitici (Tifeo, vv. 13-28; Filottete, vv. 50-57), personaggi storici (Creso, v. 94; Falaride, v. 95), fatti storici di lontano o recente accadimento, fra cui gli *exploits* compiuti da Ierone, la cui malattia (ved. il riferimento a Filottete, v. 50) si affianca alla menzione della recente eruzione dell'Etna (vv. 19a-26)²¹⁹. L'apparente organicità della composizione trova un elemento di unità nel filo conduttore rappresentato dalla cetra d'oro, collocata in apertura di componimento (v. 1, χρυσέα φόρμιγξ), che dà il la alla duplice presenza della festa umana e divina²²⁰. L'esecuzione corale cui sembra alludere il proemio, che enfatizza il ruolo della musica (ἄοιδοί, v. 3; ἀγησιχόρων, v. 4; προοιμίων, v. 4) e della danza (βάσις, v. 2), ritorna in modo circolare nell'epodo della seconda triade, quando, ai vv. 35-40a, il poeta auspica che, grazie ai suoi canti, la città goda di un futuro di celebrità grazie alle corone (στεφάνοισιν, v. 37) e ai cavalli (ἵπποις, v. 37) e risuoni di εὐφώνοις θαλάις (v. 38) che offrano l'occasione di *reperformances* dell'evento; la prospettiva futura è, invece, sospesa in un eterno presente nei versi immediatamente successivi al proemio, in cui, sempre rivolgendosi allo strumento musicale, il poeta ne illustra gli utilizzi fra gli abitanti dell'Olimpo, con un predominio del presente indicativo (σβεινύεις, v. 5; εὔδει, v. 6; αἰωρεῖ, v. 9; ἰαίνει, v. 11; θέλγει, v. 12)²²¹. L'elemento musicale unisce a questi versi iniziali

²¹⁷ Cfr. Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 9.

²¹⁸ Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 19.

²¹⁹ «secondo il *Marmor Parium* (*FGrHist* 239 A 52), un'eruzione si era verificata nel 479/478, mentre Tucidide (III II6) la situa nel 476/475, dunque all'epoca della fondazione di Etna. La lieve discrepanza nella data può anche spiegarsi con il permanere, dopo l'eruzione principale, di fenomeni di vulcanismo dagli effetti non meno spettacolari, visibili anche al giorno d'oggi» (Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 14). Ved. Farnell 1965, p. 107. Sul background storico in cui inserire l'ode, ha di recente offerto una sintesi Fries 2017, pp. 60s.

²²⁰ Cfr. Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 20; Athanassaki 2009, p. 259.

²²¹ Cfr. Athanassaki 2009, p. 246-250. Ved. anche Silván Rodríguez 2002, p. 158: «Todo queda en suspenso, en tensión sublime, el movimiento de la ejecución de la oda se transfigura en la quietud de las alturas y la armonía universal parece sostenida en las respuestas de estrofa y antístrofa, escrita en dáctilos epítritos, como también lo está el epodo que cierra la tríada, donde aparece el

quelli finali, in una *Ring-Komposition* che ripete a conclusione del poema parole e motivi già comparsi nella sezione incipitaria: v. 1 φόρμιγξ, v. 97 φόρμιγγες; v. 2 σύνδικον, v. 86 δικαίωι; v. 2 ἀκούει, v. 90 ἀκοάν, v. 99 ἀκούειν; v. 3 ἀοιδοί, v. 94 ἀοιδοῖς; v. 6 ἀενάου, v. 90 αἰεί; v. 6 ἀμφοτέρωθεν, v. 99 ἀμφοτέροισι; v. 8 ἀδύ, v. 90 ἀδείαν; v. 10 κατεσχόμενος, v. 96 κατέχει; v. 12 φρένας, v. 94 φιλόφρων; il materiale aureo di cui è costituita la cetra (v. 1) trascolora nel toro di bronzo di Falaride (v. 95, ταύρωι χαλκέωι); le viole di ἰοπλοκάμων (v. 1) lasciano il posto alla corona (στέφανον ὑψιστον) del v. 100a; l'eterno fuoco (ἀενάου) del v. 5 è richiamato in Falaride che καυτῆρα le sue vittime nel toro bronzeo (v. 95)²²².

Proprio la *Ring-Komposition* sembra costituire un altro elemento unificatore dell'ode, coi suoi molteplici utilizzi che consentono alle immagini e al lessico di richiamarsi vicendevolmente in punti differenti della composizione. Il passaggio incentrato sull'Etna che erutta giorno e notte (vv. 22-24) ritorna subito dopo nelle sofferenze di Tifone, con un nuovo richiamo al nome dell'Etna (v. 27) e con un ideale collegamento fra ἀκούσαι (v. 26) e ποτικεκλιμένον (v. 28), da un lato, e ἄϊοντα (v. 14) e κέϊται (v. 15), dall'altro. Allo stesso modo, echi uniscono ἐκ (v. 41) ed ἔξω (v. 44), χερσί (v. 42) e παλάμαι (v. 44), χερσί βιαταί (v. 42) e all'immagine del giavellotto guance di bronzo del v. 45, mentre la riflessione benaugurante sui passati e futuri successi di Ierone (vv. 42-57) si giova di una serie di paralleli verbali (v. 46 χρόνος, v. 57 χρόνον; v. 46 οὔτω, v. 56 οὔτω; v. 46 δόσιν, v. 57 διδούς; v. 46 εὐθύνοι, v. 56 ὀρθωτήρ); similmente, negli *erga* dei Dinomenidi, richiami sono ravvisabili fra τέλει' (v. 67) e τελέσαις (v. 79), Ἀμένα παρ' ὕδωρ (v. 67) e παρὰ δὲ τὰν εὐνδρον ἀκτάν | Ἴμέρα (vv. 79-79a), ἀνήρ (v. 69) e ἀνδρῶν (v. 80), υἱῶι (v. 70) e παίδεσσιν (v. 79a)²²³.

In questo quadro, accanto a un caso di allitterazione (v. 22, παγαλί· ποταμοί), alla collocazione metricamente ravvicinata dei genitivi ἀνθρώπων e ἀνθρώπων ai vv. 68 e 82 e alla corrispondenza sintattica fra ἐκ μυχῶν ed ἐν βραχεῖ, in ugual posizione metrica ai vv. 22~82 (epitr^{fr} cho pind) ma senza una valevole relazione tematica, si registrano alcune omometrie. Ai vv. 20~60 (prosod), con una minima

reflujo de la rebeldía». D'altronde, la scelta lessicale di κνώσσω e κῶμα indica «lo stato di rilassatezza e di abbandono indotto dalla musica» (Brillante 1992, p. 9).

²²² Cfr. Murgatroyd 1988, p. 63; Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 20.

²²³ Cfr. ancora Murgatroyd 1988, p. 63.

corrispondenza fra gli accenti prosodici, il nome dell'Etna viene riutilizzato, in identica collocazione metrica (Αἴτνα ~ Αἴτνας) prima per indicare la prigione di Tifeo in Sicilia, poi in riferimento a Ierone, fondatore della colonia di Etna (Αἴτνας βασιλεῖ).

20	υ υ — — υ υ — —	pros
60	υ υ — — υ υ — —	pros

Procedendo al di là dello statuto del nome proprio, che gode spesso di trattamenti particolari nel mondo ritmico-metrico greco, bisogna piuttosto considerare le finalità dell'epinicio, che associano l'elemento eulogico ai motivi storico-politici: «fine primario del canto è di consacrare la fondazione di Etna, collocandola nella più ampia prospettiva dell'affermazione di Siracusa quale potenza di primo piano nel mondo greco grazie alle imprese militari di Ierone e dei Dinomenidi»²²⁴, alle quali il poeta non tralascia di dedicare uno spazio, ricordando anche la fondazione della stessa Etna. Per Zeus (v. 61, τῶν) Ierone fondò Etna (vv. 61 s.), da lui viene il favore di cui gode il sovrano, per il quale intercede il poeta stesso (vv. 29-32). La politica vincente del tiranno siceliota diviene, così, contraltare mitico del mito di Tifeo, punito da Zeus come Ierone ha represso Tirreni e Fenici²²⁵: Ierone è il contrario di Tifeo, non il sovvertitore, ma il difensore dell'ordine divino, dunque il doppio di Zeus; e ciò trova nel nome del vulcano e della città di Etna un elemento unificatore: «sul piano extratestuale, Etna è il luogo della festa epinicia in onore di Ierone; sul piano simbolico, è la manifestazione dell'ordine divino imposto da Zeus con la punizione di Tifone; sul piano politico, è la città fondata da Ierone secondo regole precise e affidata al governo di Dinomene»²²⁶.

²²⁴ Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 19. Cfr. Cingano 1979, p. 172: «la parola di Pindaro svolge una funzione politico-propagandistica allo scopo di nobilitare Ierone e consolidare la sua fama e il suo potere politico sia all'interno della vasta comunità di cui egli era il tiranno, sia all'esterno, dinanzi alle altre *poleis* greche». La prospettiva è quella che porta Fries 2017, p. 72, ad assegnare a Pindaro un messaggio che, opponendosi a coeve esperienze poetiche di Simon. fr. 11 IEG² o Aesch. *Pers.* 402-405, egli formula così: «I, Pindar, honour the contributions of the Deinomenids to the freedom of the Greeks from barbarian oppression with an encomium to rival those conferred upon the mainland Greeks», da indirizzare a Ierone, ai Siculi e al pubblico in genere.

²²⁵ Cfr. Brillante 1992, p. 12. Vedi *infra*, p. 15: «La celebrazione dello Zeus celeste e sovrano investe anche il monarca terreno, reso partecipe in tal modo dei medesimi attribuiti divini che hanno permesso la vittoria su Tifeo e che a Ierone hanno consentito la vittoria sui barbari e la conservazione dell'ordine voluto da Zeus». Ved. anche Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 13. Sugli adattamenti ai quali Pindaro sottopone la vicenda di Tifeo – che, almeno nella sostanza, sembra coincidere col trattamento esiodico – cfr. Silván Rodríguez 2009, pp. 145-161.

²²⁶ Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 20. Cfr. Segal 1998, p. 125.

Non sembra di riscontrare relazioni tematiche nell'occorrenza registrabile ai vv. 43~83, dove a ἔλπομαι, indicante il desiderio poetico dell'autore, si oppone ἐλπίδας, parte della massima generale sull'ottundimento delle speranze esercitato dalla molestia (forse in riferimento alle attese del pubblico, desideroso di ascoltare nuovi temi). Va detto che E. Cingano in Gentili *et al.* 1995, pp. 343, 358 segnala la tautometria delle due forme, che condividono la stessa collocazione metrica in explicit della sequenza sp epitr^{tr} cr, ma non mostrano alcuna corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

43	---υ---ευ---	sp epitr ^{tr} cr
83	---ευ---ευ---	sp epitr ^{tr} cr

La speranza di lodare un uomo come Ierone, tuttavia, fa da sfondo all'omometria che unisce οἶα a οἶον nell'incipit dei vv. 73~93 (hem^f 2epitr^{tr}), accomunati anche da una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

73	ευ---υυ---ευ---ευ	hem ^f 2epitr ^{tr}
93	ευ---υυ---ευ---ευ	hem ^f 2epitr ^{tr}

Se, con οἶα (v. 73), il poeta trasforma l'invocazione alla pacificante intercessione di Zeus (Κρονίῳν, v. 71) nell'elenco dei recenti successi militari di Ierone contro i Fenici (ὁ Φοίνιξ, v. 72) e i Tirreni (ὁ Τυρσανῶν τ' ἀλαλατός, v. 72), con οἶον (v. 93) l'elemento eulogico trascende i limiti spazio-temporali e si proietta nell'eterno presente del canto divino raffigurato nei versi immediatamente successivi al proemio (vv. 5-12): solo ἵπιθόμβροτον ἀύχημα δόξας (v. 92) è ciò che garantisce alla preghiera elevata precedentemente a Zeus di realizzarsi, perché solo attraverso λογίους καὶ ἀοιδούς (v. 94) la fama di un mortale può varcare i confini della mortalità e durare nel bene, come il ricordo di Cresò (v. 94), o nel male, come la memoria di Falaride (v. 96)²²⁷.

Infine, ai vv. 44~50, il pindarico ospita in responsione in sede conclusiva i due participi δονέων ed ἐφέπων. Non si tratta della stessa parola o radice, ma dello

²²⁷ «The iterative descriptions of divine and human performances, which are symmetrically positioned and mirror one another, frame Hieron's encomium and set the limits for human expectations. The first important message is that only divine song is eternally and unconditionally irresistible. [...] the second message is that the *ethos* of the tyrant can earn him a place in the entertainment of those who value equality and thrive in competition. [...] the diachronic axis of sympotic reperformance only serves to open up a conceivable possibility which the poet could tacitly wish out of personal motives as well, namely the widest possible diffusion of his own songs» (Athanasaki 2009, p. 272).

stesso modo e tempo verbale, appunto protetti da responsione ed entrambi trisillabici, legati per giunta dalla condivisione della medesima sfera semantica e da una pressoché totale corrispondenza degli accenti prosodici dei versi in responsione:

44		pind
50		pind

Indizio di una sapiente strutturazione dell’aspetto lessicale dell’ode, i due participi, condividendo la stessa posizione nel *colon*, segnano il mantenimento di un identico linguaggio militare nell’ambito dell’elogio del dedicatario: con δονέων (v. 44) si descrive l’atleta che brandisce il giavellotto, ma sbaglia il lancio, forse un modo metaforico per dire che il poeta non deve sbagliare le parole del canto, ma trovarne di ben mirate; con ἐφέπων (v. 50) si entra nel mondo di Filottete che avanza sul campo di battaglia, adombrando nel mito la vittoria di Ierone sulle truppe acragantine guidate da Trasideo nel 472/470²²⁸. D’altronde, Filottete è malato eppure forte, proprio come Ierone, e pare che nello stesso periodo a Siracusa fosse stata eretta una statua in onore dell’eroe, il che autorizza a credere che il parallelo fra il personaggio e quello storico sia appositamente ricercato dal poeta²²⁹.

III 2.2.2 Pind. Pyth. 2

Nonostante le difficoltà interpretative cagionate dall’ode, non si dovrebbe dubitare di considerare la seconda *Pitica* non un’epistola poetica, genere di scarsa o nulla attestazione nella poesia greca arcaica e classica²³⁰, ma un vero e proprio epinicio²³¹, incentrato su una precisa vittoria curule (τετραορίας ἐλελίχθονος, v.

²²⁸ Cfr. Diod. Sic. 11.53.1-6.

²²⁹ Cfr. Farnell 1965, p. 112; Cingano in Gentili *et al.* 1995, pp. 15 s.

²³⁰ «Since the poetic epistle is otherwise unknown in archaic and classical Greek literature, the interpretation of these three poems [Pind. *Pyth.* 2 and 3, *Isthm.* 2] suffers from a lack of generic norms. [...] I say no more of the fact that the poetic epistle is unattested in Pindar’s day and therefore a questionable Pindaric genre» (Young 1983, pp. 32 s.).

²³¹ Per smentire l’ipotesi di un’epistola poetica basterebbe soltanto considerare la «natura prettamente epinicia del proemio (vv. 1-12)» (Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 46). Già Farnell 1965, p. 120, comunque, nonostante i loro caratteri contraddittori, considerava la seconda e la terza *Pitica* epinici a tutti gli effetti: «after all, an ode which mentions a chariot-victory won by Hieron, and in which the poet speaks as the most intimate of his friends, naturally gravitated towards the Hieron odes commemorating either the Olympian or the Pythian victories. And the third Pythian, which is a consolatory letter, with one passing allusion to glory won at Delphi years ago by the famous horse Pherenitos, is no more than this a true Pythian epinician». Currie 2005, p. 259 aggiunge: «It seems

4; εὐάρματος Ἰέρων, v. 5; ποικιλανίους ἐδάμασσε πώλους, v. 8; ἄρματα, v. 11) conseguita da Ierone, tiranno di Siracusa. Il problema è stabilire quando e dove e, in questo, l'ode non è d'alcun aiuto, dal momento che – unica fra gli epinici pindarici – non menziona il luogo della vittoria celebrata, dando adito fin dall'antichità a numerosi tentativi di collocazione geocronologica che non solo ne hanno messo in dubbio la corretta appartenenza alle *Pitiche*²³², ma hanno anche cercato di spiegare la conservazione dell'ode nella raccolta per condizionamento della prima *Pitica*, «l'unica composta per una vittoria pitica di Ierone sulla quale non permangono dubbi»²³³. Se, non potendo oltrepassare il *terminus ante quem* costituito dalla morte di Ierone nel 467 a. C., si considera come *terminus post quem* il 477 a. C., anno in cui Ierone accorda a Locri Epizefirii protezione contro il tiranno Anassila di Reggio (episodio a cui sembra fare riferimento il vv. 18-20), la presenza di pochi dati che possano offrire agganci cronologici certi all'ode riduce le date plausibili a quelle trasmesse anche dagli scolii: il 470, anno della prima vittoria di Ierone con la quadriga a Pito, festeggiata nella prima *Pitica*; il 468 a. C., l'unica altra vittoria curule nota di Ierone e celebrata esclusivamente da Bacchyl. 3 Sn.-M. Il *terminus post quem* scende, così, almeno al 469, senza però illuminare l'oscurità del luogo, che potrebbe essere anche Siracusa (menzionata al v. 1, Μεγαλοπόλι-ες ὦ Συράκοσαι) o Tebe (citata al v. 3, τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων), sedi di giochi minori; ma il riferimento alle due città non sembra condurre alla topografia della vittoria, quanto piuttosto a considerazioni di altra natura (con il suo successo, Ierone aumenta la gloria della sua Siracusa; Tebe, invece, potrebbe essere un riferimento alla patria stessa del poeta, poeticamente messa in rapporto con la città del destinatario). Dunque, siamo plausibilmente di fronte a un'ode che celebra una delle ultime vittorie riportate da Ierone in una delle sedi agonali più prestigiose, nel

much more likely that it was, according to the usual practice, performed by a chorus who sang and danced it at Syracuse».

²³² Lo ΣPind. *Pyth. 2 inscr.*, p. 31 Drachmann conferma che, già in antico, era certa la tematica curule dell'ode, ma del tutto inappurata la sua pertinenza geocronologica (ἄδηλον δὲ εἰς ποῖον ἀ-γῶνα), e testimonia la varietà interpretativa dei grammatici antichi: per Timeo si trattava di un carne sacrificale, per Ammonio e Callistrato una composizione olimpica, per Apollonio un poema pitico, per altri un carne panatenaico, per Callimaco un'ode nemea, cautamente collocata fra le ultime della raccolta che, com'è noto, rappresentano casi di problematica classificazione o di epinici per vittorie conseguite in agoni minori. Cfr. Young 1983, pp. 43 s.; Cingano in Gentili *et al.* 1995, pp. 43 s.

²³³ Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 44, n. 1.

470 a Pito o nel 468 a Olimpia²³⁴.

Come scrive E. Cingano, nonostante l'oscurità della comprensione non risulta sminuita «la notevole accuratezza con cui è organizzata la composizione dell'ode, tramite una serie di accorgimenti che ne evidenziano la concezione unitaria e il legame profondo tra le varie sezioni: *Ring-Komposition*, riprese tautometriche, richiami tematici e lessicali, *enjambement* tra epodo e strofe»²³⁵. In effetti, anche in questa ode è fortemente operativa la strutturazione ad anello, come rileva l'indagine di G. W. Most²³⁶: la sezione proemiale (vv. 1-12), incentrata sulla figura di Ierone e sotto articolata in un passaggio dedicato al potere di Siracusa (vv. 1 s.), uno al rapporto fra poeta e vincitore concretizzato nel carne (vv. 3 s.) e uno alla relazione fra il vincitore e gli dèi che lo hanno assistito (vv. 5-12), viene recuperata più avanti nel poema quando, ai vv. 57-67, di nuovo l'attenzione del poeta si sposta su Ierone, contemplandone il potere a Siracusa (vv. 57 s.), lo stato di salute (vv. 58-61), la relazione col poeta (vv. 62 s.), la sua eccellenza come guerriero e sovrano (vv. 63-67); indizi ne sono anche i richiami verbali che avvicinano le due estremità dell'anello: v. 1 βαθυπολέμου, v. 58 στρατοῦ, v. 64 πολέμων; v. 2 ἀνδρῶν ἵππων, v. 65 ἵπποσάισιν ἀνδράσιν; vv. 3 s. τόδε ... μέλος, vv. 67 s. τόδε ... μέλος; v. 6 στεφάνοις, v. 58 εὐστεφάνων. Allo stesso modo, il rapporto fra poeta e vincitore, realizzato ai vv. 67-71 dall'auspicio che il carne composto dal poeta possa essere benevolmente ricevuto dal destinatario, ritorna in chiusura di carne quando, al v. 96, di nuovo Pindaro esprime il medesimo augurio, variando il destinatario con l'uomo buono in generale. Non mancano altre corrispondenze verbali, per cui ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς (v. 24) richiama ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ (v. 8), mentre μεγαλοκευ-

²³⁴ Per maggiori dettagli sulle questioni cronologiche, ved. Farnell 1965, pp. 118-120; Most 1985, pp. 60-68; Cingano in Gentili *et al.* 1995, pp. 42-47. Accoglie la possibilità di un'ode olimpica per il 468 anche Young 1983, pp. 47 s. che, a questo punto, ritiene possibile anche una collocazione della composizione all'interno delle *Olimpiche*, forse davanti alla prima *Olimpica*, per essere poi da lì erroneamente rimossa; similmente anche Burnett 2008, p. 129. Anche Most 1985, p. 68, pur senza postulare spostamenti fra raccolte, propende per una datazione contemporanea o di poco posteriore rispetto alla prima *Olimpica*. *Contra*, Carey 1981, pp. 21-23 opta per una datazione alta (tardo 477/primo 476 a. C.), considerando l'ode la prima scritta per Ierone, così da giustificare la grandiosità con cui il tiranno viene introdotto nel carne; lo stesso fa Currie 2005, p. 258, adducendo a prova l'assenza di riferimenti alla fondazione di Etna (476/475 a. C.) o alla battaglia di Cuma (474 a. C.).

²³⁵ Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 54. A questi elementi si aggiungono complesse immagini animali e metafore di oggetti inanimati, ampiamente discusse da Bell 1984, pp. 1-31, Catenacci 1991, pp. 72-96, Brillante 2000, pp. 101-118 e Steiner 2011, pp. 238-267, che rendono ancora più elaborato il tessuto dell'ode e ancor più difficile la sua piena comprensione.

²³⁶ Cfr. la schematizzazione di Most 1985, pp. 69 s. Ved. anche Carey 1981, pp. 62-64.

θέεσσιν ... θαλάμοις (v. 33) riprende Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι (v. 1); τετράκ-
ναμον ... δεσμόν (v. 40) potrebbe essere collegato a ritroso con τετραορίας (v.
4)²³⁷.

In questo quadro si inseriscono alcuni casi di occorrenza omometrica. Uno di
essi consiste nella reiterazione in identica sede metrica di un'identica costruzione
sintattica, per quanto il riferimento di volta in volta cambi: ai vv. 13~ 29~ 37, fra
prima antistrophe, seconda strofe e seconda antistrophe, nell'explicit della sequenza
ia prosod (λ dim^P) l'espressione ἄλλος ἀνήρ, con riferimento ad altri poeti encomiasti,
muta in ἐοικότ' ἀνήρ e in αἰδρις ἀνήρ, espressioni entrambe riferite a Issione²³⁸.

13	---υυυ υυ---υυ	ia prosod (λ dim ^P)
29	---υυυ υυ---υυ	ia prosod (λ dim ^P)
37	---υυυ υυ---υυ	ia prosod (λ dim ^P)

La prima occorrenza serve al poeta per mettere in luce il proprio rapporto con la
figura del dedicatario: altri poeti hanno cantato altri re, mentre Pindaro si concentra
su Ierone (vv. 13 s.). Le altre due, invece, riguardano lo sviluppo del mito di Issione,
reo di ingratitudine nei confronti degli dèi e per questo meritevole di ricevere da
Zeus un supplizio senza fine. Proprio l'ingratitudine rappresenta, almeno a prima
vista, la ragione tematica per la quale il poeta introduce la figura di Issione, in
risposta alla massima τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποχομένους τίνεσθαι
(v. 24). Issione, che, nonostante avesse ucciso il suocero Deioneo, fu purificato da
Zeus e ammesso al banchetto divino, si invaghì di Era e cercò di farle violenza,
annichilendo qualsivoglia forma di riconoscenza nei confronti del sovrano
dell'Olimpo e ricevendo in contraccambio il perenne castigo della ruota alata. Egli,
dunque, si configura quale modello negativo da respingere, ma non è chiaro in quale
misura il rapporto deviato fra Issione e Zeus, ovvero fra beneficiato e benefattore,
abbia a che vedere con la relazione che unisce Pindaro a Ierone²³⁹, nel terreno
comune è quello dello φθόνος e dell'ὑβρις, che altre volte il poeta ha affrontato in

²³⁷ Cfr. Hubbard 1986a, p. 57.

²³⁸ La tautometria è riconosciuta anche da Carey 1981, p. 38 («tautomeric echo»), Hubbard 1985,
p. 136, Hubbard 1986a, p. 56 e Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 369.

²³⁹ Cfr. Hubbard 1986a, p. 56: la massima del v. 24 «is generally taken to mean that guests should
requite their host with kindly exchange (something which Ixion, although a guest of the gods, failed
to do); as such, the statement would parallel Pindar's obligation of praise for his *xenos* and benefac-
tor Hieron, and thus support the subjective interpretation of the myth».

altri epinici²⁴⁰. Potremmo pensare che il poeta non possa sottrarsi al compito di lodare coloro ai quali gli dèi concedono gloria, compiendo così un gesto di gratitudine nei confronti del laudando (vv. 62-64); e, al tempo stesso, le parole di Pindaro suonerebbero alle orecchie di Ierone come un monito politico-morale a non lasciarsi condizionare dal successo e dal favore divino, proiettandosi al di fuori dell'ordine stabilito delle cose e venendo a coincidere col ricusabile esempio di Issione²⁴¹. Buona la condivisione degli accenti prosodici fra i vv. 13~29 e 13~37, meno fra i vv. 29~37:

13	◡—◡◡◡ ◡—◡◡◡◡	ia prosod (◡dim ^P)
29	◡—◡◡◡ ◡◡◡—◡◡◡	ia prosod (◡dim ^P)
37	◡—◡◡◡ ◡—◡◡◡◡	ia prosod (◡dim ^P)

La stessa riflessione sembra essere sottesa all'omometria dei vv. 52~60 (paroem (enh) ibyc), in cui lo stesso pronome è riutilizzato dapprima in dativo (ἔτέροισι, v. 52), poi in accusativo (accompagnato dall'indefinito: ἔτερόν τιν', v. 60), in incipit di sequenza metrica. In entrambi i casi, il concetto espresso è quello dell'alterità, ma con referenti diversi: da un lato, chi è beneficiato dal dio con una fama imperitura; dall'altro, chi mente, dicendo di essere più ricco di Ierone, in un'opposizione che richiama ancora il problema della gratitudine e della tracotanza evocato attraverso Issione e ribadito a Ierone come atteggiamento da non assumere mai, in un contesto di minima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

52	◡◡◡—◡◡◡◡◡◡ —◡◡◡—◡◡◡◡◡	paroem (enh) ibyc
60	◡◡◡◡—◡◡◡◡ —◡◡◡◡◡◡—	paroem (enh) ibyc

Ancora con l'elemento encomiastico ha a che fare la successiva omometria, che interessa la sede finale dei vv. 14~62 (2ia an), occupata dal medesimo sostantivo in due casi differenti: ἀρετᾶς~ἀρετᾶι, con una buona corrispondenza fra gli accenti

²⁴⁰ Crotty 1980, p. 7 pensa in particolar modo a Pind. *Ol.* 1, *Pyth.* 2 e 3, in cui «the myths show a nearly identical structure; all involve an intimacy with the gods which is abused by the mortal, who is soon punished for the crime».

²⁴¹ Cfr. Medda 1987, pp. 120-124; Carey 1981, p. 38; Hubbard 1985, pp. 134 ss.; Cingano in Gentili *et al.* 1995, pp. 48-50; Segal 1998, pp. 126 ss. La delicatezza interpretativa del passaggio e dell'intera ode garantisce ancora forte attualità all'osservazione di Gianotti 1975, p. 16: non bisogna estrapolare dal loro contesto i messaggi che il poeta assegna alle proprie scelte mitiche e riflessive e piegarli a una pericolosa ricostruzione del carattere del poeta (es. la φιλοκέρδεια tradizionalmente attribuita a Pindaro e Simonide).

prosodici dei versi in responsione:

14 --υυυυυυυυ υυ--υυυυ 2ia an

62 --υυυυυυυυ υυ--υυυυ 2ia an

Sembra proseguire il ragionamento prima sotteso al modello negativo di Issione: col genitivo, infatti, il poeta allude alle virtù dei vari re che i poeti encomiasti cantano, mentre col dativo si concentra sul caso specifico di Ierone, come a inserirsi nel novero di quei poeti che, col loro canto, diffondono la fama delle virtù di uomini illustri, fra i quali figura Ierone stesso, dedicatario dell'ode, e ne ricompensano così gli sforzi²⁴². Il riferimento sembra permanere anche nella successiva occorrenza omometrica, che fa corrispondere due casi differenti del medesimo participio presente: vv. 15~63 (hemiasclep II 2cr), κελαδέοντι ~ κελαδέων, con un'alta coincidenza degli accenti prosodici dei versi in responsione.

15 υυυυ--υυ--υυυυ--υυ-- hemiasclep II 2cr

63 υυυυ--υυ--υυυυ--υυ-- hemiasclep II 2cr

Entrambe le tautometrie sono adeguatamente notate da E. Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 389 e da Currie 2005, p. 293²⁴³.

Ancora, l'ingratitude e la tracotanza si legano alla falsità nel caso di condivisione del medesimo prefisso nei composti ὑπεράφανον e ὑπέρτερον ai vv. 28~60 (paroem (enh) ibyc) che, oltre a essere segno dell'abbondanza di parole composte in Pindaro e del particolare legame che esse possono assumere con la sede metrica e col fenomeno della responsione, potenziano la riflessione sottesa al modello negativo di ingrato approfittatore e falso dichiaratore variamente descritto nel corso dell'ode: ὑπεράφανον, infatti, è l'atteggiamento di Issione che, in preda all'ὑβρις, giace con Era (vv. 27-29), come ὑπέρτερον è chiunque, mentendo, osi definirsi più ricco e onorato di Ierone (vv. 58-61). Buona la condivisione degli

²⁴² Cfr. Gianotti 1975, pp. 24 s.; Carey 1981, p. 28; Cingano in Gentili *et al.* 1995, p. 369. Già Farnell 1965, p. 126 notava l'efficacia della metafora nautica dell'εὐανθῆς στόλος con cui l'occorrenza viene a contatto, «a metaphor for embarking on a happy theme of poetry, like "soaring in the Muses' chariot" O. ix. 81, I. ii. 2. [...] he is sending a message across the sea: a ship bringing glad tidings might have its prow crowned with flowers; and this part of the war-ship, including the ram, might be called στόλος, though the single ship as a whole never was, cf. Aesch. Pers. 408 χαλκίρη στόλον».

²⁴³ Currie 2005, p. 293, in particolare, ritiene queste omometrie utili a stabilire una relazione indiretta fra Ierone e Cinira, come a significare che «not even Kinyras (or any other hero of myth) could claim to outdo Hieron» (ivi, p. 294).

temporale rispetto al giorno in cui Ferenico, dice il poeta, vinse nei giochi di Cirra (τοὺς ἀριστεύων Φερένικος ἔλεν Κίρραι ποτέ, v. 74) e induce a credere che non a quella vittoria sia da assegnare il carme. Se, con D. C. Young, si attribuisse a ποτέ lo stesso valore che ha nei testi epigrafici, cioè come il punto di vista del futuro pubblico o lettore²⁴⁶, si potrebbe facilmente prendere il riferimento alla vittoria del cavallo Ferenico come la circostanza per la quale l'ode fu composta e datarla al 478 a. C.²⁴⁷; ma il ποτέ utilizzato da Pindaro al v. 74 fa parte di «un ampio periodo ipotetico, innestato a sua volta nel tessuto di un'ode destinata all'ascolto da parte di un preciso committente nell'immediatezza della sua composizione» e, d'altronde, tutte le altre volte in cui il poeta utilizza l'avverbio (da solo o in combinazione con un pronome) esso «indica un preciso scarto cronologico, il passaggio dal tempo dell'attualità a un tempo più remoto»²⁴⁸. Il *terminus post quem* scende a dopo il 476/475 a. C., se si tiene conto che, al v. 69, Pindaro si rivolge a Ierone con l'appellativo di Αἰτναίου ξένοι, la cui presenza può essere motivata solo dopo la fondazione di Etna; inoltre, la fugace commemorazione dell'occasione sportiva sembra alludere a una mancata vittoria pitica nel 474 a. C., delusione agonistica che potrebbe così sommarsi al malfermo stato di salute del dedicatario. Un tale quadro di dati, dunque, spinge ad attribuire al contestato ποτέ un valore pienamente temporale, a postulare un certo torno di tempo fra la più recente vittoria conseguita da Ierone e la composizione della terza *Pitica* e ad abbassarne la datazione agli anni successivi al 475 a. C., con la possibilità che l'intento consolatorio riguardi proprio la sconfitta del 474 a. C. e, quindi, che l'ode vada collocata nel 473 a. C.²⁴⁹.

²⁴⁶ «Presence of *pote* in a poem is no proof at all that a significant amount of time has lapsed between the event and the composition which records it. When meaning “once (on a time)” the word is frequently written from the point of view of the future audience or reader, not that of the author of the poem. [...] The *pote* written from a future point of view is especially common in inscriptions composed during Pindar's lifetime» (Young 1983, p. 36).

²⁴⁷ Cfr. Young 1983, pp. 41 s.

²⁴⁸ Cingano 1991, p. 99.

²⁴⁹ Cfr. Robbins 1990, pp. 307-313; Cingano 1991, pp. 100, 103 s.; Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 74, 78 s.; Currie 2005, p. 344. Cuscunà 2004-2005, pp. 63-64 si spinge oltre: «l'ode risale con ogni probabilità al 474 in occasione di una sconfitta delfica e segue alla cosiddetta crisi dinastica, cioè a quel periodo assai delicato sia sul versante interno sia quello esterno, che vide la contrapposizione tra Ierone e il fratello Polizelo. Se a ciò si aggiunge che il concorso pitico in questione era con ogni probabilità quello in cui Polizelo stesso aveva vinto con il carro, dedicando la famosa statua dell'auriga di Delfi, diventa verosimile ritenere che la delusione e forse la rabbia di Ierone per la sconfitta dovevano essere amplificate dal motivo personale della rivalità con il fratello». *Contra*, Farnell 1965, pp. 135 s., ritiene che non ci sia bisogno di posdatare l'ode, considerandola piuttosto anteriore alla prima *Olimpica*, dunque al 476: in questo caso, «Pindar may well have thought to ingratiate

Il tono cupo e dimesso, ma fiducioso nel potere eternante della poesia, divide il componimento in due grandi sezioni, una focalizzata attorno al mito di Coronide e Asclepio, «paradigma della tracotanza giustamente punita dagli dèi, dunque un mito emblematico del non fattibile»²⁵⁰ (vv. 1-76), e una dagli atteggiamenti più consolatori, incentrata sulle figure di Cadmo, Peleo, Nestore e Sarpedonte e conclusa dall’ottimistica prospettiva della sopravvivenza attraverso la poesia (vv. 80-115); in mezzo, a segnare il passaggio da una porzione all’altra, una preghiera a Cibele, a impetrare per Ierone protezione dal male (vv. 77-79)²⁵¹.

Che questa sia l’ode dei “se”, come è stata definita²⁵², lo si desume da una delle due occorrenze omometriche che vi si registrano: infatti, l’incipit dei vv. 73~80 (hem an) è occupato iconicamente dalle congiunzioni ipotetiche εἰ~εἰ δέ.

73	—υ—υ— υ—υ—	hem an
80	—υ—υ— υ—υ—	hem an

L’elemento ipotetico coinvolto nell’omometria non è il solo presente nell’ode: altre congiunzioni ipotetiche incipitarie, collocate dunque in una posizione di rilievo nel verso, si attestano ai vv. 2 (εἰ χρεὼν τοῦθ’ ἀμετέρας ἀπὸ γλώσσας κοινὸν εὐ-
ξασθαι ἔπος), 63 (εἰ δὲ σώφρων ἄντρον ἔναι’ ἔτι χείρων), 103 (εἰ δὲ νόω
τις ἔχει θνατῶν ἀλαθείας ὁδόν) e 110 (εἰ δέ μοι πλοῦτον θεὸς ἀβρὸν ὀρέξαι); la presenza delle ipotesi ai vv. 2, 63 e 73 crea un percorso circolare che, dall’inizio della composizione, conduce alla fine della prima parte e che è ribadito anche dalla corrispondenza – di nuovo fra inizio e fine di sezione – dei verbi εὐξασθαι (v. 2) ed ἐπεύξασθαι (v. 77)²⁵³. Le ipotesi così formulate (se fosse ancora vivo Chirone; se Ierone avesse ottenuto la vittoria sportiva; se Ierone sa comprendere le parole che Pindaro gli rivolge; se i mortali conoscono la via della verità; se il poeta ricevesse fasto e ricchezza dal dio) assegnano al ragionamento dell’ode un andamento a metà fra il rimpianto e la speranza, mostrando come l’elemento fondamentale della

himself with the king [Hieron] by an allusion to his ambitious scheme of city-building»; secondo lo studioso, inoltre, la data sarebbe in accordo con l’impressione, lasciata dall’ode, che il poeta non si sia ancora recato in Sicilia.

²⁵⁰ Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 81 s.

²⁵¹ Proprio la frapposizione di questa preghiera segna, secondo Young 1968, p. 33, un esempio di *Ring-Komposition*, dal momento che riprende l’auspicio che apre il carne.

²⁵² Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 81.

²⁵³ Cfr. Robbins 1990, p. 313.

composizione sia il desiderio utopico²⁵⁴ che, raffrontato ai temi dell'ὑβρις e del *munus*, si conclude nell'asserzione che, seppure il poeta non può garantire la guarigione al dedicatario, può però offrirgli poesia, strumento di eterna salute della memoria²⁵⁵. Buona la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

73	—υυ—υυ— υυ—υυ—	hem an
80	—υυ—υυ— υυ—υυ—	hem an

Un'opposizione, invece, avvicina il v. 48 al v. 94 in cui, in incipit di 2epitr^{ia}, si fronteggiano da una parte il bronzo (χαλκῶι) e dall'altra l'oro (χρυσέαις). La sfera semantica dei metalli, così, è protetta dalla responsione, rafforzando tra l'altro la contrapposizione fra le armi da guerra, bronzee, e i troni di re e divinità, aurei, in una antinomia che fa il paio con quella del realizzabile e dell'irrealizzabile, illustrata dalla precedente ometria, e quella della luminosità e dell'oscurità concretizzata nei vari personaggi mitici dell'ode²⁵⁶. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici:

48	—υυ— —υυ—	2epitr ^{ia}
94	—υυ— —υυ—	2epitr ^{ia}

III 2.2.4 Pind. Pyth. 4

Alcuni anni dopo aver vinto nella corsa col carro durante i giochi pitici del 462 a. C.²⁵⁷, il battiade Arcesilao muore in seguito a una congiura dei Cirenei, ponendo

²⁵⁴ Al proposito, ved. Slater 1988, p. 54: «Pindar started with a traditional structure of utopian wish and realistic alternative. To this structure there was probably already attached the theme of *munera/carmina* and especially the idea of the unrealizable wish for a second life, as a foil for song. He added a further motif by connecting the wish for a second life with *hybris*, which had itself been used as a foil for song and festivity. The end result is a utopian wish for a second life, which he dismisses on moral grounds, in order to emphasize the joys that are available and legitimate, especially the power of song. He emphasizes the extent of the long *recusatio* by reiterating at its end the utopian wish with which it began, and this is the skeleton of the formal framework of the poem, familiar enough to a cultivated audience to be appreciated from the first line».

²⁵⁵ Il legame fra musica e taumaturgia in quest'ode è chiarito dalla presenza di termini riguardanti l'incantamento (ἐπαοιδάις, v.51; φάρμακα, v. 53; φίλτρον, v. 54) che richiamano analoghi passaggi omerici (es. Hom. *Od.* 19.456-458), ippocratici (es. Hippocr. *De morb. sacr.* 1.2.4), tragici (es. Aesch. *Agam.* 1018-1021; Aesch. *Eum.* 647-650; Soph. *Aj.* 581-582; Eur. *Alc.* 966, 971; Eur. *Cycl.* 646) e filosofici (es. Emped. fr. 31 B111.1-2 VS, Plat. *Charm.* 155e 5-157b 4). Cfr. Currie 2005, pp. 356-360.

²⁵⁶ Su cui ved. Tsitsibakou-Vasalos 2010, pp. 30-76.

²⁵⁷ Cfr. ΣPind. *Pyth.* 4 *inscr.* a, p. 92 Drachmann: γράφεται ἡ ὠιδὴ Ἄρκεσιλάω Πολυμνήστου παιδὶ, Κυρηναίω τὸ γένος τῆς Λιβύης, ικησαντι τὴν τριακοστὴν πρώτην Πυθιάδα; ΣPind.

così fine alla lunga dinastia che aveva governato Cirene fin dalla sua fondazione²⁵⁸. A commemorazione della vittoria pitica restano la quarta e la quinta *Pitica*, fra le quali la quinta sembra rappresentare l'epinicio vero e proprio, facente puntuale riferimento alla vittoria conseguita dall'auriga del sovrano, che riuscì a scampare un incidente che coinvolse gli altri partecipanti alla gara (Pind. *Pyth.* 5.34-43). La quarta *Pitica*, invece, pur nella sua insolita lunghezza (tredici triadi, che lasciano supporre un'esecuzione citarodica, piuttosto che corale²⁵⁹) al successo pitico fa solo un rapido cenno (τῶι μὲν Ἀπόλλων ἅ τε Πυθὸν κῦδος ἔξ Ἀμφικτυόνων ἔπο-
 ρεν | ἵπποδρομίας, vv. 66 s.), affiancato ad altri schizzi d'attualità (σάμερον μὲν
 χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλωι | σταῦμεν, εὐίππου βασιλῆι Κυράνας, ὄφρα κωμάζον-
 τι σὺν Ἀρκεσίλῳ, v. 1; vv. 277-299, alcune richieste del poeta a favore dell'esule Damofilo) che rappresentano una minima parte della composizione a fronte della sezione mitica, estesa per ben undici triadi. Anche per questa ragione si suppone che la composizione della quarta ode possa essere successiva alla quinta, così che non sembri fuori luogo la preghiera di Pindaro a favore di un esule dopo che non solo era avvenuta la ragione per esiliare Damofilo (una sedizione volta a porre fine alla dinastia²⁶⁰), ma dopo che anche l'elogio agonale ufficiale era stato condotto nelle maniere proprie del genere²⁶¹.

La peculiarità della lunga narrazione mitica sta nella scelta di ricordare due episodi differenti, ma interrelati della saga degli Argonauti, con particolare riferimento alla fondazione di Cirene²⁶². La profezia di Medea davanti agli

Pyth. 4 *inscr.* b, p. 92 Drachmann: ταύτην ἔγραψεν Ἀρκεσιλάωι τῶι Κυρηναίων βασιλεῖ νικήσαντι τὴν τριακοστὴν πρώτην Πυθιάδα. Cfr. Farnell 1965, p. 144; Giannini 1979, p. 35; Braswell 1988, p. 1; Köhnken 1993, p. 26; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 103.

²⁵⁸ Cfr. ΣPind. *Pyth.* 4 *inscr.* b, p. 92 Drachmann: ὁ δὲ τελευταῖος οὗτος Ἀρκεσίλαος δολοφονηθεὶς ὑπο Κυρηναίων ἀπέβαλε τῶν Βαπτιαδῶν τὴν ἀρχὴν ἔτη διακόσια διαμείναςαν.

²⁵⁹ «L'ode fu, molto probabilmente, inviata dal poeta ad Arcesilao per essere eseguita, è da credere, alla corte del sovrano non da un coro, data l'insolita estensione del canto, ma da un singolo cantore: un vero e proprio carne citarodico con o senza l'accompagnamento di un coro muto» (Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 103). Cfr. Felson 1999, pp. 13 s.; Burnett 2008, p. 148.

²⁶⁰ Il poeta vi fa riferimento nella pioggia violenta di *Pyth.* 5.10 s.: εὐδῖαν ὅς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεάν | καθαιθύσσει μάκαιραν ἑστῖαν.

²⁶¹ Cfr. Braswell 1988, pp. 2-6; Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 103 s.

²⁶² «None of his other poems is so rich in mythologic interest as the fourth Pythian; and it is important to consider how far Pindar has followed older sources, literary or popular, and what motives, if any, he has added of his own invention. We can distinguish the two strains of myth that form the bulk of the poem: (a) that which deals with the foundation of Cyrene, to which much is added in *P.* v.; (b) the general myth of the Argo's voyage, with which the former is incidentally connected» (Farnell 1965, p. 144). Sulle fonti a cui potrebbe attingere Pindaro, ved. lo stesso Farnell 1965, pp. 144-148 e Braswell 1988, pp. 6-23.

Argonauti sull'isola di Tera (vv. 9-58) assume una forma circolare, confermando l'oracolo che predisse a Batto che un giorno avrebbe fondato Cirene: la zolla di terra, simbolo della futura colonizzazione libica, affidata a Eufemo cadde in mare vicino a Tera (vv. 40-49); solo alla diciassettesima generazione a partire da Eufemo sarebbe nato chi da Tera avrebbe raggiunto la Libia e vi avrebbe fondato Cirene (vv. 9-11). Il racconto prosegue in modo sostanzialmente concorde a Hdt. 5.145-159, fino alla partenza di Batto verso la Libia, che conclude il racconto di Medea riannodandolo al punto di partenza e facendogli seguire un elogio diretto ad Arcesilao. Il testo evidenzia la *Ring-Komposition*: all'indicazione in dativo che, in apertura di carne, individua la figura di Arcesilao (ἀνδρὶ φίλωι ... εὐίππου βασιλῆϊ Κυράνας ... κωμάζοντι σὺν Ἄρκεσίλῳι, vv. 1 s.) corrisponde, al termine della sezione profetica, il nome del re cirenaico in nominativo (παισὶ τούτοις ὄγδοον θάλλει μέρος Ἄρκεσίλας, v. 65), così come χρησμός (v. 60) riprende χρῆσεν (v. 6); parimenti, il finale richiamo alla vittoria che gli ha concesso Apollo a Pito (τῶ μὲν Ἀπόλλων ἅ τε Πυθὼ κῦδος ἐξ Ἀμφικτυόνων ἔπορεν | ἵπποδρομίας, vv. 66 s.) riprende il medesimo accenno proemiale (Λατοΐδαισιν ὀφειλόμενον Πυθῶνι τ' αὔξεισ οὔρον ὕμνων, v. 3)²⁶³. Segue la lunga trattazione della spedizione degli Argonauti (vv. 67-262), aperta dall'elenco degli eroi che presero parte alla spedizione e dalla loro partenza da Argo fra buoni auspici (vv. 169-201), proseguita dalla lunga digressione sulla partenza degli Argonauti da Iolco (vv. 202-213) e conclusa dai fatti della Colchide (vv. 213-246: la seduzione di Medea, l'aiuto di Medea a Giasone per superare la prova impostagli da Eeta di tracciare un solco coi buoi che spirano fuoco, la conquista del vello d'oro); un'interruzione del poeta (vv. 247 s.) fa notare il forte discostamento dalla strada maestra del canto e, a rapide volute, riconduce alle tappe essenziali del ritorno degli Argonauti, fino all'approdo a Tera, da dove sarebbero ripartiti per volere di Apollo per governare Cirene (vv. 249-262). Di nuovo si individua un anello, dal momento che, come alle parole di Medea seguiva un riferimento al re, così ora alla sezione mitica segue un nuovo appello diretto ad Arcesilao, invitato da Pindaro a reggere con perizia la città e ad apprendere la sapienza di Edipo (v. 263)²⁶⁴, con una *variatio* nella disposizione delle

²⁶³ Cfr. Verde Castro 2009, pp. 174 s. Ved. anche Segal 1986, p. 183.

²⁶⁴ Cfr. Pinsent 1985, pp. 4-6; Braswell 1988, pp. 26-29; Köhnken 1993, p. 31; Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 105-107.

maglie della catena: Arcesilao (A, vv. 1-3), Batto (B, vv. 4-8), Medea (C, vv. 9-12), Tera (D, vv. 14, 20), Eufemo (E, v. 22); Eufemo (E, v. 44), Lemno (F, v. 50), Batto (B, vv. 52, 61), Medea (C, v. 57), Arcesilao (A, v. 65); Lemno (F, v. 254), Eufemo (E, v. 256), Tera (D, v. 258), Batto (B, v. 259)²⁶⁵.

Si viene a delineare, così, un quadro di geometrie e parallelismi che C. V. Verde Castro²⁶⁶ schematizza così:

a) <u>tiempo</u>	b) <u>personajes</u>	c) <u>lugar</u>
1a) hoy	Musa – Arcesilao	Cirene
2a) una vez... en la decimoséptima generación después de Éufamo, ocho antes de Arcesilao	Sacerdotisa – Bato	Pito
3a) una vez diecisiete generaciones	Medea – Marineros de Jasón	Tera
4a) una vez antes de Bato	Tritón – Euripilo – Éufamo	Lago Tritón

Il viaggio degli Argonauti si riflette nell'uso dei deittici nel poema, con un continuo cambio di scenario, come continuo è il movimento degli eroi nello spazio: ἔνθα (v. 4) colloca l'esecuzione a Cirene, ma subito la scena muta nell'isola di Tera (ἔπος ... Θήραιον, v. 10) per fare spazio alle parole di Medea, che allontanano dal σάμηρον dell'epinicio (v. 1); il discorso di Medea si situa in un tempo mitico (v. 10, ποτε) nel luogo dove Eufemo ricevette la zolla di terra libica; lo spostamento momentaneo del fuoco sulla Libia è segnalato dal piccolo anello fra δέξατ' (v. 23) e δέξατο (v. 37); di nuovo, alla conclusione della narrazione, dopo gli spostamenti collegati alla navigazione degli eroi, si ritorna a Tera, ma i deittici puntano tutti sull'allontanamento verso Cirene sia a livello cronologico che geografico (τουτάκις, v. 255; τόθι, v. 256; ἔνθεν, v. 259)²⁶⁷.

Alla fine dei conti, però, il *focus* spaziale torna sempre a Tera/Cirene, in una centralità della città dei Battiadi e della loro madrepatria che è ribadita anche a livello metrico-verbale. La generica indicazione dell'isola di Tera, infatti, fa registrare un'occorrenza omometrica ai vv. 52~259 (2epitr^{tr}), νᾶσον ~ νᾶσον, con

²⁶⁵ Cfr. Pinsent 1985, p. 4. La *variatio* si registra anche a livello testuale: v. 22 ξείνια, v. 35 ξέμιον; v. 21 δίδοντι, v. 35 μάστευε δοῦναι; v. 22 Εὐφάμος, v. 36 ἥρωσ; v. 22 καταβαίς, v. 36 θορών; v. 21 γαίαν, v. 37 βώλακα; v. 244 δράκουτος, v. 249 ὄφιν. Cfr. Braswell 1988, p. 35.

²⁶⁶ Verde Castro 2009, p. 181.

²⁶⁷ Per maggiori dettagli, ved. l'analisi dell'ode offerta da Felson 1999, pp. 12-26.

una minima coincidenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

52		2epitr ^{tr}
259		2epitr ^{tr}

L'omometria contribuisce a unire la prima parte dell'ode, quella del discorso di Medea, alla seconda, quella del viaggio degli Argonauti, mostrando come – in un percorso già evidenziato dalle *Ring-Kompositionen* illustrate *supra* (§ III 2.2.4, pp. 385 s.) – il punto di partenza e di arrivo dell'esecuzione pindarica sia sempre Tera e/o Cirene. È la storia che trova posto nel mito, «per cui la prima trova nel secondo il suo fondamento»²⁶⁸: scopo dell'ode, infatti, sembra essere il fine precipuamente politico di legittimare il potere dei Battiadi a Cirene, per quanto nel corso dell'ode Pindaro non si esponga mai apertamente e lo lasci intravedere dalle modalità di composizione, col discorso di Medea che «chiarisce che l'oracolo delfico si era rivolto spontaneamente proprio a Batto, figlio di Polimnesto, quando aveva parlato del regno di Cirene», in un'affermazione che è «il punto di arrivo di tutto il racconto mitico precedente, la logica conseguenza degli eventi in esso narrati»²⁶⁹. Medea, allora, diventa il mezzo attraverso il quale il punto di vista dei Battiadi, minati da lotte interne a Cirene, si riafferma predominante, legittimando il potere della dinastia sulla città; Medea assume un ruolo chiarificatore del messaggio politico intrinsecamente veicolato dall'ode, e per questo la sua collocazione nell'anello della prima parte della sezione viene marcata da un'altra omometria appartenente al momento in cui Giasone la fa innamorare di sé, come se, senza di lei, nulla avrebbe potuto essere possibile, nemmeno la concretizzazione della profezia sui Battiadi: vv. 57~218 ἦ ῥα Μηδείας ~ ὄφρα Μηδείας, in incipit (dunque, posizione sensibile) di pind (ovvero epitr^{tr} hem^f):

57		pind
218		pind

ed è significativo che, questa volta, la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione sia quasi totale:

²⁶⁸ Giannini 1979, p. 41.

²⁶⁹ Giannini 1979, p. 42. Vedi anche Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 109, che più avanti nella stessa pagina rileva una rottura coi modi mitici dell'epica, perché nell'intreccio fra storia e mito «il racconto non segue l'ordine cronologico delle vicende argonautiche, ma è costruito in rapporto ai significati che i singoli episodi assumono nelle varie sezioni del canto». Cfr. Braswell 1988, pp. 23 ss., in particolare pp. 24 s.

57	◡◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡◡◡	pind
218	◡◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡◡◡	pind

Ancora la terra è oggetto di omometria ai vv. 52~259 (alcm_α) dove, in explicit, con una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, la terra che un giorno governerà chi, nella profezia di Medea, sarà invitato da Apollo a condurre una compagine di uomini al tempio di Nilo (v. 56) viene messa a corrispondere con la terra libica su cui sorge Cirene (v. 259), quasi anticipandola: ΠΕΔΙΟΝ~ΠΕΔΙΟΝ.

52	◡◡◡◡◡◡◡◡ ◡◡◡◡	pind
259	◡◡◡◡◡◡◡◡ ◡◡◡◡	pind

L'elemento profetico di aspettazione del futuro sembra essere al centro di un'altra omometria che, in explicit dei vv. 55~78 (pind), unisce i due sostantivi χρόνῳι ~ χρόνῳι²⁷⁰. Due distinti momenti entrano in relazione condividendo la medesima situazione di aspettazione: da un lato, infatti, Medea termina la sua profezia garantendo che, nel tempo futuro (χρόνῳι | ὑστέρῳι, vv. 55 s.), Apollo vaticinerà a un uomo νάεσσι πολεῖς ἀγαγὲν Νείλοιο πρὸς πῖον τέμενος Κρονίδα (v. 56); dall'altro, di nuovo il tempo scorre, permettendo alla narrazione di concentrarsi sulla vicenda degli Argonauti, che intraprendono la loro impresa spinti proprio da un altro oracolo (μάντευμα, v. 73): σχεθέμεν μεγάλοι (v. 75) da un uomo μονοκρηπίδα (v. 75) disceso a Iolco, straniero o cittadino che sia (ξείνος αἴτ' ὦν ἀστὸς, v. 78). Buona la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

55	◡◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡◡◡	pind
78	◡◡◡◡ ◡◡◡◡◡◡◡◡	pind

Restano da alcuni fenomeni di omometria che, non presentando chiare ragioni semantiche, non terremo in considerazione nel computo finale del fenomeno, ma che comunque meritano di essere almeno rilevate. Ai vv. 7~30~76 (2epitr^{tr} 2cr), la conclusione del *colon* è occupata da composti con εὖ- in responsione tra loro: εὐάρματον ~ εὐεργέται ~ εὐδέειλον. L'explicit dei vv. 23~115 (pind) è occupato dalle forme Κρονίῳν ~ Κρονίδαί, l'uno indicante Zeus, l'altro Chirone; ai vv.

²⁷⁰ La tautometria è notata da Giannini in Gentili *et al.* 1995, p. 451.

73~212 (hem^m ion^{mi} epitr^{tr}), l'incipit è costituito dai verbi ἦλθε~ἦλυθον, l'uno riferito al sopraggiungere di un oracolo, l'altro alle peregrinazioni degli Argonauti, mentre in conclusione dei vv. 74~120 (hem^m 2epitr^{ia}) si individua opposizione fra ματέρως e πατρός, l'uno riferito alla madre terra, l'altro al padre di Giasone. Ai vv. 45~229 (2epitr^{tr} cho), la conclusione del *colon* è occupata rispettivamente da ἀναξ e βασιλεύς che, pur essendo pressoché sinonimici, non intrattengono alcuna relazione reciproca, giacché l'uno è riferito a Eufemo, l'altro appartiene al discorso di Eeta rivolto agli Argonauti. Nessuna relazione tematica sembra riscontrarsi nemmeno nella corrispondenza λοιπόν ~ λοιπόν, in explicit dei vv. 141~256 (2epitr^{tr}), né in ἐπέων ~ ἐπέων in chiusa dei vv. 138~299 (pind).

Si registrano, inoltre, alcuni echi fonici; anche in questo caso è difficile determinarne il valore: κείνος ~ κτείνε, vv. 17~249 (2epitr^{tr} hem^m); ἀρούρας ~ ἀπούρας, vv. 34~149 (2epitr^{tr}); οἶμον ~ οἶκον, vv. 248~294 (hem^m reiz^{ia} hem^m). Sono presenti, anche, alcune corrispondenze non omometriche di forme uguali o simili, collocate in posizioni metriche ravvicinate e prive di una qualche connessione tematica: πατρός/πατρώιας, vv. 106~290; φάρμακον/παμφαρμάκου, vv. 187~233.

III 2.2.5 Pind. Pyth. 5

Abbiamo già riferito (§ III 2.2.4, pp. 383 s.) la difficoltà di collocare in ordine cronologico la quarta e la quinta *Pitica*, entrambe dedicate alla vittoria curule conseguita da Arcesilao IV di Cirene ai giochi pitici del 462 a. C.: non è possibile indicare quale delle due odi sia stata scritta per prima, per quanto gli antichi ipotizzassero che, avendo la quinta *Pitica* un carattere più ufficiale²⁷¹ e contenendo la quarta un'intercessione per l'esule Damofilo, quest'ultima dovesse essere successiva alla quinta, richiesta appunto per attribuire crisma di ufficialità alla celebrazione della vittoria del re di Cirene²⁷², avvenuta – sembra di potersi dedurre

²⁷¹ «Nella struttura e nel tono eulogistico l'ode presenta i tratti tipici dell'epinicio, anche se, in apparenza, d'un epinicio "impuro", dal momento che manca una narrazione propriamente mitica» (Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 162). Già Farnell 1965, p. 168 definiva l'ode «the real "epinikion" on the Pythian victory of Arkesilas». Ved. anche Sullivan 2001b, p. 161; Sullivan 2002, pp. 549 s.; Currie 2005, p. 226; Burnett 2008, p. 148.

²⁷² Cfr. ΣPind. *Pyth.* 4 *inscr.* a, p. 92; ΣPind. *Pyth.* 5 *inscr.*, p. 171: γέγραπται καὶ αὕτη ἡ ὠιδὴ νικῆσαντι τῷ Ἀρκεσιλάῳ ἄρματι τὴν λα΄ Πυθιάδα. ἐπειδὴ δὲ διήγημα ἐν τῷ πρώτῳ

dal testo stesso – durante le feste Carnee in una *performance* pubblica (ἼΑπολλον, τεᾶι, | Καρνῆι?, ἐν δαιτὶ σεβίζομεν, vv. 79 s.) eseguita da un coro di giovani (ἐν ἄοιδῶν νέων, v. 103) nel κᾶπος Ἀφροδίτας (v. 24)²⁷³.

L'elemento eulogico pervade anche questa ode, che forma un dittico con la precedente volto a legittimare il potere della dinastia dei Battiadi, e in particolare di Arcesilao, a Cirene. Anche per questo la quinta *Pitica* non contiene una vera e propria narrazione mitica, quanto piuttosto una sezione storica sui fatti di Batto e degli Antenoridi che ha del mitico e che partecipa ai messaggi politico-propagandistici trasmessi dall'ode. La sezione centrale (vv. 55-95), che illustra le gesta di Batto, tiene dietro a una prima parte (vv. 1-53) di più spiccato carattere agonale che, insistendo sul motivo della celebrazione, introduce alle ragioni politiche rappresentate dalle azioni compiute da Batto²⁷⁴. Le scelte della deissi permettono al carne di configurarsi come un viaggio nel tempo e nello spazio²⁷⁵: τόνδε κῶμον (v. 22) trasporta l'attenzione dell'uditorio al momento presente e al luogo della celebrazione (successivamente indicato nel κᾶπος Ἀφροδίτας del v. 24), dopo aver precisato il luogo di conseguimento della vittoria (παρὰ Πυθιάδος, v. 21); di nuovo, il *focus* si sposta a Delfi (ἕδατι Κασταλίας, v. 31) e offre spazio alla narrazione della gara (vv. 34-43), per poi passare alle coste libiche e alle vicende di Batto, muovendosi «in temporal and geographic retrograde, from a time when the city is founded and is in existence (πύργος ἄστεος, 56), to Battos' first experiences in Libya (βαρύκομποι | λέοντες, 57-58), and to the symbolic birth of Kyrene through the words of Apollo's oracle to Battos at Delphi (μαντεύμασιν,

μᾶλλον ἐπινίκῳ ἥπερ ἐγκώμιον πεποιήται τῶι Πινδάρῳ καὶ παρέκβασις διηγηματικὴ τῶν κατὰ Ἰάσωνα, ἐδέησεν αὐτῶι καὶ δεῦτερον γράψαι ἐπινικόν.

²⁷³ Cfr. Farnell 1965, p. 168; Cingano 1979, pp. 172 s.; Giannini 1979, p. 35 s.; Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 159 s.; Currie 2005, p. 226; Sobak 2013, p. 114.

²⁷⁴ Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 162-164. Quello di Batto non è affatto un mito, ma assume caratteri mitologici, come dettagliatamente illustrato da Currie 2005, pp. 231-236: la nascita, per la quale la madre deve sopravvivere al tentato omicidio da parte del genitore e migrare in terra straniera ha somiglianze con altri miti, in particolare con quello di Danae e Perseo; il balbettio (cfr. Pind. *Pyth.* 4.63 o Hdt. 4.155.1), se dato storico, potrebbe aver determinato il nome del personaggio (βατταρίζειν, 'balbettare', ved. *LSJ*, p. 311, cl. 2, s. v. βατταρίζω) o viceversa, diventando ragione per un mito di prestigio; il vero nome sarebbe Aristotele (cfr. Pind. *Pyth.* 5.87), mentre Batto (cfr. Pind. *Pyth.* 4.6, 280 e 5.55) avrebbe origine libica e significherebbe 're, sovrano' (cfr. Hdt. 4.155.2); anche Batto si sottopone all'oracolo delfico per informazioni sulla propria persona, in particolare sul balbettio, e ci si reca spontaneamente, come per elezione divina; in Libia, l'incontro coi leoni ne avrebbe curato il balbettio, e ciò rappresenterebbe un'altra tipologia di mito di prestigio.

²⁷⁵ Ved. la trattazione di Sobak 2013, pp. 111-147.

62)», in una sequenza a ritroso che sembra proporsi come «a historical explication of the power of the ὄλβος which Arkesilas has inherited from Battos»²⁷⁶. La descrizione della diffusione del culto di Apollo Carneio da Sparta a Cirene si giova di un percorso di aoristi (ἴκοντο, v. 75; ἀναδεξάμενοι, v. 78) e imperfetti (ἄγειν, v. 78) che conducono al presente (σεβίζομεν, v. 80), segnando «the journey through time, from before Kyrene’s foudnation, to its current celebration of Arkesilas’ victory in the midst of the Karneia»²⁷⁷, orientando all’*hic et nunc* della celebrazione con la chiara indicazione dell’occasione festeggiata (Ἄπολλον, τεῖαι, | Καρνήϊ’, ἐν δαιτὶ σεβίζομεν, vv. 79 s.). Proprio questa menzione topografia offre il destro per la digressione sugli Antenoridi (vv. 82-93), con un nuovo salto nel passato che torna al presente con l’avverbio ἔνθα (v. 93), a collocare nella festosa Cirene di Arcesilao la sepoltura di Aristotele. Il trittico dell’ode (occasione, episodio storico-mitico, *performance* presente), dunque, attraverso la menzione degli Antenoridi, istituisce un processo «for re-incorporating the victor back into his community» e «to re-incorporate the constituent elements of that community into the city’s identity»²⁷⁸, intendendo forse «indicare al giovane re, nelle forme “discrete” prescritte dall’epinicio, la via seguita da Batto all’atto della fondazione della colonia»²⁷⁹.

In questo quadro, la centralità della vittoria di Arcesilao, in collegamento col tessuto di deittici che abbiamo appena descritto, si giova di un’occorrenza omometrica che, all’interno dei vv. 21~52 (cr cho 2cr), collega fra loro i due avverbi ἦδη~ἦδη²⁸⁰:

21

— — — — —

cr cho 2cr

²⁷⁶ Sobak 2013, p. 129. «Nell’enfatizzare il riferimento alla prosperità (ὄλβος, vv. 14, 55) legittima, decretata dal dio delfico, di Arcesilao e del suo capostipite, [la quinta *Pitica*] contribuiva a ristabilire la concordia nella città di Cirene» (Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 164). Per il contesto storico dell’ode, ved. anche Currie 2005, pp. 226-229, 254-257.

²⁷⁷ Sobak 2013, p. 132.

²⁷⁸ Sobak 2013, p. 147.

²⁷⁹ Brillante 1989, p. 16. Lo studioso prosegue: «L’esempio luminoso del fondatore, ribaltando la vecchia situazione, che manteneva distinto l’elemento greco da quello indigeno (frammento di Lisimaco) poneva le premesse di una lunga prosperità, venuta meno con il tempo, ma che il giovane Arkesilas aveva la possibilità di rinnovare, ristabilendo in questo modo le prospere condizioni iniziali» (*ibid.*). Sulla struttura dell’ode finalizzata a legittimare la condizione di Arcesilao, ved. anche Hubbard 1985, pp. 124-132.

²⁸⁰ Il caso, che qui pertiene a un avverbio, si apparenta agli esempi di congiunzioni interessate da occorrenza omometrica esaminati in Alc. fr. 6 e 66 V. (ved. § II 1.2, pp. 197-200; § II 1.12, p. 208).

In entrambi i casi è ricordato il trionfo conseguito dall'auriga del re a Pito, dapprima come ragione di felicità per Arcesilao (μάκαρ δὲ καὶ νῦν, v. 20), quindi come conclusione del primo spostamento geo-cronologico dal luogo della festa al terreno della gara. La rete di deittici che conferiscono al carne la forma di un viaggio nel tempo e nello spazio, dall'allora della vittoria pitica all'oggi della celebrazione e dall'allora della fondazione di Cirene all'oggi del regno di Arcesilao, potenzia il valore dell'omometria, trasformando le due occorrenze nei punti di svolta di questo percorso: alla prima menzione della vittoria pitica, che nei primi versi dell'ode trasporta fuori da Cirene, il primo ἦδη (preceduto, come si è detto, da un νῦν) riconduce nella città dei Battiadi, collocandovi il festeggiamento; di nuovo, dopo la rievocazione delle dinamiche del trionfo, il secondo ἦδη permette di saltare al presente, rifocalizzando l'attenzione sull'attuale gloria del sovrano, accresciuta dalla vittoria stessa. L'effetto di potenziamento è insito anche nella disposizione degli accenti prosodici nei versi in responsione, che mostra una corrispondenza quasi totale:


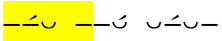
21 —υ— υυ— υυ—υυ— cr cho 2cr

52 —υ— υυ— υυ—υυ— cr cho 2cr

In un certo senso, si può pensare che la stessa incorniciatura sia ribadita, ai vv. 49~80 (2palimba ia), dalla corrispondenza fonica e strutturale fra *μναμήϊ' ἐν* e *Καρνήϊ' ἐν*, con uguale vocalismo (/ā/, /ē/, /ī/, /ě/) e costruzione simile: nel primo caso, infatti, accogliendo l'emendamento di Boeckh, all'accusativo *μναμήϊ'* (trasmesso come *μνημήϊα* in λHⁱI, *μναμήϊα* in H^s, *μνημήϊον* in B, *μναμήϊον* in ζ e *μνημήϊαον* con α soprascritto sul primo η in G²⁸¹) segue un'interruzione del periodo, che riprende con la preposizione *ἐν*, riferita al successivo costrutto *ἐν τεσσαράκοντα πετόντεσσιν* (v. 49 s.); nel secondo caso, invece, la preposizione appartiene, sì, a un altro costrutto (*ἐν δαίτι*, v. 80) slegato da *Καρνήϊ'*, epiteto di Apollo, chiamato in causa con un complemento di vocazione in grande iperbato al vv. 79 s. (*Ἄπολλον ... Καρνήϊ'*), ma fa comunque del medesimo periodo. In effetti, si può ipotizzare un rafforzamento della sottolineatura della

²⁸¹ Cfr. Farnell 1965, p. 175; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 174.

vittoria e dell'occasione festiva, se si nota come, attraverso l'identità fonica e la parziale coincidenza sintattica in responsione, vengono rilevati il «monumento d'altissime parole» (λόγων φερτάτων | μναμηΐ', vv. 48 s., trad. B. Gentili) eretto per il trionfo di Arcesilao a Pito e l'occasione stessa in cui il componimento viene eseguito (le Carnee, v. 80). Minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

49		2palimba ia
80		2palimba ia

La stirpe regale, invece, sembra essere al centro del fenomeno che interessa gli *explicit* dei vv. 19, 51 e 101, occupati dal dativo φρενί. Ai vv. 19 e 51 è sempre Arcesilao a essere indicato, del quale si connota dapprima l'animo assennato nell'ampia lode che precede la prima commemorazione della vittoria (vv. 12-22), quindi il coraggio con cui egli ha riportato la vittoria curule a Pito (v. 51), che viene così ancora una volta messa in rilievo; ma qui sono assenti le condizioni per l'omometria, dal momento che i *cola* interessati non sono in responsione tra loro. Con il riuso di φρενί anche al v. 101, in posizione identica e protetta dunque da responsione rispetto al v. 19, cambia però il referente, non più individuato in Arcesilao, ma negli animi degli Antenoridi, la cui gloria è condivisa dal discendente (v. 103). Attraverso un sottile filo che attraversa tutta l'ode viene, così, sottolineato l'elemento familiare-dinastico che sorregge l'impianto elogiativo-propagandistico della composizione, ma senza necessità di servirsi dei meccanismi delle corrispondenze omometriche²⁸². Non credo, anzi, di poter considerare il caso

²⁸² La linea dinastico-familiare è rinforzata da altre corrispondenze non omometriche, notate da Currie 2005, p. 247: v. 14 ἐν δίκαι, v. 103 ἐνδικον; v. 20 μάκαρ, v. 94 μάκαρ; v. 14 ὄλβος, v. 102 ὄλβος; v. 22 κῶμων, v. 100 κῶμων. Le corrispondenze uniscono la prima antistrofe alla quarta strofe, «the former dilates on the blessedness of Arkesilas, the latter on that of the dead Battiad kings» (*ibid.*), rendendo palese il collegamento fra Arcesilao e i suoi antenati. Alla stessa maniera, il dedicatario è unito al fondatore di Cirene attraverso altri echi verbali: v. 18 ὀφθαλμός, v. 56 ὄμμα; v. 4 ἐπέταν, v. 55 ἔπεται (*ivi*, p. 248). Il caso di φρενί, inoltre, fa parte di una pregnante presenza del lessema della *mente* in tutta l'ode che, secondo Sullivan 2002, pp. 550-553, rappresenta un segno di unità della composizione: «Arkesilas is noted for his “intelligence” (*phrēn*) (19). He is to have a “willing mind” (*noos*) in greeting Karrhotos (44). This charioteer had a “fearless mind” (*noos*) during the race (51). The people of Kyrene have “good governance in their minds” (*prapides*) (67). Earlier kings “may hear with their mind (*phrēn*) beneath the earth” of the current victory celebration for Arkesilas (101). Arkesilas “nourished a mind (*noos*) stronger than his age” (110). Presenting an epinician ode in which usual generic features are present, Pindar nonetheless provides details appropriate for Arkesilias. The references to “mind” illustrate his careful construction of the ode and his attention to composing a poem of celebration particularly suitable for the individual athlete».

presente una vera e propria omometria perché, fra le tre occorrenze, solo due sono legate da responsione (vv. 19~101) e, per giunta, esse non condividono uno stesso referente, mentre la condivisione del referente interessa quelle due occorrenze, fra le tre, che non godono della protezione della responsione.

Un altro fenomeno sembra conferire simmetria all'ode: ai vv. 3~65 (ia glyc cr), in chiusa di *colon*, vengono a corrispondersi i due congiuntivi ἀνάγηι ed ἐθέληι, di uguale estensione sillabica (trisillabi). Le forme verbali occupano la stessa posizione metrica, garantita da responsione, ma non sembrano intrattenere alcuna relazione tematica.

III 2.2.6 Pind. Pyth. 6

Al 490 a. C. risale la vittoria curule celebrata dalla sesta *Pitica*, conseguita da Senocrate d'Agrigento²⁸³. La struttura monostrofica e l'esordio ἀκούσατ' (v. 1) fa credere di essere davanti a un'esecuzione non da parte di un coro, ma da parte di un singolo cantore, che si esibisce in una occasione precisa collocata nel luogo della vittoria, come lascia intendere l'indicazione ἐς ναῖον προσοιχόμενοι (v. 4); la stessa, inoltre, rende improbabile l'ipotesi di una *performance* processionale, dal momento che il valore perfettivo di προσοίχομαι «indica il momento dell'arrivo e non il movimento in atto del corteo»²⁸⁴.

Dopo la sezione introduttiva che, estendendosi per le prime due strofi (vv. 1-18), presenta l'occasione del canto, la vittoria pitica (Πυθιόνικος, v. 5) di Senocrate (Ἀκράγαντι ... Ξενοκράτει, v. 6) col carro (ἄρματι νίκαν, v. 17), il carne sembra

²⁸³ ΣPind. *Pyth. 6 inscr.*, p. 192 Drachmann: γέγραπται Ξενοκράτει Ἀκράγαντίνω νεικηκότι κατὰ τὴν κδ' Πυθιάδα. L'*inscriptio* formula anche una considerazione sull'ordine dei carmi all'interno della raccolta, disposti in ordine non cronologico: φανερόν δέ, ὅτι αἱ ὠδαὶ οὐ κατὰ χρόνον διάκεινται· ἡ γὰρ πρὸ ταύτης ὠδὴ Ἀρκεσιλάω γέγραπται νικήσαντι λα΄ Πυθιάδα. Cfr. Farnell 1965, p. 183; Schein 1987, p. 237; Shapiro 1988, p. 3; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 183; Burnett 2008, p. 115; Clear 2013, p. 40.

²⁸⁴ Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 183. *Contra*, Clear 2013, p. 44 ritiene che, nei versi iniziali dell'ode, «the poet used the same deictic mechanisms to take them to a place that was temporally remote in a way that is was not for the original listeners. In 490, the procession brought the audience as close as possible to the place where victory had been won, and a time when it was still new, through a relatively small mental leap into the very recent past». Similmente, il luogo dell'esecuzione, per Eckerman 2011b, pp. 4-8, è Agrigento, non Delfi, alla quale comunque il poeta farebbe riferimento attraverso il sapiente uso dei deittici in un immaginario viaggio lontano dalla città degli Emmenidi; l'ode stessa, con πρόσωπον (v. 14), vorrebbe accreditarsi come nuovo donario delfico in onore di Senocrate, secondo una suggestione già avanzata da Shapiro 1988, pp. 1-5. Quanto alla forma dell'esecuzione, Burnett 2008, p. 115 considera l'ode «evidently meant for a youthful chorus».

articolarsi in tre grandi passaggi: a una sezione strettamente eulogica (vv. 19-27) segue l'episodio mitico di Antiloco (vv. 28-42), per poi tornare di nuovo alla realtà contemporanea (vv. 44, νῦν) con un nuovo brano elogiativo che conclude la composizione (vv. 43-54). Il destinatario, però, non coincide più col vincitore Senocrate, che già nei versi proemiali lascia il posto al figlio Trasibulo (v. 15), il vero interlocutore del poeta. Di lui si fa elogio della prestazione atletica, avendo egli partecipato alla spedizione sportiva a Delfi²⁸⁵, del fedele attaccamento al genitore (πατρῴϊαν ... πρὸς στάθμαν ἔβα, v. 45), del rapporto equilibrato con la ricchezza (νόωι δὲ πλοῦτον ἄγει, v. 47) e della sua giovane età (ἄδικον οὐθ' ὑπέροπλον ἦβαν δρέπων, v. 48); il paragone con Antiloco, che fu esemplare auriga, lascia intuire che possa lui aver garantito il successo al padre Senocrate²⁸⁶.

È proprio in collegamento con l'episodio mitico di Antiloco che si può rinvenire l'unica omometria dell'ode: il νόημα dell'eroe mitico ritorna nel νόωι di Trasibulo, collocato in ugual posizione metrica in incipit di prosodico ai vv. 29~47.

29	υ-υ-υ-υ-	pros
47	υ-υ-υ-υ-	pros

Il buon intendimento con cui Antiloco protesse il padre Nestore, offrendo la vita contro l'assalto dell'etiope Memnone (vv. 28-32), trova un parallelo nel senno equilibrato con cui – dice il poeta – Trasibulo si accosta alle ricchezze, dando al proprio genitore Senocrate un'altra ragione di orgoglio (vv. 45-49). La corrispondenza rende ancora più stretto anche a livello metrico-verbale il parallelismo fra il personaggio del mito e il reale dedicatario dell'epinicio, paragonabili per pietà filiale²⁸⁷ e per le abilità da auriga²⁸⁸, in una centralità di

²⁸⁵ Ved. ΣPind. *Pyth.* 6.13e, p. 196 Drachmann: ὁ δὲ Θρασύβουλος υἱὸς ἐστὶ Ξεινοκράτους, ἐπιστατεῖ δὲ, ὡς εἰκὸς, τῶν ἵππικῶν ἀγῶνων, πατὴρ δὲ καὶ προσδιαλέγεται αὐτῶι ὁ Πίνδαρος. Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 184.

²⁸⁶ Lo ΣPind. *Pyth.* 6.15, p. 196 Drachmann dà conto del fatto che, in antico, potesse essere diffusa un'interpretazione che leggeva in Trasibulo l'auriga del padre: τοῦτον [*scil.* Θρασύβουλον] δὲ ὡς φιλοπάτορα καὶ προεστώτα τῆς ἵππικῆς ἐπαινεῖ, οὐχ ὡς τινες ἐβουλήθησαν, ἠνίοχον. ὁ γὰρ ἠνίοχος Νικόμαχος ἐστίν, ὡς ἐκ τῶν Ἰσθμιοτικῶν δηλὸς ἐστίν (cfr. Pind. *Isthm.* 2.22). Cfr. Giannini in Gentili *et al.* 1995, p. 545.

²⁸⁷ «L'elemento che accomuna Antiloco e Trasibulo, se si esclude l'amore filiale, non può essere che l'eccellenza di ciascuno rispetto al proprio tempo: come Antiloco è "sommo" (ὑπατος) tra gli antichi, così Trasibulo "più d'ogni altro" (μάλιστα) tra gli uomini d'oggi (τῶν νῦν) segue la norma paterna» (Giannini 1995, p. 44). Cfr. Race 1990, p. 78.

²⁸⁸ «La pertinenza del paradigma mitico si coglie anche in un altro aspetto non posto nel dovuto rilievo: l'abilità di valente e scaltro auriga di Antiloco che, al pari di Trasibulo (v. 50 sg.), aveva appreso da Posidone l'arte equestre, come è narrato nel libro XXIII dell'*Iliade* (v. 301 sgg.), dove

Trasibulo che, per quanto non sia di chiara motivazione²⁸⁹, contribuisce alla sottesa lode degli Emmenidi²⁹⁰, portata avanti lungo tutta l'ode attraverso l'insistenza su μένω, derivati e forme fonicamente simili (ἀναμείναις, v. 31; μένων, v. 38; ἔμμεν, v. 43)²⁹¹. Accanto a questi fenomeni, si registrano anche la collocazione in posizioni metricamente ravvicinate dell'aggettivo ἐριβρόμου ai vv. 3 e 11 e l'eco vocalica ai vv. 3 e 30 fra ἀναπολίζομεν, ὀμαφαλὸν ἐριβρόμου e ὅς ὑπερέφθιτο πατρός, ἐναρίμβροτον²⁹².

III 2.2.7 Pind. Pyth. 8

«La struttura dell'ode non si discosta sostanzialmente da quella tipica dell'epinicio secondo lo schema consueto attualità-mito-attualità»²⁹³. È per questo che, all'interno dell'ottava *Pitica*, si possono riconoscere cinque sezioni coincidenti con le cinque triadi strofiche che la costituiscono: l'apertura è affidata all'elogio di Ἡσυχία e all'occasione festiva celebrata (vv. 1-20), cui segue, nella seconda triade, la lode della patria del vincitore (vv. 21-40); al centro, la narrazione mitica, che occupa la terza triade (vv. 41-60) e mette in scena le vicende degli Epigoni; a seguire, in modo speculare rispetto all'inizio del carne, la quarta triade torna a focalizzarsi sul vincitore, del quale vengono elencate le precedenti vittorie (vv. 61-80), mentre la quinta e ultima triade fa una sintesi del percorso affrontato dall'ode, ricordando la vittoria ivi celebrata, offrendo spazio a nuove lodi alla virtù del vincitore e un'allocuzione a Egina e ai discendenti di Eaco (vv. 81-100)²⁹⁴. Se ne

Nestore con animo amico rivolge al figlio consigli per la corsa dei carri e l'esorta a conseguire la vittoria, confidando, più che nella forza, nella sua perizia» (Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 185).

²⁸⁹ Così Schein 1987, p. 238: «No one knows, or can know, why Thrasyboulos figures so prominently».

²⁹⁰ Senocrate e Trasibulo appartenevano alla famiglia degli Emmenidi, come Terone, tiranno di Agrigento, fratello dello stesso Senocrate. Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 183.

²⁹¹ Cfr. Schein 1987, p. 239.

²⁹² Cfr. Schein 1987, pp. 241 s. La possibilità che le sfumature erotiche del carne possano derivare dall'appropriazione delle Χείρωνος Ὑποθήκαι nel tessuto dell'ode è esaminata da Kurke 1990, pp. 85-107.

²⁹³ Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 214. Cfr. Burnett 2005, p. 227: «In formal terms the work is impeccable».

²⁹⁴ Cfr. Lefkowitz 1977, pp. 11-17; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 215; Pfeijffer 1999, pp. 426-456, 457-459. L'unità dell'ode è assicurata, inoltre, da tre temi ricorrenti: quello delle abilità innate ed ereditate, quello della correlazione fra comportamenti eticamente approvati e successo e quello dei comportamenti contrastanti in situazioni contrastanti (una caratteristica riconosciuta dal poeta a Ἡσυχία, vv. 6 s., 8-12, ad Apollo, vv. 17-20, 61-66, ad Alcmeone, vv. 45-47, 56-60, e al δαίμων, vv. 77 s.). Cfr. Pfeijffer 1999, pp. 452 s.

ricava uno schema del tipo ABCBA', la cui simmetria è rinforzata da alcune corrispondenze metrico-verbali che non fanno registrare apprezzabili collegamenti semantici reciproci: ai vv. 8~61 (glyc), l'allocuzione ad Ἡσυχία è reduplicata da quella ad Apollo nel corso della quarta strofe, ove si riutilizza la medesima espressione τὸ δ' in sede incipitaria di sequenza metrica; ai vv. 9~49, la fine del gliconeo è occupata da due composti verbali con ἐν- (ἐνελάσῃ ~ ἐνέχεται), non tematicamente connessi fra loro; ai vv. 17~37, in incipit di hipp, vengono a corrispondersi le congiunzioni οὐδέ ~ οὐδέ che, nella sintassi, determinano una similarità di costruzione fra i due *cola* in responsione, entrambi aperti da una congiunzione copulativa negativa in un contesto catalogico (ai vv. 16 s. sono elencati Τυφῶς e il βασιλεὺς Γυγάντων; ai vv. 36 s., invece, figurano altri vincitori della famiglia del dedicatario, Θεόγνητος e Κλειτόμαχος, trionfatori l'uno a Olimpia, l'altro all'Istmo); forme flesse di un medesimo sostantivo occupano l'incipit dei vv. 20~40 (reiz cho reiz^{ia}), dove all'accusativo singolare υἰόν corrisponde l'accusativo plurale υἰούς, senza apprezzabili relazioni tematiche; somiglianza fonica e sintattica, infine, caratterizza il dato che emerge dai vv. 48~88, in cui l'incipit del gliconeo è occupato dalle espressioni ὁ δὲ καμῶν e ὁ δὲ καλόν che, pur essendo apparentemente irrelate dal punto di vista tematico, individuano una corrispondenza nella strutturazione dell'informazione, aperta da ὁ δέ e proseguita da parole di estensione sillabica identica (bisillabi) e di timbri vocali pressoché congruenti (a-ō, a-ō).

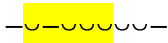

L'ode è dedicata ad Aristomene, ragazzo (ῶ παῖ, v. 33) di Egina esponente di una famiglia, quella dei Midilidi, più volte incoronata nei giochi panellenici: gli zii materni Teogneto e Clitomaco, ricordati dal poeta ai vv. 36 s., si erano distinti nella lotta a Olimpia nel 476 a. C.²⁹⁵ e nei giochi istmici²⁹⁶. Stando all'elenco di vittorie fornito da Pindaro, Aristomene non fu meno dei parenti, risultando vincitore anche nei *Delphinia* (οἴκοι δὲ πρόσθεν ἀρπαλέαν δόσιν | πενταεθλίου σὺν ἑορταῖς ὑμαῖς ἐπάγαγες, v. 65 s.), a Megara (Μεγάρους δ' ἔχεις γέρας, v. 78), a Maratona (μυχῶι τ' ἐν Μαραθῶνος, v. 79), e tre volte a Egina nei giochi in onore

²⁹⁵ Cfr. Moretti 1957, p. 90, n. 217.

²⁹⁶ ΣPind. *Pyth.* 8.48b, p. 211 Drachmann: ὁ δὲ Κλειτομάχος καὶ Θεόγνητος θεῖοι τοῦ νικηφόρου Ὀλυμπιονίκης δὲ ὁ Θεόγνητος, ὁ δὲ Κλειτόμαχος Ἰσθμιονίκης. φησὶ δὲ αὐτὸν μὴ κατελέγχειν τοὺς τῆς μητρὸς ἀδελφούς, ἀλλὰ κατ' ἴχνη τούτων βαίνειν.

di Era (Ἡρας τ' ἀγῶν ἐπιχώριον | νίκαις τρισσαῖς, vv. 79 s.)²⁹⁷. Al *palmarès* il giovane aggiunge ora la vittoria nella lotta nei giochi pitici che le notizie antiche collocano nel 446 a. C.²⁹⁸, in pieno clima anti-ateniese di cui sembra di potersi riscontrare qualche traccia nel testo. La sconfitta di Atene a Coronea nel 447, infatti, segnò un indebolimento del dominio ateniese sulla Beozia, dove a poco a poco le *élites* locali cercarono di recuperare i propri spazi politici e il proprio potere economico: la chiusa del carme, con l'augurio a Egina per la riconquista dell'autonomia e della libertà (Αἴγινα φίλα μάτερ, ἐλευθέρωι στόλωι | πόλιυ τάνδε κόμιζε Δὶ καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῶι | Πηλεῖ τε κάγαθῶι Τελαμῶνι σὺν τ' Ἀχιλλεῖ, vv. 98-100), segue il possibile riferimento agli oppositori della vecchia *élite* egineta (ἀμείλιχον ... κότον, vv. 8 s.), invitati a non contrastare il ritorno al vecchio sistema politico, a meno di non incorrere nella ὕβρις, di cui Porfirione e Tifeo sembrano essere immagini gnomiche (vv. 15-20), per quanto la stessa Atene, al contempo, potrebbe essere oggetto di simili moniti²⁹⁹.

La parola chiave è Ἡσυχία che, personificata nella dea, viene invocata fin dall'incipit dell'ode (Φιλόφρον Ἡσυχία, v. 1) e associata immediatamente alla giustizia, quale altro polo verbale e tematico dell'ode (Δίκας | ὦ μεγιστόπολι θύγατερ, vv. 1 s.). Non è un caso se proprio l'epiteto della Tranquillità, «che fa grandi le città», è oggetto di una occorrenza omometrica. Infatti, all'interno vv. 2~22 (glyc) vengono a corrispondersi μεγιστόπολι (detto di Tranquillità) e δικαιοπόλις (detto di Egina), individuando tautometria fra due composti che condividono la medesima testa (-πολις)³⁰⁰.

2	—  —	glyc
22	—  —	glyc

Tranquillità ed Egina sono collegate attraverso il terreno metrematico in una

²⁹⁷ Cfr. Race 1990, pp. 23 s.; Pavese 1991, p. 150; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 211.

²⁹⁸ ΣPind. *Pyth.* 8 *inscr.*, p. 206 Drachmann: γέγραπται ἢ ὠιδῆ Ἄριστομένει Αἰγιήτη παλαιστῆι νικήσαντι τὴν λέ' Πυθιάδα. Ved. Farnell 1965, p. 192; Lefkowitz 1977, p. 209; Pavese 1991, p. 145; Pfeijffer 1995a, p. 156, n. 1; Pfeijffer 1999, p. 425; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 211; Burnett 2005, pp. 220, 225.

²⁹⁹ Per una trattazione più dettagliata, rimando a Pfeijffer 1995a, pp. 160-165, Pfeijffer 1999, pp. 429-431 e Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 212-214. Ved. anche Farnell 1965, p. 192; Burnett 2005, pp. 225-227.

³⁰⁰ L'omometria è notata anche da Giannini in Gentili *et al.* 1995, pp. 564, 569 e da Pfeijffer 1999, p. 435. Anche Farnell 1965, p. 192 nota la simile costruzione dei composti μεγιστόπολις e δικαιοπόλις, attribuendo loro un senso causale, ma non ne evidenzia la posizione tautometrica.

relazione che unisce pace, prosperità e la condizione di Egina stessa. L'epiteto di Ἡσυχία «serves to associate the concepts μέγιστος and πόλις with Hesychia: the power of cities (for μέγας with this connotation, cf. P.4.19, 48, 5.16, N.9.17, etc.) is connected with political tranquility. That such a political climate would make it easier for a πόλις to obtain prosperity – and that its opposite, e.g. στάσις, is bad for a πόλις – is obvious, and is explicitly stated in fr.109 (v.s.), cf. Ἡσυχίαν φιλόπολιν, O.4.20; P.4.296/7 (v.s.)»³⁰¹. Pace e prosperità non si possono ottenere senza giustizia, che invece garantisce una limitazione ai conflitti, alla στάσις e alla ὕβρις³⁰²; e questo è il caso di Egina che, qualificata come δικαιοπόλις, può considerarsi nella condizione per ripristinare uno stato di cose che garantisca, appunto, giustizia e che sembra calzare con la situazione successiva all'egemonia ateniese rappresentata dai moniti che abbiamo descritto *supra* (§ III 2.2.7, pp. 397 s.)³⁰³. È interessante notare come una simile relazione sia ribadita anche al livello della corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione che, pur essendo minima, si realizza nella coincidenza fra l'accento prosodico di μεγαστόπολι e quello di δικαιοπόλις:

2	—υ—υυυυυυ—	glyc
22	—υ—υυυυυυ—	glyc

³⁰¹ Pfeijffer 1995a, p. 159. Cfr. Race 1990, p. 19; Pfeiffer 1999, pp. 426-429, 467 s. Ved. anche Hubbard 1985, pp. 84-90. Gli epiteti sono registrati da Hummel 1999, p. 543, s. v. δικαιοπόλις e p. 584, s. v. μεγαστόπολις; in particolare, lo studioso, a p. 491, classifica μεγαστόπολις come epiteto dotato di «valeur proleptique ou résultative».

³⁰² «A manifestation of Δίκη is the willingness of the people to conform to generally accepted standards in case of conflict and not to use violence, i.e., to avoid ὕβρις (cf. line 12) and βία (cf. line 15). [...] By referring to Hesychia as Dika's daughter, Pindar in fact states that political tranquility depends upon the recognition of Δίκη, i.e., upon the maintenance or the restoration of a division of power and property that has been agreed upon» (Pfeijffer 1995a, p. 159). Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 212-214 e Pfeijffer 1999, pp. 428, 435, 467 s. Diversamente, Pavese 1991, pp. 147-150 ritiene secondarie le implicazioni politiche dell'invocazione a Ἡσυχία.

³⁰³ «As the ode continues, melody and dance render Hesychia almost identical with Aigina, the one making cities supremely great (μεγαστόπολις, 2), the other possessing a just city (δικαιοπόλις, 22), the one holding the city's keys, the other touching the city's Aiakid virtues (in responding participles, 4 : 24). Both are allied with the Far-shooter who opens the fourth triad (Hesychia at 18, Aigina at 65) and, through him, with the Harmonia that is within his gift (68, in responsion with Hesychia, 1). And finally, one and the same melodic phrase first describes the Hesychia who fosters a timely enjoyment of luxury (6), then the Aigina who nurtures heroes and song (26), and finally (after the shield sign that heartens Amphiaros, 46) the Apollo who grants pleasing gifts to Aristomenes (66). [...] [Hesychia's] image as the serene but effective opponent of disorder seems in consequence to melt into that of Aigina, the active guardian of a polis-vessel as it sets out a poetic voyage of liberty» (Burnett 2005, pp. 228 s.). «This echo [between μεγαστόπολι and δικαιοπόλις] underscores the relation between δίκη and flourishing of cities» (Pfeijffer 1999, p. 435).

A rimarcare il rilievo di Ἡσυχία contribuisce anche la successiva occorrenza omometrica, in cui sono coinvolti alcuni participi concordati col nome di Tranquillità: ai vv. 4~11 (ia hemiasclep II), infatti, la parte iniziale dei *cola* è occupata da ἔχοισα e ὑπαντιάζαισα, che mantengono il medesimo carattere eolico, forse giustificato dal contesto metrico eolo-coriambico³⁰⁴, e che sottolineano la centralità di Ἡσυχία quale condizione per la pace (lei possiede le chiavi dei consigli e delle guerre: βουλᾶν τε καὶ πολέμων | ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας, vv. 3 s.) e per la moderazione (lei ricaccia in fondo l'insolenza: ὑπαντιάζαισα κράτει τιθείς | ὕβριν ἐν ἄντλωι, vv. 11 s.). Assente qualsivoglia corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

4	ῶ-ῶ- ῶ-ῶ-ῶ-	ia hemiasclep II
11	ῶ-ῶ-ῶ- ῶ-ῶ-ῶ-	ia hemiasclep II

L'elemento eolico in uguale sede metrica resta anche al v. 24, il cui incipit è occupato da θιγοῖσα, che però non è più riferito a Ἡσυχία, ma ad Egina, la cui sorte discende da quella degli Eacidi (κλειναῖσιν Αἰακιδᾶν | θιγοῖσα νᾶσος, vv. 23 s.), rendendo ancora una volta tangibile il legame fra Ἡσυχία ed Egina. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici rispetto agli altri versi in responsione:

4	ῶ-ῶ- ῶ-ῶ-ῶ-	ia hemiasclep II
11	ῶ-ῶ-ῶ- ῶ-ῶ-ῶ-	ia hemiasclep II
24	ῶ-ῶ-ῶ- ῶ-ῶ-ῶ-	ia hemiasclep II

L'associazione fra Ἡσυχία e la vittoria di Aristomene fa sì che quest'ultima «in a way promotes brotherhood, and the festivities in honour of this victor symbolize political concord in the polis, since a feast of this nature involves temporary reconciliation»³⁰⁵. La vittoria di Aristomene, dunque, è centrale non solo nella prospettiva del genere di canto che le è dedicato, ma anche in quella del messaggio politico che l'ode trasmette. Per rilevarne la centralità, il poeta sembra far ricorso a

³⁰⁴ È utile riportare qui alcune osservazioni di C. Brillante che, discutendo lo studio di C. Trümper, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik* (1986), ricorda anzitutto «il carattere di *Kunstsprache* della lingua della lirica corale», quindi afferma: «Nell'evoluzione della lingua della lirica corale si delinea piuttosto un progressivo adattamento da forme dorico-eoliche verso forme ioniche, rappresentanti della tradizione, anche linguistica, che allora si andava affermando sul continente» (1987, p. 151). In questo modo risulta meno problematica la presenza di eolismi nel lessico della lirica corale, soprattutto nell'ambito eolo-coriambico (cfr. Gentili-Lomiento 2003, pp. 154-166).

³⁰⁵ Pfeijffer 1995, p. 161.

un'altra omometria: il presente βάλλω del v. 57 ricompare nella stessa posizione metrica al v. 77 nella forma participiale βάλλων, in chiusa di hipp:

57	---υυ---υ---	hipp
77	---υυ---υ---	hipp

Col presente il poeta getta sulla figura di Alcmeone ghirlande metaforiche, alludendo al lancio delle stesse sul vincitore degli agoni, mentre il participio partecipa della descrizione del dio che governa le vittorie nella lotta, atterrando ora gli uni, ora gli altri. Vengono, così, affiancate due diverse prospettive degli agoni e delle relative vittorie: da un lato quella umana nel momento celebrativo, dall'altro quella sovrumana nello svolgimento incerto della gara, ingovernabile da parte dell'uomo e rimesso ai capricci della divinità; l'obiettivo, se si tiene conto del contesto eulogico che caratterizza l'ultima triade, potrebbe essere rafforzare l'esaltazione della vittoria di Aristomene di Egina, al quale un dio ha concesso di sopraffare gli avversari³⁰⁶, rendendo ancor più centrale il valore di questa occasione come momento di autodeterminazione per la comunità egineta rispetto al dominio ateniese, ormai indebolito. Buona la corrispondenza degli accenti prosodici dei versi in responsione:

57	---υυ---υ---	hipp
77	---υυ---υ---	hipp

III 2.2.8 Pind. Pyth. 9, 10, 11, 12

Trattiamo le ultime quattro *Pitiche* tutte insieme, poiché non fanno registrare fenomeni rilevanti per la nostra ricerca.

La nona *Pitica*, la più antica delle odi cirenaiche, dedicata a Telesicrate vincitore nella corsa oplitica nel 474 a. C.³⁰⁷, si apre e si chiude con un episodio nuziale,

³⁰⁶ «The poet gives Alcmaeon the treatment that befits a victor in the Games, a procedure that emphasizes the parallel between Alcmaeon and the present victor, Aristomenes»; p. 575: «βάλλων has exactly the same position in the epode as βάλλω in 57 [...]. An attempt to make this echo productive for the interpretation would lead to the observation that it draws a parallel between ὑπερθε βάλλων and στεφάνοισι βάλλων, the treatment of a victor, thereby helping to underscore the association of ὑπερθε βάλλων with victory» (Pfeijffer 1999, p. 546).

³⁰⁷ Ne dà notizia lo ΣPind. *Pyth. 9 inscr.* a, p. 220 Drachmann: γράφει τῶι προειρημένωι τὴν ὠιδὴν νικῆσαντι κη΄ Πυθιάδα. ἐνίκησε μέντοι καὶ στάδιον τὴν λ΄ Πυθιάδα, οὐ φαίνεται δὲ ὁ Πίνδαρος ταύτης τῆς νίκης μνημονεύων, ἴσως ὅτι φθάσας τῆς εἰκοστῆς ὀγδόης ἔγραψεν. Cfr. Farnell 1965, p. 201; Winnington-Ingram 1969, p. 9; Carey 1981, p. 65; Jakob 1994, p. 425; Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 233; Felson 2004, p. 367; Felson 2009, p. 153.

mostrando da subito una forma ad anello: alla scena iniziale di Apollo che rapisce la ninfa Cirene corrisponde l'immagine finale di Alessidamo, antenato di Telesicrate, che sposa una donna libica, con una stretta corrispondenza fra i verbi dell'unione matrimoniale (ἀρμόζων, v. 13; ἀρμόζων, v. 117), la figura dei pronubi (Afrodite, Anteo), le immagini erotiche tratte dal mondo vegetale (ἐκ λεχέων κεί-
 ραι μελιαδέα ποίαν, v. 37; χρυσοστεφάνου δὲ οἱ Ἕβας | καρπὸν ἀνθήσαντ' ἀποδρέψαι, v. 109 s.), il gesto della mano di Apollo e di Alessidamo che afferrano le rispettive compagne (κλυτὰν χέρα οἱ προσεινεγκεῖν, v. 36; παρθένοι κεδνὰν χερὶ χειρὸς ἐλών, v. 122). Il tema pervade tutta l'ode, facendovisi riconoscere nella ricorrenza del motivo dell'ἀγειν la sposa nella nuova casa (ὑπέδεκτο δ' ἀργυρόπεζ' Ἀφροδίτα | Δάλιον ζεῖνον θεοδμάτων | ὀχέων ἐφαπτομένα χερὶ κούφαι, v. 11; νασιώταν ὄχθον ἐς ἀμφίπεδον, vv. 54 s.; εἶπε δ' ἐν μέσσοις ἀπάγεσθαι, v. 119; ἀγειν ἱππευτῶν Νομάδων δι' ὄμιλον, v. 123)³⁰⁸. Al suo interno, l'anello si ripartisce in tre maglie: dopo l'esordio con l'elogio del vincitore, subito prende corpo un'ampia sezione (vv. 1-75) che, dedicata all'amore fra Apollo e la ninfa Cirene (introdotta dal deittico τάν al v. 5, che fin dall'inizio segna un cambio di tempo e di spazio³⁰⁹), ritorna in modo circolare all'occasione del canto (Πυθιονίκαν, v. 1; ἀπὸ Δέλφων, v. 75), ricordando la vittoria di Telesicrate, che porta nuovo lustro a Cirene; una breve γνώμη (vv. 76-79) sul καιρός nell'arte conduce alla terza parte dell'ode (vv. 79-125), incentrata sul mito di Iolao e sul racconto delle nozze della figlia di Anteo con Alessidamo, con una forte presenza dell'*io* narrante che, detentore della diegesi ai vv. 5-30, 38-39, 66-69 e attivo anche ai vv. 89-90, 90-103, 103-105, ha fatto pensare, da un lato, che potesse coincidere

³⁰⁸ Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 240. A questi rimandi reciproci, Grethlein 2011, pp. 389 s., p. 390, n. 26 aggiunge altri echi verbali: v. 92 φυγῶν, v. 121 φύγε; v. 68 κείνο κεῖν' ἄμαρ διαί-
 τασεν, v. 113 πρὶν μέσον ἄμαρ; vv. 29, 57 αὐτίκα, v. 114a αὐτίκ'. Anche queste scelte accrescono i sospetti di Burnett 2008, p. 77 che la vittoria di Telesicrate «will be rewarded by marriage, as was that of his ancestor, Alexidamos».

³⁰⁹ «τάν shifts not only the time (from now at Cyrene to before her colonization) but also the topic (from epinician to mythic diegesis)» (Felson 2004, p. 371). Secondo la studiosa, se ne ricava un immaginario viaggio da Delfi a Tebe fino a Cirene, segnato dai deittici che costellano l'ode: v. 15, Πίνδου κλειναῖς ἐν πτυχαῖς; v. 54, ἔνθα; v. 55, νῦν δ'; v. 59, τόθι; v. 71, καί νυν ἐν Πυθῶνι (ved. pp. 371-377). Per la derivazione a Pindaro della leggenda della ninfa Cirene, forse proveniente dalle *Eoiai* di Esiodo (fr. 215-216 Merkelbach-West, riportati dallo ΣPind. *Pyth.* 9.6a, p. 221 Drachmann), ved. Gentili in Gentili *et al.* 1995, p. 233, n. 6. Per un'interpretazione della vicenda come il confronto-scontro fra natura e cultura, ved. Jakob 1994, pp. 425-431. Sulla figura di Apollo ivi tratteggiata, cfr. Felson 2009, pp. 153-156.

col poeta stesso, mentre dall'altro che si potesse trattare dello stesso Telesicrate, inducendo a ritenere luogo della *performance* Cirene stessa, perché essa è la città onorata dal vincitore (πόλιυ τάνδ' ἐὺκλείξαι, v. 91)³¹⁰.

In questo quadro, segnato dai richiami verbali reciproci individuati da R. P. Winnington-Ingram (v. 12 ἐπὶ γλυκεραῖς εὐναῖς, v. 16 εὐφρανείσθα ... λέχει; v. 12 αἰδῶ, v. 41 αἰδέοντ'; v. 16 γλυκεραῖς εὐναῖς, v. 41 ἀδείας ... εὐνάς)³¹¹, si inseriscono alcuni altri dati: ai vv. 6a~81a (enh), δίφρωι è ripreso da διφρηλάτα, che ne condivide la medesima radice, ma in contesti differenti (al v. 6a si indica il carro vittorioso di Telesicrate, al v. 81a la figura di Anfitrione); ai vv. 54~104 (hem^m ehn), si ha eco fonica fra ἀγείραις ed ἐγείραι (l'uno all'interno della profezia di Chirone, l'altro detto dal poeta per introdurre il matrimonio fra la libica e Alessidamo); infine, ai vv. 70~120 (2epitr^{ia}), il preverbio ἀμφι- di ἀμφέπει condivide la stessa posizione metrica della preposizione ἀμφί, di nuovo senza reciproco collegamento.

Ode più antica datata fra gli scolii, la decima *Pitica* celebra la vittoria di Ippoclea, giovane vincitore del diaulo (corsa doppia) nei giochi pitici del 498 a. C.³¹². La struttura molto semplice (una prima parte, vv. 1-29, che affronta l'attualità ai vv. 1-9, una preghiera ad Apollo ai vv. 10-26 e una γνώμη ai vv. 27-29; la sezione dedicata al mito, vv. 29-50; una terza parte, dopo il mito, vv. 51-72, per ritornare all'attualità) dà ampio risalto al rapporto di Pindaro con la famiglia degli Alevadi, il cui esponente Torace aveva commissionato l'ode per Ippoclea: all'inizio, accanto alla menzione della commissione (ἀλλά με Πυθῶ τε καὶ τὸ Πελοποννήσου ἀπύει | Ἀλεύα τε παῖδες, vv. 4 s.), qualche torno di parole descrive la relazione della Tessaglia con Sparta (ὀλβία Λακεδαίμων, | μάκαιρα Θεσσαλία, vv. 1 s.), entrambe dette eredi di Eracle (ἐξ ἑνός | ἀριστομάχου γένος Ἡρακλέος βασιλεύει, vv. 2 s.), con la possibilità che il poeta voglia fare riferimento alla politica degli Alevadi

³¹⁰ Cfr. Gentili in Gentili *et al.* 1995, pp. 233-240; sull'*io* coincidente con Telesicrate e sul luogo della *performance*, ved. in particolare p. 238. Cfr. anche Felson 2004, pp. 369 s.

³¹¹ Cfr. Winnington-Ingram 1969, pp. 10 s.

³¹² Lo ΣPind. *Pyth.* 10 *inscr.*, p. 241 Drachmann: ἦν μὲν τὸ γένος ὁ προκείμενος νικηφόρος Θεσσαλὸς, πόλεως δὲ Πελοποννήσου ἐνίκησε δὲ τὴν κβ' Πυθιάδα. Cfr. Farnell 1965, p. 214; Rose 1982, pp. 53 s.; Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 263; Palaiogeorgou 2002, p. 282; Burnett 2008, p. 41.

per il rafforzamento del *koinon* tessalico³¹³; la fine dell'ode, invece, offre spazio per sottolineare l'ospitalità di Torace (πέποιθα ξείναι προσανεί Θώρακος, v. 64, che ha fatto pensare alla presenza di Pindaro alla corte degli Alevadi³¹⁴), per ribadire l'osservanza delle leggi locali secondo la politica della famiglia (ἀδελφεούς τοι ἐ-παινήσομεν ἐσλους, ὅτι | ὑψοῦ φέρουσι νόμον Θεσσαλῶν | αὔξοντες, vv. 69-71) e per celebrare il buon governo della città (ἐν δ' ἀγαθοῖσι κείται | πατρῷαι κεδ-ναὶ πολίων κυβερνάσιες, vv. 71 s.)³¹⁵; l'immagine della crescita nel mondo naturale collega le due sezioni, che condividono l'uso di αὔξεται (v. 10), ἀνθῆν (v. 18) e αὔξοντες (v. 71)³¹⁶. Anche la narrazione mitica riesce tripartita, con un primo passaggio (vv. 31 s.) dedicato all'uccisione di Medusa da parte di Perseo, modello di eroismo e di coscienza dei propri limiti per Ippoclea e per suo padre Fricia³¹⁷, una seconda parte (vv. 33-44) incentrata sull'esistenza felice degli Iperborei³¹⁸ e una terza (vv. 44-48) che ritorna su Perseo; a sua volta, il passaggio sugli Iperborei è diviso in altre tre sezioni, che descrivono il sacrificio di asini in onore di Apollo (vv. 34-36), la vita beata condotta dagli Iperborei sotto la sua protezione (vv. 37-40) e i mali che essi, diversamente dagli uomini, hanno scampato (vv. 41-44)³¹⁹.

L'ode fa riscontrare un poliptoto in identica sede metrica: ai vv. 60~66 (glyc pros) ἑτέρους ἑτέρων corrisponde a φιλέων φιλέοντα; diversi sono i referenti, nel

³¹³ «L'adesione alla politica degli Alevadi che, succedi nell'ultimo decennio del VI sec. a. C. agli Scopadi nel predominio della regione, miravano a consolidare il *koinon* tessalico, suggerisce nell'*incipit* del carme l'accostamento tra Sparta e la Tessaglia e la celebrazione della loro comune origine eraclide» (Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 264), su cui forse non bisogna calcare troppo la mano (cfr. *ivi*, p. 264, n. 1).

³¹⁴ «Le espressioni di amicizia e di ammirazione verso Torace e verso la sua famiglia, formulate alla fine dell'ode, non escludono, ma non convalidano l'ipotesi di un soggiorno del poeta presso gli Alevadi e di una sua diretta conoscenza del committente» (Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 263 s.).

³¹⁵ La strutturazione sembra assumere i caratteri di una *Ring-Komposition*, che unisce la parte finale dell'ode a quella iniziale nella lode della classe dirigente dei Tessali. Cfr. Palaiogeorgou 2002, p. 287.

³¹⁶ Cfr. Rose 1982, p. 56.

³¹⁷ «L'impresa di Perseo, che si compie con l'aiuto di Atena, contiene quel tanto di straordinario e di meraviglioso (vv. 30 e 48) che la rendono sì esemplare per il vincitore, ma che al contempo gli suggeriscono la coscienza dei propri limiti» (Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 266). Cfr. anche Barkhuizen 1976, p. 19.

³¹⁸ Su cui cfr. Brown 1992, pp. 95-107.

³¹⁹ Cfr. Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, pp. 265-267. Diversamente, Palaiogeorgou 2002, p. 284 pensa a una bipartizione della narrazione mitica del carme (arrivo di Perseo fra gli Iperborei e descrizione della loro vita; azioni precedentemente compiute da Perseo). Sulla strutturazione complessiva del carme, ved. anche la dettagliata schematizzazione di Barkhuizen 1976, pp. 9-12 e i richiami di van den Berge 2007, pp. 29-34.

primo caso le sofferenze che Amore procura agli uomini, nel secondo il canto del poeta³²⁰. Non mancano altri richiami verbali interni, come quelli, evidenziati poco fa, sul lessico della crescita: ἀγών (v. 16), ἀγῶνα (v. 30), μάκαιρα (v. 2), μακάρων (v. 46), Θεσσαλία (v. 2), Θεσσαλῶν (v. 70)³²¹.

L'undicesima *Pitica* è soggetta a problemi di datazione. Gli scolii, infatti, tramandano due vittorie pitiche di Trasideo di Tebe, una, giovanile, nel 474 a. C. nella corsa semplice e una nel 454 a. C. nel diaulo o nello stadio, ma non sembrano conoscere con precisione a quale delle due occasioni vada assegnato il carne pindarico³²². Il carne stesso, d'altronde, non dà segnali inconfutabili di appartenere all'una o all'altra occasione, così che esso andrà sottoposto a interpretazioni differenti a seconda che lo si consideri dedicato a un giovane vincitore tebano all'indomani della guerra persiana o a un adulto che vive sotto l'imperialismo atenese dopo la sconfitta spartana di Enofita nel 475 a. C.³²³.

Attorno alla discussa figura mitica di Oreste³²⁴, che viene subito chiamato in

³²⁰ Sul valore del poliptoto ἐτέροις ἐτέρων, cfr. Miller 1991, p. 166: «Formally, the proposition ἐτέροις ἐτέρων ἔρωτες ἔκκιζαν φρένας constitutes the foil of a “summary priamel” in which the capping element, while remaining unexpressed, can readily be supplied in thought from the general context: while different people are excited by different objects of desire, it is athletic success that Hippokleas has fallen in love with».

³²¹ Cfr. Barkhuizen 1976, p. 13; Rose 1982, p. 58; Brown 1992, p. 95.

³²² Cfr. ΣΣPind. *Pyth.* 11 *inscr.* a, p. 254 Drachmann: a. γέγραπται ἡ ὠιδὴ Θρασυδαίω παιδὶ νικῆσαντι κη΄ Πυθιάδα, καὶ λγ΄ διαυλον ἢ στάδιον ἄνδρας; *inscr.* b, p. 254 Drachmann: γέγραπται μὲν ἡ ὠιδὴ τῷ προκειμένω νικῆσαντι τὴν λγ΄ Πυθιάδα διαύλωι. | οὐκ εἰς τὴν τοῦ διαύλου δὲ νίκην γράφει, ἀλλ' εἰς τὴν τοῦ σταδίου. Cfr. Farnell 1965, pp. 221-225; Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 283.

³²³ Cfr. Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, pp. 283 s.

³²⁴ A essere discussa è proprio la scelta di Oreste come figura centrale per il mito dell'undicesima *Pitica*, in cui le vicende degli Atridi portano in scena personaggi che, di volta in volta, si macchiano di qualche colpa e che non è facile collegare con Pito, Apollo e Tebe. Alcuni elementi, in realtà, sembrano ricondurre all'attualità: la ξενία di Strofio nei confronti di Oreste, che rispecchia quella di Delfi nei confronti di Trasideo, vincitore pitico; ὄλβος e successi che procurano φθόνος; la polemica contro la tirannide; la devozione filiale verso il padre, di cui sia Oreste sia Trasideo sono esempio. Il messaggio globale che se ne può ricavare è un invito alla moderazione, di modo che la celebrità per la vittoria pitica non faccia insuperbire il vincitore, che deve invece ricordarsi sempre i rischi del successo, prima di tutto quello dello φθόνος; Oreste diventa, allora, modello negativo, perché simbolo dei figli che non sanno vivere nel giusto mezzo (v. 52, τὰ μέσα) e non sanno sfruttare il successo con moderazione (v. 55a, ἡσυχῆι), ma anche segno positivo di chi riscatta il torto subito (l'omicidio del padre da parte della madre) e le sofferenze che i comportamenti del γένος hanno ingenerato. Cfr. Newman 1979, pp. 60-63; Egan 1983, pp. 199 s.; Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, pp. 286-290; Sevieri 1999, pp. 77-110; Gentili 2011, pp. 229 s.; Míguez Barciela 2013, pp. 312-319. A complicare, invece, le questioni di datazione sono i rapporti che la versione dell'*Oresteia* raccontata da Pindaro sembra intrattenere con quella inscenata da Eschilo nel 458 a. C.: se, infatti, si opta per la derivazione Pindaro-Eschilo, riesce che l'ode possa appartenere al 474, mentre la data scende fino al 454 se si punta alla derivazione inversa Eschilo-Pindaro; ma i due poeti potrebbero aver attinto in modo indipendente dalla *Oresteia* di Stesicoro, con cui Pindaro intrattiene

causa al v. 16, si struttura tutto il resto del carne: la lunga narrazione mitica (vv. 16-37) è chiusa dalle considerazioni del poeta, che si ammette di essere arrivato a un punto di non ritorno nella sezione mitica e cerca ora il modo di ritornare all'occasione del canto (vv. 38-40); questa segue subito dopo (vv. 41-50a), conclusa da altre considerazioni gnomiche del poeta sull'appropriatezza della propria poesia (vv. 50a-58) e dalle figure di Iolao, Castore e Polluce (vv. 59-64). In questo contesto, accanto all'«uso di parole che si ripetono nei punti chiave determinando una serie di significative corrispondenze tra il proemio e la sezione conclusiva dell'ode e all'interno del racconto mitico»³²⁵ (v. 1 Ὀλυμπιάδων, v. 64 Ὀλύμπου; v. 3 ἀριστογόνωι, v. 57 γενεᾶι; v. 4 ματρί, v. 37 ματέρα; v. 8 στρατόν, v. 50 στρατιάν; v. 9 Πυθῶνα, v. 49 Πυθῶι; v. 10 ἄκραι, v. 55 ἄκρον; v. 12 ἀγῶνι, v. 47 ἀγῶνων; v. 12 χάριν, v. 58 χάριν; v. 14 βαλών, v. 40 ἔβαλεν; v. 14 πατρώιαν, v. 43 πατρί; v. 16 ξένου, v. 34 ξένον; v. 17 φονευμένου, v. 37 φοναῖς; v. 19 κόραν, v. 33 κόραν; v. 19 Δαρδανίδα, v. 34 Τρώων; v. 25 νέαις, v. 35 νέα; v. 28 πολῖται, v. 52 πόλιν; v. 29 φθόνον, v. 54 φθονεροί; v. 32 χρόνωι, v. 36 χροινίωι)³²⁶, si registrano anche l'omoteleuto fra Νηρηΐδων e ἠρωΐδων, in explicit dei vv. 2a~7a (tr cho cr), che riunisce le Nereidi all'ampio catalogo di eroine che apre l'ode e che viene sintetizzato in ἠρωΐδων al v. 7a, e l'eco fonica fra νίκων e ἴκων, in incipit dei vv. 16~32 (ia reiz^{cho}), entrambi apparentemente privi di una qualche relazione tematica.

Nel 490 a. C., il flautista Mida di Agrigento vince nelle gare auliche dei giochi pitici e viene celebrato dalla dodicesima *Pitica* di Pindaro. Dello stesso vincitore gli scolii tramandano un altro trionfo pitico (486 a. C.) e uno panatenaico (senza precisare data), ma il silenzio del poeta su queste ultime due occasioni lascia intendere che la *Pitica* sia da riferirsi al successo del 490³²⁷. Ode monostrofica, è

significativi punti di contatto. Cfr. Macía 1976, p. 206 (che opta per il 454); Herington 1984, pp. 140-146; Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 284 (che preferisce il 474). Un riesame della questione è offerto, di recente, da Kurke 2013, pp. 101-175.

³²⁵ Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, p. 292. Di *Ring-Komposition* parla Young 1968, p. 4.

³²⁶ Cfr. la dettagliata analisi di Newman 1979, pp. 49-51, che nota inoltre che i richiami verbali possano essere uniti in cerchi concentrici.

³²⁷ Ved. ΣPind. *Pyth.* 12 *inscr.*, p. 263 Drachmann: γέγραπται ἡ ὠιδὴ Μίδαϊ Ἀκραγαντίνωι. οὗτος ἐνίκησε τὴν κδ' Πυθιάδα καὶ κε'· φασὶ δὲ αὐτὸν καὶ Παναθήναια νεικῆκεναι. L'assenza di riferimenti genealogici su Mida all'interno dell'ode spinge a ritenere che il dedicatario non provenisse da una famiglia illustre e che, anzi, abbia goduto della protezione di un'altra famiglia di rilievo ad Agrigento, forse gli Emmenidi, che ne potrebbero aver commissionato l'epinicio chiedendolo a un poeta, come Pindaro, col quale intrattenevano buoni rapporti. Cfr. Farnell 1965, pp. 233

aperta e chiusa dalla menzione della gara, che nella prima strofa avviene in modo esplicito (δέξαι στεφάνωμα τόδ' ἐκ Πυθῶνος εὐδόξωι Μίδαί | αὐτόν τέ νιν Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνηαι, τάν ποτε | Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν <Γοργόνων> | οὔλιον θρήνον διαπλέξαισιν Ἀθήνα, vv. 5-8), mentre nell'ultima si desume dalle considerazioni gnomiche che concludono il carme (λεπτοῦ ... χαλκοῦ θ' ἄμα καὶ δονάκων, v. 25). Al centro, connesso con la tipologia di gara, sta il racconto mitico, che verte sull'*inventio* dell'αὐλός: Atena, che assiste alla decapitazione di Medusa da parte di Perseo, avendo ascoltato i lamenti di Euriale e Steno (vv. 9-18), vuole riprodurre la melodia, inventa l'arte auletica (vv. 18-21) e compone una prima melodia di cui fa dono agli uomini (vv. 22-27)³²⁸. Il carme non fa registrare fenomeni rilevanti, se non la corrispondenza fra preverbi in εὐπαράου ed εὐκλέα, in incipit dei vv. 16~24 (3επιτ^{tr}), e l'eco fonica fra μέρος e μέλος, in explicit dei vv. 11~39 (pros 2επιτ^{ia}), in entrambi i casi senza nessuna apprezzabile relazione tematica.

III 2.3 Le Nemee

III 2.3.1 Pind. Nem. 1

Notizie biografiche sulla figura di Cromio si possono ricavare dalle due odi che Pindaro gli indirizza (*Nem.* 1 e 9) e dagli scoli che le accompagnano³²⁹. Nato a Gela da Agesidamo (cfr. *Nem.* 9.42 παιδὶ τοῦθ' Ἀγησιδάμου φέγγος), si distinse fin da giovane nella battaglia presso il fiume Eloro (cfr. *Nem.* 9.39-42), in cui il tiranno di Gela, Ippocrate, aveva sconfitto i Siracusani nel 492 a. C. (cfr. Hdt. 7.154.3³³⁰); si trasferì a Siracusa una volta che Gelone l'ebbe conquistata, accumulando altri meriti al servizio del tiranno e del fratello Ierone³³¹. Anche per questo, quando

s.; Strauss Clay 1992, p. 519; Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, pp. 307 s.; Gentili-Luisi 1995, p. 7; Steiner 2013, p. 174.

³²⁸ Cfr. Angeli Bernardini in Gentili *et al.* 1995, pp. 309-311.

³²⁹ Cfr. ΣPind. *Nem.* 1 *inscr.* ab, p. 6 Drachmann; Pind. *Pyth.* 1.58-85. Ved. Puech 1967, p. 19; Privitera 2011, p. 2; Cannatà Fera 2020, p. 9.

³³⁰ Συρηκοσίους δὲ Κορίνθιοί τε Κερκυραῖοι ἐρρύσαντο μάχηι ἐσσωθέντας ἐπὶ ποταμῶι Ἑλῶρῳ· ἐρρύσαντο δὲ οὔτοι ἐπὶ τοῖσδε καταλλάξαντες, ἐπ' ᾧ τε Ἴπποκρατεῖ Καμάριναν Συρηκοσίους παραδοῦναι· Συρηκοσίωιν δὲ ἦν Καμάρινα τὸ ἀρχαῖον.

³³¹ Sotto Gelone, nel 480, Cromio partecipò alla battaglia terrestre contro i Punici a Imera, mentre sotto Ierone, nel 474, fu tra i comandanti dello scontro navale con gli Etruschi a Cuma. I suoi contributi per terra e per mare sono ricordati da Pind. *Nem.* 9.42-43 (τὰ δ' ἄλλαις ἀμέραις |

rifondò Catania col nome di Etna nel 476, Ierone ricompensò Cromio per i suoi servigi nominandolo coreggente della città insieme a Dinomene³³².

Nonostante queste informazioni, la datazione delle due odi è discussa, non solo perché, non possedendo alcuna lista dei vincitori nemei³³³, ci si può soltanto appoggiare ai dati offerti dai versi pindarici, ma anche per il fatto che nessuna delle due *Nemee* (la prima incentrata su una vittoria di Cromio a Nemea, la nona su quella riportata a Sicione) fa menzione l'una della vittoria celebrata dall'altra. La titolatura trasmessa dai manoscritti Χρομίω Αἰτναίω ἵπποις³³⁴ e l'assenza di riferimenti espliciti o allusivi alla fondazione di Etna, che invece risulta chiaramente menzionata in *Nem.* 9.2 (τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν), spingerebbero a considerare la prima *Nemea* la più antica fra le due composizioni, ma ciò contrasterebbe con il gran numero di dati biografici presenti nella nona *Nemea*, «superflui, se Cromio fosse già stato celebrato nella prima». Inoltre, l'ordine di importanza delle gare atletiche antiche è crescente, dalla dimensione locale (è il caso della vittoria sicionia celebrata nella nona ode) a quella panellenica (la vittoria nemea a cui è dedicata la prima composizione)³³⁵: «Come ogni altro vincitore panellenico, anche Cromio, dopo aver vinto a Nemea, avrebbe trovato poco onorevole partecipare a una gara locale». Infine, l'apertura della nona *Nemea* (Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικωνόθε, Μοῖσαι, | τὰν νεοκτίσταν ἐς Αἴτναν, vv. 1-2) fa supporre che il conseguimento della vittoria a Sicione e la scrittura dell'ode siano avvenuti mentre Cromio ancora risiedeva a Etna in qualità di coreggente, mentre nella prima *Nemea* il luogo sembra mutare in Siracusa, vista l'asserzione ai vv. 2-5 (Ὀρτυγία ... σέθεν ἀδυεπῆς | ὕμνος ὀρμάται), lasciando pensare che il periodo di co-reggenza sia terminato e Cromio abbia fatto ritorno a

πολλὰ μὲν ἐν κοίαι χέρσωι, τὰ δὲ γείτωνι πόντωι φάσομαι). Cfr. Puech 1967, pp. 19, 119; Privitera 2011, p. 2; Cannatà Fera 2020, p. 10.

³³² Cfr. ΣPind. *Nem.* 1 *inscr.* ab, p. 6 Drachmann.

³³³ Cfr. Puech 1967, p. 17, n. 2 e p. 18, n. 1.

³³⁴ Così anche in ΣPind. *Nem.* 1 *inscr.* a, p. 6 Drachmann: γέγραπται ὁ ἐπίδικος Χρομίω Αἰτναίωι.

³³⁵ Il percorso in ordine di importanza crescente prevede giochi nemei, istmici, pitici e olimpici. Il vincitore di tutte e quattro le competizioni completa una περίοδος ('circuit') ed è pertanto detto περιοδονίκης: cfr. Athen. 10.415a, che dà notizia di Demetrio, figlio di Antigono, che vinse il circuito dieci volte (ἐνίκησεν δὲ τὴν περίοδον δεκάκις); Philo Alex. *De virt.* 193, che utilizza il termine περιοδονίκης; Dio. Cas. 72.20.5, che lo riferisce applicato a Nerone.

Siracusa³³⁶. Dunque, tenendo conto che i riferimenti ai successi militari di Cromio nella nona *Nemea* spingono a considerarla posteriore al 474 a. C., data della battaglia navale di Cuma vinta da Siracusa, inducendo a collocare l'ode nel 473 o 472, la prima *Nemea* può attestarsi nel 470 o 469, in seguito alla vittoria nemea di Cromio che la menzione di Zeus Etneo e di Siracusa nell'ode suggeriscono di collocare nel 471, mettendo così da parte la datazione wilamowitziana del 476, adottata anche da Puech³³⁷.

L'ode, in cui la centralità del mito di Eracle infante che uccide i serpenti è inquadrata da un'introduzione legata all'occasione celebrata e da una conclusione moraleggiante³³⁸, sembra configurarsi alternativamente come «un dittico: la prima parte (vv. 1-34) celebra Cromio, la seconda parte (vv. 39-72) celebra Eracle»³³⁹. Le due sezioni confrontano i loro rispettivi eroi: già per Puech Cromio è paragonato da Pindaro a Eracle per i suoi successi militari, «car les exploits d'Héraclès conviennent pour rehausser l'éloge des hauts faits politiques et militaires de Chromios, beaucoup plutôt que pour symboliser des triomphes agônistiques»³⁴⁰. Ma

³³⁶ Le citazioni del paragrafo sono di Privitera 2011, p. 3. All'obiezione per la quale l'epiteto locativo di *Etneo* attribuito a Zeus in Pind. *Nem.* I, 6 indicherebbe che Cromio era ancora residente a Etna, lo studioso replica citando il caso di Posidone di Onchesto in Pind. *Isthm.* I, 53, indicato con l'epiteto di un culto locale perché "vicino" ai Tebani e dunque propiziato del trionfo del vincitore Erodoto. «Nel caso di Cromio l'identità è sottolineata per "orgoglio personale": a Etna, quando era correggente, Cromio aveva goduto del favore pieno di Zeus» (Privitera 2011, p. 3, n. 9).

³³⁷ Puech 1967, pp. 18 s. ritiene inverosimile la data precedentemente proposta del 480 a. C., trovandosi più incline a sposare il 476/475 per anticipare l'ode rispetto alla nona *Nemea* e motivarne la composizione col viaggio di Pindaro in Sicilia e con l'amicizia che lo legava a Cromio (al periodo 476-474 guarda Farnell 1965, p. 243; al 476 pensa Carey 1981, p. 104). Ma la menzione di Zeus Etneo in Pind. *Nem.* 1.6, collocando Cromio a Etna, anticipa necessariamente l'ode a prima del 470, anno in cui Dinomene diviene unico sovrano della città (cfr. Pind. *Pyth.* 1.58-60), mentre l'invocazione a Ortigia sposta il dedicatario a Siracusa, dove è appena rientrato dopo l'esperienza di governo, inducendo a datare l'ode in un momento ravvicinato al rientro da Etna, dunque attorno al 470/469 a. C. Cfr. Privitera 2011, p. 4; Cannatà Fera 2020, pp. 14-18; Bury 1965b, p. 1, n. 2, che propone una datazione fra il 473 e il 472.

³³⁸ Cfr. Puech 1967, p. 21; Perysinakis 1997, p. 100. La struttura dell'ode potrebbe essere modellata su quella del κῶμος, che Newman-Newman 1982, p. 214 riconoscono nelle fasi concatenate dell'arrivo di Pindaro alla porta di Cromio, del passaggio al mito di Eracle, aperto dal motivo dell'ospite non invitato che entra per la porta, e dell'ingresso del poeta e del coro nel banchetto di Cromio.

³³⁹ Privitera 2011, pp. 9 s. Cfr. Rose 1974, p. 157.

³⁴⁰ Puech 1967, p. 22. Il parallelo è notato anche da Slater 1984, pp. 250 s., che lo schematizza secondo i seguenti punti: «(1) The blessed house of Chromius ~ the blessed home of Zeus. (2) The banquet of Zeus ~ the banquet of Chromius. (3) *N.* 1.9 ~ 34: the *aretai* of Heracles and Chromius. (4) Chromius and Heracles as civilizers physically and spiritually of Land and Sea. (5) *N.* 1.34, *N.* 1.70 the πόνος of both, cf. *N.* 9.44. (6) The resulting life of tranquility of both: *N.* 9.29, 44, 48, and *N.* 1.69-70. (7) The opening words ἄμπνευμα σεμνὸν Ἰαλφειοῦ Ὀρτυγία imply that Ortygia, the palace of Chromius, is the respite from the toils of Olympia, and has verbal echoes with the last words, where I believe σεμνὸν νόμου must be read referring to the rule of Zeus. (8) The relation of

Cromio non è paragonato al semidio in modo diretto. Il discrimine, infatti, sembra essere offerto dal v. 25: τέχνηαι δ' ἑτέρων ἕτεραι· χρῆ δ' ἐν εὐθείαις ὁδοῖς στείχοντα μάρινασθαι φυᾶι. Le virtù di un individuo sono innate³⁴¹, e infatti in modo imprevedibile per la sua età Eracle si difende dal pericolo suscitato da Era, adoperando forza e prontezza che nessuno, in quel momento, poteva avergli già insegnato. L'uso delle virtù, però, deve essere regolato dal senso della giustizia: così, profetizza Tiresia, si comporterà Eracle una volta cresciuto, fronteggiando e sconfiggendo mostri e uomini στείχοντα τὸν ἐχθρότατον μόνον (vv. 65 s.) e rispettando la legge del padre degli dèi (σεμνὸν αἰνήσειν νόμον, v. 72); così, lascia intendere il poeta, ha fatto anche Cromio delle sue δαιμονίαις ἀρεταῖς (v. 9). Allora, alle analogie fra Ierone e Zeus, da un lato, e Cromio ed Eracle, dall'altro, per le quali come sull'Olimpo Eracle vive accanto a Zeus dopo essersi comportato secondo la sua legge, così a Siracusa Cromio vive accanto a Ierone dopo che aveva assecondato il potere del tiranno³⁴², si aggiunge un rapporto di proporzionalità per il quale «Cromio sta alle sue azioni come Eracle sta alle sue imprese. Il risultato è identico: entrambi hanno usato le loro doti di natura procedendo per dritti sentieri in difesa della giustizia»³⁴³.

La coesione delle due sezioni dell'ode coinvolge anche il piano verbale, traducendosi in esempi di echi verbali e in alcuni casi di occorrenza omometrica³⁴⁴. Le parole con cui Pindaro introduce il mito di Eracle riecheggiano quelle con cui il poeta afferma l'intercessione di Zeus per il potenziamento e l'arricchimento di

Chromius to Hieron (whom we assume to be present at the triumph) is represented by the relation of Heracles to Zeus».

³⁴¹ Cfr. Carey 1981, p. 114.

³⁴² Cfr. Puech 1967, p. 22; Rose 1974, p. 169.

³⁴³ Privitera 2011, p. 10. Pindaro affronta più volte il tema dell'ereditarietà o della natura innata delle virtù, connesso all'etica aristocratica arcaica: Rose 1974, pp. 151 s. lo trova sviluppato in *Ol.* 2, 6, 7, 8, 9, 13, *Pyth.* 4, 5, 9, *Nem.* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, *Isthm.* 1, 3, 4, 5, 6, 8, notando come ciò determini una forte varietà di termini relativi alla condizione innata (φυᾶ, συγγενής, σύγγονος, σύμφυτος, ἐμφυής, ἐμφύλιος, γειναῖος, γνήσιος), alla schiatta del vincitore (αἶμα, γενεά, γέννα, γενέθλιος, γένος, δόμος, ἔθνος, ματραδελφέος, ματήρ, ματροδόκος, ματρόθεν, ματρομάτωρ, μάτρως, πατήρ, πατραδελφέος, πάτριος, πατρῷος, πατροπάτωρ, πρόγονος, οἴκοθεν, οἶκος), alla prole (παῖς, γόνος, ἕκγονος, ἀριστόγονος, τέκνον, θάλος) o alla trasmissione fisica ed ereditaria delle virtù (φύω, φυτεύω, μίγνυμι, τίττω, γονά, σπέρμα). Non solo la φυᾶ è innata ed ereditaria, ma ha due modi di esplicarsi, secondo il poeta: uno fisico (σθένος, v. 26) e uno intellettuale (φρήν, v. 27), che Cromio ha il beneficio di possedere entrambe (cfr. Sullivan 2001c, pp. 215 s.). Ved. anche Farnell 1965, p. 247; Privitera 1972, pp. 43-47; Perysinakis 1997, pp. 103 s., 106; Cusset 1999, p. 209. Di semplice auspicio mitico parla Burnett 2008, p. 141. *Contra*, Carey 1981, pp. 118 s., che ritiene bizzarro un paragone fra un uomo adulto e un bambino a questo scopo.

³⁴⁴ Cfr. Bury 1965b, pp. 3-8; Rose 1974, pp. 158, 160, 175; Newman-Newman 1982, p. 217.

Siracusa, che grazie a lui diverrà la più grande città della Sicilia: κορυφαῖς del v. 15 è ripreso da κορυφαῖς del v. 34, mentre ὀτρύνει del v. 7, ripreso da ὀτρύνων al v. 34, allarga la relazione con Zeus anche alla diretta celebrazione della vittoria di Cromio, che invita il poeta a elevare il canto di trionfo³⁴⁵. Entrambe le occorrenze del tema dell'uso delle virtù secondo giustizia sono realizzate con le medesime parole, sì che l'espressione σὺν πλαγίωι ... κόρωι στείχοντα dei vv. 64 s. riprende il v. 25 ἐν εὐθείαις ὁδοῖς στείχοντα. Gli epiteti σεμνόν (v. 1) e θάλος (v. 2), che accompagnano la menzione del fiume Alfeo e della ninfa-città di Ortigia nell'apertura del carme, sono recuperati in conclusione in ordine invertito da θαλεράν (v. 71) e σεμνόν (v. 72), dipingendo il quadro di un Eracle che siede accanto a Zeus insieme all'amorevole sposa, Ebe, avendo rispettato e rispettando la legge dettata dal padre. A proposito di paternità, proprio i nomi dei genitori di Zeus ed Eracle si trovano a corrispondersi ai vv. 16 (Κρονίων) e 52 (Ἀμφιτρύων). Si registra, inoltre, la ricorrenza di parole che denotano velocità o subitanità (αὐτίκα, v. 35; ἄφαρ, v. 40; ὠκείας, v. 42) e di verbi di movimento o indicanti azioni rapide (φεύγων ... μόλειν, v. 36; ἐγκατέβα, v. 38; πέμπε, v. 40; ἔβαν ... μεμαῶτες, vv. 42 s.; ἄντεινε, v. 43; μάρψας, v. 45; ἄπεπλος ὀρούσαισ', v. 50; ταχὺ ... ἔδραμον, v. 51)³⁴⁶. A ciò si possono aggiungere il riuso in posizioni metriche ravvicinate di differenti forme flesse del nome di Zeus (Ζηνός, v. 6; Ζεύς, v. 14), che rimarcano la centralità di Zeus prima come nume tutelare di Etna e poi come fonte mitico-divina dell'opulenza di Siracusa, e l'anafora dei vv. 62-63 ὄσσοις ... ὄσσοις, che dà rilievo all'elenco degli exploits di Eracle profetizzati da Tiresia³⁴⁷.

Coesione e potenziamento semantico sono garantiti dalle occorrenze omometriche, che fanno registrare un buon numero nel carme. Ai vv. 24~31 (pros epitr^{ia}), la responsione protegge due infiniti derivanti da due verbi differenti: φέρειν ed ἔχειν.

24

~~~~~

pros epitr<sup>ia</sup>

<sup>345</sup> Rose 1974, p. 168 intravede la possibilità che la ripresa di κορυφαῖς relativamente alle virtù di Eracle al v. 34 (κορυφαῖς ἀρετῶν μεγάλας) sia il segnale di un'allusione alla fondazione di Etna, secondo lo studioso celata al v. 15 (κορυφαῖς πολίων ἀφνεαῖς).

<sup>346</sup> Il valore di una tale insistenza sembra risiede nel fatto che «it underlines with dazzling effectiveness the impression of the speed with which the child of Zeus (35) is put to the test and meets the challenge» (Rose 1974, p. 158). Cfr. Cusset 1999, p. 195.

<sup>347</sup> Cfr. Race 1990, p. 33.

Collocati entrambi in explicit di sequenza metrica, i due infiniti appartengono a due formulazioni paremiache: da un lato, il poeta, dipingendo in termini estremamente positivi la dimora di Cromio che risuona di canti festosi, afferma che il proprietario, di fronte alle critiche, non è privo di difensori, «pronti a versare acqua sul fumo» (λέλογχε δὲ μεμφομένοις ἐσλοῦς ὕδωρ καπνῶι φέρειν | ἀντίον, vv. 24 s.), dunque a spegnerle il prima possibile con validi argomenti<sup>348</sup>; dall'altro, il poeta, nella successiva antistrofe, dopo essersi rivolto direttamente a Cromio lodandone l'abilità di combinare all'uopo forza e ragione (Ἀγησιδάμου παῖ, σέο δ' ἀμφὶ τρόπῳ | τῶν τε καὶ τῶν χρήσιες, vv. 29 s.), rivela la propria posizione personale, ovvero che nessuna forma di ricchezza deve restare nascosta, ma deve essere utilizzata ogni qualvolta ce ne sia bisogno, secondo quanto la generosità suggerisca (οὐκ ἔραμαι πολὺν ἐν μεγάρῳι πλοῦτον κατακρύψαις ἔχειν, | ἀλλ' ἐόντων εὖ τε παθεῖν καὶ ἀκοῦσαι φίλοις ἐξαρκέων, vv. 31 s.). L'omometria associa, dunque, due asserzioni sulla generosità del dedicatario, che ben si inseriscono nella destinazione elogiativa della coppia strofica e nel più generale piano ragionativo sulla natura innata delle virtù e sulla necessità di adoperarle con giustizia che abbiamo illustrato sopra. Non è esaltante la condivisione degli accenti prosodici fra i due versi in responsione:

24

pros epitria

31

pros epitria

La generosità di Cromio, dunque, ha dei difensori, che combattono strenuamente per lui come gli dèi hanno affrontato i Giganti. Questa è l'interpretazione che Bury<sup>349</sup> offre dell'occorrenza omometrica individuata dalla condivisione della

<sup>348</sup> «J'ai suivi le texte d'Aristarque, sans adopter son interprétation. Il faisait valoir que l'eau jetée sur le feu accroît la fumée ; on peut lui répondre que c'est seulement pendant un temps assez court. Il entendait : les envieux font une œuvre vaine ; mais on voit mal le lien avec ce qui précède, tandis qu'avec le sens d'Hermann, auquel je me rallie, on passe aisément de la générosité de Chromios à l'intervention des gens de bien qu'elle lui gagne» (Puech 1967, p. 25, n. 1). Per Perysinakis 1997, pp. 102 s., invece, sono il nobile stesso e il poeta a gettare acqua sul fumo per far trionfare la generosità contro ogni invidia e critica. Certo è che, da un punto di vista paremiografico, «Pindaro ha sostituito il fumo al fuoco per dare il senso della cosa inutile e assurda: perché è possibile spegnere il fuoco, non il fumo; [...] secondo Pindaro, i detrattori si adoperavano inutilmente» (Privitera 1972, p. 41). Cfr. Cannatà Fera 2020, pp. 274-276.

<sup>349</sup> «And again as the Gods 'affront' the Giants, so the good friends of Chromius' 'affront' his disparagers – this echo being metrically punctual» (Bury 1965, p. 6). Cfr. Newman-Newman 1982, p. 219.



medesima radice fra ἀντίον e ἀντιάζωσιν in sede iniziale dei vv. 25 e 68 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup>), in cui la condivisione degli accenti prosodici è praticamente assente.

|    |             |                                      |
|----|-------------|--------------------------------------|
| 25 | —υ—ζ—υ—υ—υ— | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |
| 68 | —υ—ζ—υ—υ—υ— | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |

Le virtù eccezionali di Cromio sono oggetto anche di una precedente omometria, per la quale, nella stessa sede incipitaria dei vv. 9~20 (reiz<sup>ia</sup> hem<sup>m</sup>), si corrispondono due espressioni consimili riferite al vincitore oggetto della lode: κείνου σὺν ἀνδρός ~ ἀνδρὸς φιλοξείνου.

|    |           |                                     |
|----|-----------|-------------------------------------|
| 9  | —υ—υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |
| 20 | —υ—υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |

A essere coinvolte nell'occorrenza sono due formulazioni in genitivo, costituite dal sostantivo ἀνδρὸς accompagnate da altra parola, nel primo caso un pronome (κείνου), nel secondo un aggettivo (φιλοξείνου). Le due forme di ἀνὴρ non occupano la stessa posizione metrica nei due versi, ma ciò non indebolisce il valore dell'omometria: vengono, infatti, affiancate due indicazioni che non solo condividono il medesimo caso nominale (genitivo), ma sono anche incentrate sul medesimo referente (Cromio) e condividono lo stesso obiettivo di rilevare le sue δαιμονίαις ἀρεταῖς (v. 9), indicandone la grande qualità e ribadendo il tema della generosità; l'*ordo verborum*, poi, è tale da individuare fra le due occorrenze una forma di chiasmo (pronome + genitivo di ἀνὴρ; genitivo di ἀνὴρ + aggettivo). Anche in questo caso, però, non è interessante la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

|    |             |                                     |
|----|-------------|-------------------------------------|
| 9  | —υ—ζ—υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |
| 20 | —υ—ζ—υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |

Altre omometrie uniscono la parte dell'ode espressamente dedicata a Cromio alla sezione mitica o intervengono per offrire coesione al mito e alla connessione fra mito e occasione presente. Ai vv. 5~59 (epitr<sup>tr</sup> cr), lo stesso verbo in forme flesse differenti occupa la medesima posizione conclusiva di verso: θέμεν ~ θέσαν.

|    |           |                        |
|----|-----------|------------------------|
| 5  | —υ—υ—υ—υ— | epitr <sup>tr</sup> cr |
| 59 | —υ—υ—υ—υ— | epitr <sup>tr</sup> cr |

Interessante la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|   |           |                        |
|---|-----------|------------------------|
| 5 | —υ—υ—υ—υ— | epitr <sup>tr</sup> cr |
|---|-----------|------------------------|

Di fronte allo sconcerto causato dall'annuncio dei messaggeri, che riferiscono ad Anfitrione il nefasto prodigio dei serpenti che assalgono la culla di Eracle (vv. 51-55), gli dèi mandano un segnale contrario, che rovescia ogni aspettativa: Eracle ha ucciso i serpenti. Questo è il punto di svolta che, dimostrando la natura innata delle virtù, offre a Tiresia l'occasione di profetizzare le future imprese e i relativi successi del semidio. Allo stesso modo, come Tiresia inizia dai serpenti, così Pindaro inizia dal trionfo nemeo: il canto che il poeta intona in onore del vincitore rovescerà ogni aspettazione negativa sul suo conto, illustrando la qualità delle virtù di Cromio e celebrandone i successi<sup>350</sup>.

Le imprese di Eracle non sono grandi solo nella predizione di Tiresia, ma anche nella realtà dei fatti: lo traduce verbalmente la corrispondenza fra gli aggettivi *μεγάλαις* e *μεγάλων* in conclusione dei vv. 34~70 (*alcm<sub>λ</sub>*). Nonostante la scarsa corrispondenza degli accenti prosodici, l'omometria associa due dimensioni temporali differenti in cui si inserisce la menzione delle azioni di Eracle, quella della predizione mantica e quella della concreta realizzazione<sup>351</sup>, offrendo una cerniera che apre e chiude la sezione mitica in una struttura quasi circolare.

|    |                           |                         |
|----|---------------------------|-------------------------|
| 34 | — ̣ ̣ — ̣ ̣ — ̣ ̣ — ̣ ̣ — | <i>alcm<sub>λ</sub></i> |
| 70 | — ̣ ̣ — ̣ ̣ — ̣ ̣ — ̣ ̣ — | <i>alcm<sub>λ</sub></i> |

Su un binario simile si mostra anche una successiva occorrenza omometrica: come Pindaro si ferma davanti alla porta del suo ospite, uomo di stupefacente valore e di grande generosità (vv. 19 s.), così nel mito Anfitrione si ferma stupito di fronte alla culla di Eracle quando, sconvolto dai messaggi di pericolo che gli erano stati recati, trova il figlio che, sano e salvo, ha ucciso da solo le creature che attentavano

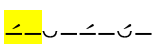
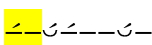
<sup>350</sup> «This means that even as the immortals established the prowess of Heracles by reversing the tale of the messengers, so the hymn of victory establishes the prowess of Chromius by reversing (we may read between the lines) the dark prophecies of illwishers» (Bury 1965b, p. 5).

<sup>351</sup> L'omometria, dunque, congiunge le due sezioni in cui, come osserva Rose 1974, p. 158, può essere divisa la parte mitica: «Heracles' life of constant conflict (62-68) and his final bliss in an afterlife as the husband of Hebe and son-in-law Zeus (69-72)». Nel suo commento, Bury 1965b, p. 7 va oltre: «As Tiresias foretells the winning of an Olympian bride by Heracles, so Pindar foretells the winning of an Olympian wreath by Chromius. Of this signification there are proofs. We find in l. 70 (second line of fourth epode) ἀσυχίαν καμάτων μεγάλων ποιναῖν, corresponding to ἐν κορυφαῖς ἀρετῶν μεγάλαις, in l. 34 (second line of second epode). In Pindar's view, the κορυφαὶ μεγάλοι for men like Chromius were victories at Olympia; and this is suggested by the occurrence of κορυφαῖς in the lines on Sicily, whose people had often felt the touch of 'the golden Olympic olive leaves'». Cfr. ancora Rose 1974, p. 166; Cusset 1999, p. 198.

alla sua vita. Il parallelo fra i ruoli<sup>352</sup> viene sottolineato dalla condivisione dello stesso verbo, ἴστημι, nell'*incipit* dei vv. 19 e 55 (2epitr<sup>ia</sup>), in responsione tra loro: ἔσταν ~ ἔστα.

|    |                                                                                   |                      |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| 19 |  | 2epitr <sup>ia</sup> |
| 55 |  | 2epitr <sup>ia</sup> |

L'occorrenza, ancora una volta, lega il momento presente al mito, per quanto la condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione non si mostri apprezzabile:

|    |                                                                                   |                      |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| 19 |  | 2epitr <sup>ia</sup> |
| 55 |  | 2epitr <sup>ia</sup> |

Da segnalare, infine, l'eco fonica fra ἄφαρ e ἀφάτων protetta dalla responsione fra i vv. 40~47.

### III 2.3.2 Pind. Nem. 2

Dedicata a Timodemo di Acarne, vincitore nel pancrazio, l'ode ha un'estensione ridotta: consta, infatti, di venticinque versi disposti in cinque strofi, secondo una composizione di tipo monostrofico che lascia trasparire un'impressione di semplicità. In effetti, la struttura dell'epinicio risulta alquanto semplice e limpida: dopo una prima strofe, aperta da un'invocazione a Zeus e dedicata all'occasione vittoriosa (vv. 1-5), segue l'augurio che Timodemo possa trionfare anche ai giochi istmici e pitici (vv. 6-10). Con un riferimento a Salamina e ad Aiace, il poeta può passare alla precisazione della disciplina in cui Timodemo ha vinto (vv. 11-15) e alla celebrazione della patria del vincitore, Acarne (vv. 16-20), elencando i numerosi successi ottenuti dalla famiglia del dedicatario, che si concludono con l'esortazione a celebrare il ritorno del vincitore (vv. 21-25)<sup>353</sup>.

<sup>352</sup> «Again the first line of the fourth strophe, ἔσται δὲ θάμβει δυσφόρῳ, responds to the first line of the second strophe, ἔσταν δ' ἐπ' αὐλείαις θύραις, indicating that the part played by Pindar in the drama in Sicily corresponds to the part played by Amphitryon in the drama at Thebes. Pindar was moved with concern for his friend Chromius, and with delight at his achievements, as Amphitryon was moved for his 'son' Heracles» (Bury 1965b, p. 5). Cfr. Rose 1974, p. 170; Cusset 1999, p. 209; Cannatà Fera 2020, p. 288. Diversa l'interpretazione di Newman-Newman 1982, p. 211, che considerano l'occorrenza segno dell'uso di immagini e motivi del παρακλαυσίθυρον, come se «Amphitryon and Teiresias have their encounter at a door».

<sup>353</sup> Cfr. Puech 1967, p. 29; Privitera 2011, pp. 10, 12. L'apostrofe ai concittadini e la menzione del ritorno di Timodemo spinge Cannatà Fera 2001, p. 157 a ipotizzare per l'epinicio un'esecuzione in patria, non sul luogo della vittoria; Bury 1965b, p. 29 pensa a un contesto processionale.

L'augurio di nuovi successi non rimane inascoltato: lo scolio riferisce di una vittoria olimpica di Timodemo<sup>354</sup> che, però, non figura nelle liste in nostro possesso (*P. Oxy.* 222), che registrano i nomi dei vincitori dei Giochi Olimpici dal 480 al 468 a. C. La vittoria olimpica deve, dunque, essere anteriore o posteriore a queste date e così anche la nemea, che dal testo dello scolio risulta immediatamente precedente a quella olimpica. La presenza di Salamina nell'ode farebbe supporre qualche collegamento diretto dell'affermazione con le vicende belliche che riguardano l'isola; ma quanto detto dal poeta (καὶ κὰν ἂ Σαλαμίς γε θρέψαι φῶτα μαχατάν | δυνατός, vv. 13 s.) è risultato ad alcuni poco consono per un riferimento alla conclusione del conflitto greco-persiano: la composizione sarebbe, così, anteriore al 480 a. C.<sup>355</sup>. «Ma l'ode non ignora Salamina: a Pindaro basta dire (vv. 13-14) che l'isola era nutrice di eroi e che Ettore (in Asia) aveva udito di Aiace, per suggerire che il Persiano (in Asia) aveva udito di Salamina, la patria di Aiace, e il luogo della sconfitta persiana», scrive Privitera<sup>356</sup>. La seconda *Nemea*, allora, può essere posteriore al 468 a. C., senza la possibilità però di individuare con precisione la data della vittoria nemea e del successivo trionfo olimpico<sup>357</sup>.

La pretesa semplicità dell'ode cozza con le reali intenzioni del poeta. Nell'economia del carne, Zeus diventa il principio di due binari tematici portanti,

<sup>354</sup> ΣPind. *Nem.* 2.1c, p. 28 Drachmann: οὗτος οὖν ὁ Κύναιθος πρῶτος ἐν Συρακούσαις ἐραψώιδησε τὰ Ὀμήρου ἔπη κατὰ τὴν ξθ' Ὀλυμπιάδα, ὡς Ἴππόστρατός φησιν.

<sup>355</sup> Così Gaspar e Fraccaroli *ap.* Puech 1967, p. 30. Tra l'altro, la menzione di Salamina potrebbe essere osservata in modo attraente come l'indicazione del γένος di Timodemo: «An inscription of 363-2 B.C. (*SEG* xxi.527) mentions Σαλαμίνοι whose ancestors lived in 508-7 B.C. in Acharnai (lines 77-8); the inscription also mentions how the cult of Eurysakes (= Aias) was to be administered by the genos (lines 34-6, 52ff.). If Timodemos did belong to the genos, and if the cult existed in his day, this would give more point to Pindar's praise of Aias in *Nemean Two* (13-4)» (Instone 1989, p. 115).

<sup>356</sup> Privitera 2011, p. 11. Si potrebbe obiettare che, in realtà, essendo Timodemo originario di Acarne, ci si sarebbe dovuti aspettare un riferimento alla battaglia di Maratona, in cui gli Acarnesi avevano partecipato con valore (cfr. Aristoph. *Ach.* 181). Lo studioso replica: «è un silenzio comprensibile: l'ode è breve e l'equilibrio tra i vari elementi eulogici imponeva di scegliere fra Maratona e Salamina: Pindaro scelse la seconda, perché gli consentiva di nominare Aiace, il grande eroe attico che a Troia si era battuto vittoriosamente contro i Frigi e i loro alleati asiatici. Lo scontro fra Aiace di Salamina ed Ettore di Troia refigurava lo scontro fra i Greci e i Persiani, fra l'Europa e l'Asia» (*ibid.*).

<sup>357</sup> Similare il ragionamento di Farnell 1965, p. 251, che conclude che l'ode dev'essere considerata anteriore al 484 a. C. o addirittura al 490, se si considera l'assenza di riferimenti alla battaglia di Maratona in un'ode nonostante la menzione di Acarne (così Canantà Fera 2020, p. 40, n. 1), mentre Instone 1989, p. 110, ragionando sulle notizie delle vittorie olimpiche, afferma che, giacché Timodemo non compare nelle liste dei vincitori fra il 480 e il 468 a. C., per quanto l'ode possa essere datata a prima del 480, ci sarebbe la possibilità anche di un trionfo nel 464 o nel 460, sì che non è necessario che la datazione risalga oltre il 480 a. C.

uno rappresentato dall'eroismo guerriero e dalla storia mitica nelle persone dei rapsodi (vv. 1-3), di Aiace (v. 14) e dell'isola di Salamina (vv. 13 s.) e l'altro costituito dall'eroismo atletico e dalla storia familiare rappresentato dal dedicatario Timodemo (v. 14), dalla sua famiglia (v. 16) e dal demo di Acarne (v. 18). Tra i due percorsi sembra instaurarsi un rapporto di corrispondenza proporzionale: come Salamina, terra attica, ha dato alla luce Aiace, così Acarne, altra terra attica, ha dato alla luce i Timodemidi, i quali a loro volta possono essere accostati ad Aiace per il loro valore, in uno schema simmetrico in cui «a fungere da mito [...] è la storia atletica dei Timodemidi»<sup>358</sup>.

La simmetria dell'ode si rivela anche nell'organizzazione dei temi e delle sezioni: come notano F. S. e J. K. Newman, l'apertura, indirizzata a Zeus (vv. 1-3), è ripresa dalla conclusione, che invita gli Acarnesi a celebrare Zeus<sup>359</sup> e, attraverso di lui, Timodemo vincitore (vv. 24-25); la vittoria del dedicatario e l'augurio delle future vittorie istmiche e pitiche (vv. 3-10) ritornano nel passaggio dedicato agli *exploits* sportivi dei Timodemidi (vv. 16-24), mentre il sorgere di Orione (vv. 10-12) sembra riecheggiare nella menzione della vittoria di Timodemo nel pancrazio, che ne accresce la gloria (vv. 14-15); resta isolata al centro dell'ode la menzione di Salamina e di Aiace, secondo quelle ragioni di comparazione proporzionale che abbiamo appena illustrato. Se ne ricava l'impressione di una circolarità o di una incorniciatura delle varie parti del carne, che sembra tradursi anche a livello verbale. Il nome del vincitore, in effetti, posto al centro della composizione (v. 14, ὦ Τιμόδημε), sembra inquadrato da una serie di coppie verbali che si richiamano vicendevolmente: v. 2 ἐπέων, v. 25 φωνᾶι; v. 3 ἄρχονται, v. 25 ἐξάρχετε; v. 3 Διός, v. 24 Διός; v. 3 ὄδ' ἀνήρ, v. 24 Τιμωδήμωι; v. 4 ἀγώνων, v. 24 ἀγῶνι; v. 4 Νεμεαίου, v. 23 Νεμέαι; v. 5 ἄλσει, v. 21 πτυχαῖς; v. 9 νικᾶν, v. 19 νίκας; v. 9

<sup>358</sup> Privitera 2011, p. 12. Insiste sull'analogia diretta Perysinakis 1997, p. 107: «as Ajax prevailed at Troy so did Timodemus at Nemea; the analogy between Ajax and the victor is strengthened by the phrase ἀλκά ... τλάθυμος (14-5), which echoes the Homeric τλήμονα θυμὸν ἔχων (*Il.* 5. 669, of Odysseus), and probably Ajax's strength in παλαιμοσύνη ἀλεγεινή (*Il.* 23. 700ff.)».

<sup>359</sup> Sul valore di τόν al v. 24 così si esprime Cannatà Fera 2001, p. 154: «l'invito rivolto ai concittadini è τόν ... κωμάξατε: il verbo ha qui dunque valore transitivo ("celebrare"), e il pronome va riferito a Zeus (piuttosto che all'agone); al verbo viene solitamente legato anche Τιμωδήμω ("celebrate Zeus per Timodemo, in onore di Timodemo"), e si attribuisce a σὺν valore temporale ("al tempo del ritorno glorioso"); in effetti, κωμάζω si trova costruito sia con l'accusativo (*Nem.* 10, 35; *Isthm.* 4, 72-2b: in entrambi i casi oggetto è il vincitore), sia con il dativo (in *Pyth.* 9, 89 si tratta di Eracle e Ificle, in *Isthm.* 7, 20-21 del vincitore), mai però con la doppia reggenza».

Πυθίοισι, v. 19 Παρνασσῶι; v. 10 Τιμονόου παῖδ', v. 18 Τιμοδημίδαι; v. 13 φῶτα μαχατάν, v. 17 εὐάνορες; v. 14 ἄκουσεν, v. 16 παλαίφατον<sup>360</sup>.

Fra questi paralleli verbali, non figurano omometrie. È, però, interessante notare come, nel gioco di richiami reciproci, entri anche il rapporto a distanza fra l'indicazione dei giochi di Nemea, in cui Timodemo riporta la vittoria celebrata dall'ode, e quella dei giochi di Pito, nell'augurio di potervi presto trionfare che il poeta rivolge al dedicatario: nei vv. 4 e 9 (glyc pher), in responsione tra loro, posizioni metriche differenti sono occupati da Νεμεαίου e Πυθίοισι (entrambe forme aggettivali, per quanto in casi differenti per diverse ragioni sintattiche), individuando così una concatenazione tra tutti i contesti vittoriosi concreti e ideali di Timodemo. Parimenti, l'ereditarietà della vittoria nemea di Timodemo, che si iscrive nella lunga tradizione dei successi familiari, è plasticamente tradotta dalla rispondenza ravvicinata, notata da Bury<sup>361</sup> già elencata da F. S. e J. K. Newman (§ III 2.3.2, p. 417), fra νικᾶν e νίκας, in posizione differenti dei vv. 9 e 19 (glyc pher), in responsione tra loro.

### III 2.3.3 *Pind. Nem. III*

Aristoclide di Egina, figlio di Aristofane (v. 20), vince nel pancrazio a Nemea e Pindaro ne celebra il trionfo in una lunga ode di struttura triadica, di 84 versi eolici e giambici distribuiti in quattro triadi. In una grande invocazione alla Musa (vv. 1-12), che copre quasi l'intera prima triade, il poeta dipinge il coro pronto ὕδατι ... ἐπ' Ἀσωπίῳ a celebrare il trionfo dell'atleta, precisando la disciplina (v. 17) e affermando che, in questo modo, Aristoclide non ha frustrato le aspettative della

---

<sup>360</sup> Cfr. Newman-Newman 1974, pp. 8-10. Gli studiosi (ivi, pp. 10 s.) notano anche una certa circolarità nel numero di parole utilizzato nelle varie sezioni dell'ode: vv. 1-3, 12 parole; vv. 3-10, 37 parole; vv. 10-12, 8 parole; vv. 13-14, 12 parole; vv. 14-15, 7 parole; vv. 16-24, 38 parole; vv. 24-25, 11 parole. Se, poi, si divide il carme in tre sezioni corrispondenti a tre tematiche fondamentali (vittoria di Timodemo secondo le migliori tradizioni di famiglia; eroi esemplari per Timodemo; meriti degli Acarnesi e invito alla celebrazione), se ne ricava un'ulteriore impressione di circolarità nel numero delle parole utilizzate: vv. 1-10, 49 parole; vv. 10-15, 27 parole; vv. 16-25, 49 parole.

<sup>361</sup> «Pindar suggests this hereditary obligation, as we may call it, by making his prophecy of the future career of Timodemus respond, in part, to his commemoration of the past achievements of the Timodemids» (Bury 1965b, p. 29).

propria terra<sup>362</sup>, patria dei Mirmidoni e degli Eacidi (vv. 14-17). Il riferimento è accantonato per un momento a favore di un breve scorcio sulle fatiche di Eracle (vv. 22-27), ma presto Pindaro ritorna sulla centralità degli Eacidi, raccontando di Achille e Peleo, l'infanzia di Achille e la sua educazione (vv. 28-63), per ritornare al vincitore nell'ultima triade (vv. 64-84), scusandosi, fra vari elementi gnomici, per il ritardo con cui invia l'ode al destinatario (v. 80)<sup>363</sup>.

Nonostante il ritardo, però, Pindaro si definisce un'aquila che, rapida, artiglia la preda (ἔστι δ' αἰετὸς ὠκὺς ἐν ποτανοῖς, | ὃς ἔλαβεν αἶψα, τηλόθε μεταμαιο-  
μεινος, δαφουινὸν ἄγραν ποσίην, vv. 80-82): una volta afferrato con saldezza il tema dell'ode, lo può trattare con velocità e agilità<sup>364</sup>, rispondendo così alla dilazione causata forse dallo stesso vincitore. Il dubbio nasce dalla formulazione dei vv. 20 s.: non è possibile a nessuno andare oltre il mare segnato dalle colonne di Eracle (οὐκέτι πρόσω | ἀβάταν ἄλα κίωνων ὑπερ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές), né Aristoclide ha qualcosa di meglio da sperare (ἀνορέαις ὑπερτάταις ἐπέβα παῖς Ἄριστοφάνεος, v. 20) rispetto a quanto ha già ottenuto. Probabilmente, il poeta ricorda in questo modo al vincitore i raggiunti limiti di età rispetto alla classe nella quale ha ottenuto il trionfo nemeo: tenendo conto che l'ode in analisi sembra destinata a un coro di giovani (νεανῖαι, v. 5), che di Achille si raccontano le gesta da adolescente e che, nell'ultima triade, si fa menzione delle classi di età coinvolte nelle gare (ἐν παισὶ νέοισι παῖς, ἐν ἀνδράσιν ἀνήρ, v. 72), si può ragionevolmente supporre che Aristoclide abbia riportato a Nemea la sua penultima vittoria da "imberbe" e che, prima di essere ammesso all'adiacente classe degli adulti, abbia tentato un'ultima *chance* in una gara immediatamente successiva, forse nelle prossime *Istmiche*, ma senza successo; solo allora il padre avrebbe richiesto a Pindaro di comporre l'epinicio nemeo<sup>365</sup>. La menzione delle «acque

<sup>362</sup> «Aristocleides has brought honour, as in the Homeric μάχη or ἀγορή, to his ancestors, rather than disgrace (ἐλεγχείη), because by winning he occasioned from others, as in the *agora* they discussed his performance, not rebukes but words of praise (cf. *P.* 4. 83-94, *I.* 1. 50-1)» (Perysinakis 1997, p. 110).

<sup>363</sup> Cfr. Puech 1967, pp. 35-38.

<sup>364</sup> «I think it likely that Pindar was late producing *N.3*, but that he subtly turns this to his advantage through the comparisons which first implicitly (the drink) and the explicitly (the eagle) demonstrate how some things arriving late can be very effective» (Instone 1993, p. 29).

<sup>365</sup> Cfr. Privitera 2011, pp. 13 s. In questa ottica si potrebbe facilmente accogliere la lettura di Burnett 2005, p. 145, che considera l'ode «a song about the move from pre-adulthood into the company of men both mature and old». L'interpretazione differisce da quella, precedente, di Pfeijffer 1999, pp.

asopie» (vv. 3 s.) lascia supporre che il coro attende Aristoclide presso una fonte urbana<sup>366</sup>, «una fontana Asopide, collegata con una gara delle anfore, detta *Amph(iph)orites* o *Hydrophoria* o *Delphinia*, celebrata nel mese “delfinio” in onore di Apollo Delfinio, a ricordo di una simile gara corsa dagli Argonauti»<sup>367</sup>. Ora, lo *ΣNem.* 5.81a, p. 97 Drachmann<sup>368</sup> informa che i *Delphinia* si celebravano nello stesso mese delle Nemee e Pindaro, in apertura della terza *Nemea*, chiede alla Musa di palesarsi a Egina ἐν ἱερομηναίαι Νεμεάδι (v. 2): l’abbinamento di questa indicazione cronologica con la precisazione topografica delle acque asopie sottolinea «che la festa per Aristoclide avrebbe avuto luogo durante i *Delphinia*, e che i *Delphinia* si celebravano contemporaneamente ai *Nemea*. Quale altra occasione migliore, infatti, per ricordare la vittoria riportata da Aristoclide (almeno un anno prima) a Nemea, se non i *Delphinia* che erano festeggiati nello stesso mese?»<sup>369</sup>. Ciò potrebbe essere avvenuto dopo il 480 a. C. se, ancora con Privitera, si osserva che il riferimento mitico a Troia, ai Lici, ai Frigi, ai Dardani e agli Etiopi può essere una generale indicazione dell’Asia e dell’Africa, territori dominati dai Persiani, e dunque richiamare il conflitto greco-persiano e la battaglia di Salamina, in cui Atene ricevette un decisivo aiuto da parte di Egina<sup>370</sup>.

La fugace presenza di Eracle (vv. 21-27) potrebbe essere giustificata dalla

---

225-227, che piuttosto vede nell’impossibilità di superare le colonne d’Eracle il segno di un’interruzione involontaria e impreveduta della carriera sportiva di Aristoclide, forse a causa di un infortunio, rendendo più evidente la nuova funzione pubblica che il personaggio assume.

<sup>366</sup> Lo *ΣPind. Nem.* 3.1c, pp. 41 s. Drachmann raccoglie le tre principali teorie che, *ab antiquo*, sono state formulate sul valore dell’espressione ὕδατι ... ἐπ’ Ἀσωπίωι: si poteva trattare di un corso che scorreva a Egina, del fiume Asopo a Sicione o del fiume Asopo di Tebe (difeso da Farnell 1965, p. 254). Il testo pindarico invita a restringere la ricerca a Egina, dove però non scorrono fiumi. Gli scavi hanno riportato alla luce le testimonianze di un acquedotto che portava l’acqua dalle montagne interne fino alla città e alimentava una fontana, urbana o collocata lungo la strada per il porto, di cui si ha notizia nell’*Etymologicum Magnum* s. v. Ἀμφιφορίτης. Cfr. Privitera 1988, pp. 63-68.

<sup>367</sup> Privitera 1988, p. 68. Cfr. Instone 1993, p. 15.

<sup>368</sup> παρ’ Αἰγινήταις Δελφίνιος μὴν ἄγεται Δελφίνιου Ἀπόλλωνος ἱερός, ἐν ᾧ ἴσως φησὶ γεγενῆσθαι τὰ Νεμέα. πεφιλησθαι γὰρ φησι τὸν μῆνα τοῦτον ὑπὸ τοῦ Ἀπόλλωνος· καὶ εἶη ἂν ὁ μὴν οὗτος, ἐν ᾧ θύουσιν Αἰγινήται Ἀπόλλωνι οἰκιστῆι καὶ δωματίτηι, καθὰ φησι Πυθαίετος.

<sup>369</sup> Privitera 1988, p. 69. A un’esecuzione distanziata pensa anche Eckerman 2014, pp. 289-292 (uno o due anni dopo il conseguimento della vittoria, o anche meno), ma ipotizza che ἐν ἱερομηναίαι Νεμεάδι (v. 2) possa essere un’indicazione del grande afflusso di ξένοι a Egina poco dopo le Nemee per celebrarvi le vittorie riportate dagli atleti.

<sup>370</sup> Cfr. Privitera 2011, p. 16. Secondo Instone 1993, pp. 14 s., i diversi paralleli della terza *Nemea* con la seconda *Olimpica*, la quinta e l’undicesima *Pitica* invitano a non attribuire una data o una decade precisa all’ode, che, secondo Pfeijffer 1999, p. 198, non è comunque esterna al periodo 498-457 a. C. Si astengono dall’indicazione di una data precisa anche Farnell 1965, p. 254 e Burnett 2005, p. 136.



pertinenza della sua figura col pancrazio, da lui stesso istituito e vinto per la prima volta a Nemea (cfr. Bacchyl. 13.46-54 Sn.-M.)<sup>371</sup>, a meno che Pindaro non preferisca citarlo in riferimento alle omonime colonne e alla dimensione del viaggio esplorativo per fare il paio con la vocazione marinaresca di Egina<sup>372</sup>. Maggior pertinenza hanno, invece, gli Eacidi, fra i quali Achille, forte per natura innata, è il contraltare mitico di Aristoclide, forte fin dalla giovinezza<sup>373</sup>. In effetti, il tema della forza emerge a livello verbale nell'eco fra ὑπερτάταις (v. 20), ὑπερόχους (v. 24) e ὑπέραλλον (v. 33), che accomuna Aristoclide alla forza che Eracle ha usato per domare le bestie che ha fronteggiato e alla resistenza della lancia che Peleo ha spezzato sul monte Pelio; il legame reciproco fra περισθενεῖ (v. 16, detto del pancrazio) e εὐρυσθενής (v. 36, detto di Telamone) sembra avvicinare il vincitore a Telamone, mentre δαφαινὸν ἄγραν, detto dell'aquila al v. 82, sembra rimandare ad ἀγροτέροις ... φόνον (v. 46), a proposito degli *exploits* del giovane Achille<sup>374</sup>.

Le corrispondenze verbali sembrano interessare soprattutto la prima e la quarta triade, come illustra Bury<sup>375</sup> (v. 10 ὕμνον, v. 65 ὕμνος; v. 5 νεανίαι, v. 66 ὀπὶ νέων; v. 12 (ὕμνον ...), χαρίεντα δ' ἔξει πόνον χώρας ἄγαλμα, v. 66 ὕμνος ... ἐπιχώριον χάσμα κελαδέων; v. 7 ἀθλονικία δὲ μάλιστ' αἰοιδὰν φιλεῖ, v. 67 βοὰ δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδαι πρέπει; v. 3 ἴκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν, v. 68 ὄς τάνδε νᾶσον; v. 13 χώρας ἄγαλμα, v. 69 ἀγλαῖσι μερίμναις), a cui si possono aggiungere altri richiami reciproci (v. 5 μαίόμενοι, v. 81 μεταμαίόμενος; v. 64 τηλαυγές, v. 81 τηλόθε)<sup>376</sup>. L'ode, così, risulta avvolta da una forma di *Ring-Komposition*, che porta l'invocazione alla Musa (v. 1) a essere riprodotta alla conclusione del poema (v. 83), così come il paragone del canto a una

<sup>371</sup> Cfr. Instone 1993, p. 19.

<sup>372</sup> Cfr. Privitera 2011, p. 15. Secondo Instone 1993, p. 20 e Perysinakis 1997, p. 111, la subitanea interruzione del mito di Eracle non è determinata tanto dalla sua inadeguatezza rispetto al contesto egineta, quanto a un intento apotropaico del poeta, un invito alla moderazione per ricordare al dedicatario che non è uguale al semidio e non deve sperare di vivere come Eracle ha vissuto.

<sup>373</sup> «The point to emerge is that those same natural qualities which Achilles had as a child and which he used in play were not later disregarded but were used to achieve glory; Achilles' ἀρετή was his fighting ability, with which he was born, and later in life he did not move to other, futile activities, but stuck to what he was best at and won fame. This is relevant to the victor: he, too, when he came of age, went abroad (to Nemea) and used his natural fighting ability to win glory» (Instone 1993, pp. 22 s.). Ved. anche Privitera 2011, p. 15.

<sup>374</sup> Cfr. Bury 1965b, pp. 40-43.

<sup>375</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 41. Ved. anche Perysinakis 1997, p. 113.

<sup>376</sup> Cfr. Burnett 2005, p. 152.

bevanda (vv. 6 s., vv. 76-79) o il ritardo del trasferimento da Nemea a Egina (vv. 1-5, vv. 80 s.)<sup>377</sup>.

In un tale panorama, figura soltanto un'occorrenza omometrica. Ai vv. 32~74 (hipp ia), in chiusa di verso, al dativo plurale ἀρεταῖς risponde l'accusativo plurale ἀρετάς:

|    |       |       |         |
|----|-------|-------|---------|
| 32 | ~~~~~ | ~~~~~ | hipp ia |
| 74 | ~~~~~ | ~~~~~ | hipp ia |

Le due forme uniscono gli eroi dei tempi antichi (παλαιαῖσι δ' ἀρεταῖς, v. 32), fra i quali spiccano gli Eacidi, ad Aristoclide, connettendo le virtù eroiche all'atleta vittorioso che, coi suoi successi, dimostra di non essere sprovvisto delle τέσσαρας ἀρετάς (v. 74) di cui la vita umana dispone per natura, avendo ereditato le caratteristiche giuste per ogni classe d'età degli atleti<sup>378</sup>.

Accanto ciò, si può osservare come l'espressione ἄλλοτ' ἄλλα del v. 41, attraverso l'uso di reciproci corradicali che creano l'effetto di un'allitterazione o di una figura etimologica, dia rilievo alla γνώμη sull'ereditarietà del valore (vv. 40-42)<sup>379</sup>. Parimenti, l'anafora del costrutto preposizionale ἐν + dativo (ἐν παισὶ νέοι-σι παῖς, ἐν ἀνδράσιν ἀνὴρ, τρίτον | ἐν παλαιτέροισι) ai vv. 72 s. conferisce pregnanza retorica all'elencazione delle classi d'età coinvolte nelle gare panelleniche<sup>380</sup>. Infine, si nota un'eco fonetica tra i vv. 24 e 66, in cui la posizione conclusiva di verso è occupata da τελαγέων e κελαδέων: le due forme, di identica estensione sillabica, ma con differente natura (sostantivo, participio), non sembrano avere alcuna relazione tematica, dal momento che l'una connota le esplorazioni che hanno condotto Eracle fino al luogo ove stanno le omonime colonne, mentre l'altra è utilizzata all'inizio dell'ultima triade per indicare l'inno che i convenuti intonano

<sup>377</sup> Cfr. Instone 1993, p. 30; Cannatà Fera 2020, pp. 57 s.

<sup>378</sup> «Pindar proceeds to set forth that each of the three ages of man, childhood, early manhood, and elder age, has a proper excellence of its own; and besides these there is another excellence, not confined to a particular time of life, namely wisdom. Thus there are four excellences or 'virtues' in mortal life. The childhood of Achilles exhibited the first, and his manhood the second. Of advanced age Peleus was the example, as is pointed out by a responsion [...]. It has already been observed that Aristoclide is compared to all these heroes; the implication being that he inherited the ἀρετά appropriate to each age» (Bury 1965b, p. 42). Cfr. Instone 1993, pp. 25 s.; Perysinakis 1997, p. 113.

<sup>379</sup> Cfr. Perysinakis 1997, p. 112.

<sup>380</sup> «The distinction ἐν παισὶ/ἐν ἀνδράσιν will refer not generally to children and adults, but specifically to the divisions of boys and of men competing (ἐν πείρῃ) at the games» (Instone 1993, p. 26).

in onore di Zeus nel contesto festivo.

### III 2.3.4 Pind. Nem. 4

Dedicata al giovane Timasarco di Egina, che vince nella lotta fra i ragazzi (v. 90, παῖ), l'ode, perlopiù datata al 473 a. C., ma da alcuni revocata a non prima del 477 a. C.<sup>381</sup>, ha una struttura monostrofica, costituita da dodici strofi di otto versi ciascuna che sembrano potersi dividere in tre grandi sezioni: un'apertura (str. 1-3, vv. 1-24), dedicata alla vittoria e all'atleta che l'ha conseguita; una lunga porzione mitica (str. 4-9, vv. 25-72) che, visto il contesto egineta, è ancora una volta incentrata sugli Eacidi; e una conclusione (str. 10-12, vv. 73-96), di nuovo focalizzata sul vincitore e sul trionfo che ha ottenuto. Con un'equilibrata estensione fra inizio e fine (tre strofi per parte), il carme assume dunque una struttura armonica e simmetrica<sup>382</sup>, riservando la parte più abbondante alla trattazione del mito. Questa struttura si riflette a livello verbale in una serie di omometrie che uniscono i versi iniziali dell'ode a quelli conclusivi.

Il potere immortalante ed elevatore della poesia traspare da due formulazioni gnomiche in relazione tra loro. Ai vv. 4 s., il poeta sostiene che οὐδὲ θερμοῖν ὕ-

---

<sup>381</sup> Al 473 a. C. circa è datata, fra i tanti, da Maloney 1964, p. 173, Willcock 1982, p. 3, Angeli Bernardini 1983, p. 95 e Palaiogeorgou 2003, p. 259; al 474 è assegnata da Farnell 1965, p. 263; agli ultimi anni settanta o primi anni sessanta del V secolo, invece, pensa Burnett 2005, p. 119. Tenendo conto che, con la fondazione della lega delio-attica nel 477 a. C., il dominio ateniese inizia a essere percepito da Egina quale minaccia mortale (cfr. l'inasprimento del potere di Atene fra il 476 e il 470 nella narrazione di Thuc. 1.98-1-3) e che, in un simile contesto, sarebbe stato sempre meno piacevole per gli Egineti partecipare a gare ateniesi, con tutta probabilità la data dell'ode potrà essere fissata a pochi anni dopo il 477, senza la possibilità di scendere al di sotto del 473. Sulla questione, si vedano anche Privitera 2011, pp. 19 s. e Cannatà Fera 2020, pp. 77 s.

<sup>382</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 62; Kyriakou 1996, p. 19. Diversa l'analisi di Maloney 1964, p. 182, che riconosce nell'ode due carmi più brevi: un primo, con incipit in str. 1, un elogio della famiglia di Timasarco nelle str. 2-3 e una sezione mitica in str. 4; e un secondo, con incipit in str. 5, mito nelle str. 6-9 ed elogio nelle str. 10-12. Così facendo, però, si perde di vista il piano complessivo dell'opera, che invece risulta integro nell'analisi di Willcock 1982, p. 2, che propone una divisione in cinque macro-sezioni circolari: introduzione (vv. 1-10), circostanze della vittoria (vv. 11-24), mito (vv. 25-43; 44-72), circostanze della vittoria (vv. 73-92), conclusione (vv. 93-96). È da notare la divisione del mito in due grandi passaggi, collegati fra loro da una cosiddetta *break-off formula*: visibile anche in *Ol.* 1.28-29 o *Nem.* 5.17-19, il poeta inizia una sezione mitica, la interrompe con considerazioni di altra natura e poi vi ritorna o passa ad altra narrazione. Qui, il mito di Eracle e Telamone viene interrotto a causa delle leggi compositive dell'epinicio (τεθμός, v. 33) e del tempo (ῶραι, v. 34) insufficiente; delle considerazioni sul potere magico-incantatore del canto e l'immagine di un nuotatore sommerso dalle onde (ἔχει βαθεῖα ποντίας ἄλμα | μέσσον, ἀντίτειν' ἐπιβουλίαις, vv. 36 s.) conducono, poi, alla sezione dedicata agli Eacidi, introducendo «themes central to the catalogue of the Aiakidai and the narrative on Peleus» (Palaiogeorgou 2003, p. 259). Cfr. Willcock 1982, pp. 7 s.; Perysinakis 1997, pp. 116, 119 s.; Willcock 1995, p. 93.

δωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει | γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος, affermando dunque la superiorità della funzione eulogica della poesia epinicia, più duttile e agile di qualunque altro elemento naturale o prodotto umano; parimenti, ai vv. 83-85, della poesia si dice che ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν | ἐργμάτων βασιλεύσιν ἰσοδαίμονα τεύχει φῶτα, dimostrandone il potere nobilitante, in grado di eguagliare un qualunque individuo a un re. Entrambe le espressioni, collegandosi alle iniziali considerazioni mediche sul potere curativo di εὐφροσύνα (ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων | ἰατρός, vv. 1-2)<sup>383</sup>, ricadono nel motivo eulogico dell'epinicio e condividono il medesimo verbo τεύχει, collocato explicit, dunque in posizione sensibile, dei vv. 4~84 (glyc teles<sub>λ</sub>), in responsione tra loro<sup>384</sup>:

|    |                |                         |
|----|----------------|-------------------------|
| 4  | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ | glyc teles <sub>λ</sub> |
| 84 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ | glyc teles <sub>λ</sub> |

Allo stesso scopo, sembra funzionare un'altra occorrenza che, di nuovo, unisce testa e coda dell'ode. La poesia, sostiene il poeta, rende immortali perché è essa stessa immortale, dal momento che ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει (v. 6), con un richiamo vicendevole fra ῥῆμα e ῥήματα collocati in sede iniziale dei vv. 6~94 (dim cho<sub>λ</sub>pher):

|    |                |                            |
|----|----------------|----------------------------|
| 6  | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ | dim cho teles <sub>λ</sub> |
| 94 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ | dim cho teles <sub>λ</sub> |

Si inserisce nel medesimo universo funzionale una terza corrispondenza responsiva. Dopo aver aperto l'inno con la menzione del vincitore, Timasarco, e affermando di voler istruire un canto in suo onore (τό μοι θέμεν Κρονίδαι τε Δὶ καὶ Νεμέαι | Τιμασάρχου τε πάλαι | ὕμνου προκώμιον εἶη, v. 9), Pindaro si avvia alla

<sup>383</sup> Osservando la connessione del potere magico della musica (per il quale rimando a Rocconi 2001) con la dimensione del piacere e dell'apprendimento, Machemer 1993 osserva l'evoluzione del valore di εὐφροσύνα da un'originaria forma unitaria alla percezione dei suoi elementi compositivi (εὐ-, φρήν) che, nel coevo sviluppo del vocabolario medico e filosofico, collega il prefisso εὐ- al suo contrario δυσ- e conduce a nuove possibilità di combinazione e di formazione delle parole, fra cui εὐλογία, con cui Pindaro, adoperandolo nel v. 5 per riecheggiare εὐφροσύνα del v. 1, sembra anticipare Plat. Rep. 377 B ss., dove «εὐλογία seems to refer to the contents (*logoi*) of poems when they are morally elevating and truthful [...], regardless of their rhetorical intention». εὐφροσύνα sembra acquisire «a *phrê*n-shaping power» (p. 124), divenendo «a most potent means of affecting (θέλγειν) the φρήν» (p. 140). Cfr. Angeli Bernardini 1983, pp. 97-99; Perysinikais 1997, p. 118; Palaiogeorgou 2003, pp. 261 s.

<sup>384</sup> «Pindar's words do not just make (τεύχει, 4) men's limbs soft, they make (τεύχει, 84) a man equal to kings and establish communication with the dead» (Nicholson 2001, p. 50).



famiglia del vincitore ἐπινικίοισιν αἰοδαῖς | πρόπολον ἔμμεναι (vv. 78 s.). Emerge qui uno dei due volti della famiglia di Timasarco, quello musicale<sup>387</sup>, praticato già dal padre (v. 14) e dal bisnonno dell'atleta vincitore, Eufane, che, sembra di arguire dal testo pindarico, ha avuto modo di celebrare nel canto (v. 89) il trionfo di Callicle, zio di Timasarco, a Nemea (vv. 80 s.)<sup>388</sup>.

Ma la famiglia di Timasarco pullula di atleti, che vincono a Tebe e Atene (εὐωνύμων ἀπ' Ἀθανᾶν, Θήβαις τ' ἐν ἑπταπύλοις, v. 19), all'Istmo, a Nemea, a Olimpia (Οὐλυμπίαι τε καὶ Ἴσθμοὶ Νεμέαι τε συνθέμενος, v. 75), imponendosi «in molti luoghi della Grecia, proprio come gli Eacidi, che si erano imposti in Grecia e fuori dominando su continenti e isole da ponente a levante»<sup>389</sup>: la pertinenza del mito degli Eacidi, dunque, trova un'altra motivazione oltre alla provenienza del dedicatario. Accanto a Peleo che cerca e riesce a domare Teti, contraltare degli sforzi vincenti di Timasarco<sup>390</sup>, Eracle e Telamone combattono contro Alcioneo, dando «la misura della forza e del coraggio eccezionali dei due Eacidi, anch'essi Egineti [...]. Necessariamente, come Egineta, era provvisto di forza e coraggio anche Timasarco. Pindaro lo suggerisce: sillogisticamente»<sup>391</sup>. La centralità degli eroi mitici risalta anche nelle collocazioni verbali: in versi tra loro in responsione, l'incipit delle sequenze metriche è occupato dal nome di Eracle (Ἡρακλέος, v. 24), di Aiace (Αἴας, v. 48) e di Peleo (Πηλεύς, v. 56), conferendo simmetria alla sezione mitica. Al collegamento del mito con l'attualità, invece, sembra lavorare la corrispondenza fra Αἰγίνας (v. 22), Οἰνώναι (v. 46) e

<sup>387</sup> Cfr. Willcock 1995, p. 96; Privitera 2011, p. 17.

<sup>388</sup> Non più a un motivo parentale, ma a un semplice lessico generazionale lego la ripresa verbale che affianca il v. 48, il cui explicit è occupato dall'aggettivo πατρώϊαν, al v. 80, il cui incipit è realizzato dal sostantivo μάτρωι, indicando da un lato la patria di Aiace, Salamina, e dall'altro Callicle, lo zio materno di Timasarco.

<sup>389</sup> Privitera 2011, p. 17.

<sup>390</sup> «La vittoria di Peleo rappresenta la proiezione mitica della vittoria di Timasarco; il successo e i doni che gli dei hanno offerto all'uno e alla sua discendenza quale degna ricompensa, diventano un implicito augurio e un atto di omaggio per l'altro, cioè per il vincitore e la sua famiglia» (Angeli Bernardini 1983, p. 114).

<sup>391</sup> Privitera 2011, p. 19. Cfr. Burnett 2005, p. 135. Maloney 1964, pp. 178 s. affermava che gli episodi mitici della quarta *Nemea* potessero essere contemporaneamente interpretati come un elemento tradizionale del genere epinicio che soddisfa la necessità di offrire una lezione o un insegnamento al dedicatario dell'ode e che, nelle lotte di Eracle, Telamone, Peleo e Achille può nascondere la lotta di Pindaro stesso contro i propri detrattori. Di recente, Palaiogeorgou 2003, p. 265 ha evidenziato che se, nella narrazione eacide, deve essere riconosciuto anche il poeta, egli «contributes to the endurance of victor's glory, through song, as Chiron helped Peleus to fulfil his own fate. In the final place, it is the poet's song, which immortalises both the victor's and Peleus's exploits».

Τιμάσαρχε (v. 78), in cui differenti nomi propri uniscono negli incipit delle sequenze metriche, in responsione tra loro (dim cho ἄpher) l'isola di Egina al suo atleta vincitore, Timasarco, passando per l'introduzione alla sezione dedicata ad Aiace, Achille e Neottolema (vv. 44-46).

I fenomeni che abbiamo analizzato si inseriscono all'interno di un più ampio quadro di richiami e ripetizioni verbali non omometrici, messo bene in luce da Bury<sup>392</sup>, delineando così una costruzione del carme attenta e puntuale: vv. 11/83, ὕμνος/ὕμνος; vv. 16/86, κελάδησε/κελαδῆτιν; 44/61, πεπρωμέναν/πεπρωμένον; vv. 45/68, ἐξύφαινε/ἐξύφαναν; vv. 50/62, κρατεῖ/παγκρατές; vv. 47/78, ἀπάρχει/Τιμάσαρχε; vv. 48/77, πατρίαν/πάτραν; vv. 52/92, ἔξοχοι/ἔξοχώτατα; vv. 72/82, ἅπαντα/ἅπασας. Accanto a ciò, si può registrare anche l'allitterazione ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι del v. 91, che dà rilievo all'affermazione gnomica sull'appropriatezza delle età<sup>393</sup>.

### III 2.3.5 Pind. Nem. 5

L'ode celebra una vittoria nemea nel pancrazio conseguita dall'atleta egineta Pitea, membro di una famiglia di atleti vittoriosi, che il poeta celebra anche in altri epinici, permettendo agli studiosi di assegnare al testo una datazione perlopiù accettata: Pitea e il fratello Filacida, entrambi pancraziasti trionfatori, sono figli dell'egineta Lampon, rappresentante dell'illustre famiglia degli Psalichiadi e genero di Temistio, vincitore pancrazio e nel pugilato, nonché cognato di Eutimene, anche lui vincitore nel pancrazio. I successi di tutti costoro sono celebrati nelle *Istmiche* quinta e sesta (§ III 2.4.4, pp. 482-487; § III 2.4.5, pp. 487-490) e nella presente ode, collocabili in un arco di tempo compreso fra il 481 e il 478 a. C. Il riferimento a Salamina, dipinta come un fatto avvenuto di recente (καὶ νῦν, v. 48), spinge a datare la quinta *Istmica* (che celebra Filacida vincitore nel pancrazio) a dopo il 480 a. C., potendo agevolmente fissarla al 478 in virtù di una coeva eclissi, menzionata in parallelo anche nel nono *Peana*. La sesta *Istmica*, invece, va considerata anteriore a questa data, in quanto il poeta augura a Filacida, ancora vincitore nel pancrazio,

<sup>392</sup> Cfr. Bury 1965b, pp. 64-66; ma ved. anche Perysinakis 1997, p. 125.

<sup>393</sup> L'affermazione rientra all'interno del più ampio quadro descrittivo dell'arte della lotta, che viene presentata «as a paradigmatic aristocratic activity that upholds aristocratic beliefs and values» (Nicholson 2001, p. 46).

di poter presto ottenere un nuovo trionfo a Olimpia (εἶη δὲ τρίτον | σωτήρι πορσαίνοντας Ὀλυμπίωι Αἴγιναν κάτα | σπένδειν μελιφθόγγοις αἰοδαῖς, vv. 7-9) che, tuttavia, l'atleta conseguirà all'Istmo. Allora la quinta *Nemea*, che non fa riferimento alcuno a tutte queste vicende atletiche, andrà considerata ancor più antica, certamente anteriore al 480 a. C., preferibilmente assegnabile al 481 a. C.<sup>394</sup>.

La struttura dell'ode «est du type le plus normal»<sup>395</sup>: le tre triadi, infatti, possono essere divise in tre sezioni, la prima e l'ultima accomunate dalla trattazione della vittoria celebrata e del vincitore, la seconda, centrale, riservata alla narrazione mitica<sup>396</sup>. Questa, a sua volta, si articola in due passaggi<sup>397</sup>: dopo una prima narrazione in riferimento a Eaco, Peleo e Foco (vv. 9-13), una formula di *break-off* costituita da una preterizione e da una γνώμη (vv. 14-21) conduce al vero nucleo mitico che, visto il contesto esecutivo egineta, tratta ancora una volta di Peleo, tratteggiato mentre subisce tentazione da parte di Ippolita e ricompensato da Zeus con la mano di Teti per la sua resistenza.

La resistenza implica fermezza, dunque stabilità, e in effetti il carne sembra costruito sui concetti portanti del movimento e della fermata che, unendosi al forte elemento marino, conferiscono all'ode un aspetto «sea-saturate»<sup>398</sup>. Questi assi tematici appaiono già nel discusso proemio: le statue di cui il poeta parla si ergono ritte sui loro piedistalli (ἐλινύσονται ... ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος | ἔσταότα, vv. 1 s.), ma il canto celebrativo che egli indirizza a Pitea, che monta su una nave per solcare il mare alla volta di Egina (ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτωι, γλυκεῖ' αἰοδαῖ, | στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας, vv. 2 s.). La staticità degli Eacidi che levano la loro

---

<sup>394</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 71-73, 189 s., 200; Cannatà Fera 2020, pp. 99 s. Il 485 a. C., a cui pensa Perysinakis 1998, p. 21, è considerata la più antica data possibile per l'ode da Pfeijffer 1995, p. 331; al 483 pensa Burnett 2005, p. 57. Puech 1967, pp. 62 s. inverte l'ordine delle odi, considerando la più antica l'*Istmica* sesta e la più recente l'*Istmica* quinta, e assegnando alla *Nemea* quinta una posizione mediana, da legarsi a una Nemeade avvenuta nel 489/488 a. C. o poco dopo (in questo concordando con la data proposta da Farnell 1965, p. 274). Il problema si lega a quello della datazione di Bacchyl. 13 Sn.-M., che sembra celebrare la medesima vittoria nemea di Pitea e che spinge Cairns 2007, p. 45 a considerare probabile che il trionfo festeggiato dalle due odi sia il medesimo e vada ascritto ad alcuni anni prima del 481 a. C. (487/5 per Pfeijffer 1995b, pp. 323, 331 e Pfeijffer 1999, p. 59).

<sup>395</sup> Puech 1967, p. 63.

<sup>396</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 82; Yvonneau 2002, p. 107.

<sup>397</sup> Cfr. Yvonneau 2002, p. 107.

<sup>398</sup> Bury 1965b, p. 81, che va avanti: «the Fifth Nemean Ode is more thoroughly 'sea-saturate', has more of the marine taste, than any other of the series of Aeginetan hymns, – sounding almost as if it had been actually composed on the beach of Aegina, in view of her harbour and ships, – a true song of the sea» (*ibid.*). Cfr. Cannatà Fera 2020, p. 103.



preghiera a Zeus Ellenio cozza col gesto che la accompagna (πὰρ βωμὸν πατέρος Ἑλλανίου | στάντες, πίπταν τ' ἐς αἰθέρα χεῖρας, vv. 10 s.), mentre, nel passaggio mitico dedicato a Peleo e Ippolita, se prima il poeta si era definito statico come le statue del proemio (στάσομαι, v. 16), ora ἔχω γονάτων ὄρμᾶν ἐλαφράν (v. 20). Subito dopo, di nuovo il mare e il movimento sono associati nel volo delle aquile sul mare (καὶ πέραν πόντοιο πάλλοντ' αἰετοί, v. 21)<sup>399</sup>.

Le stesse statue proemiali, in realtà, pur nella loro discussa utilità all'interno del componimento, gli conferiscono movimento, giacché, in un certo senso, sembrano anticipare le figure della sezione mitica: «Pindar's song puts into words the events to which the sculptures on the Aeaceum and the tomb of Phocos only implicitly allude», sì che le immagini dei tre Eacidi che pregano Zeus Ellenio (vv. 7-12) sembrano rimandare all'origine del culto, «namely the hosting of the Greek envoys by Aeacus», mentre l'esilio di Telamone e Peleo (vv. 15 s.) allude soltanto, senza citarlo direttamente, all'omicidio di Foco (adombrato nel κεκινδυνευμένον del v. 14). Ma proprio questo grave atto non detto rappresenta la chiave di volta per Egina e, in second'ordine, per la lode del vincitore: «Had not been for Phocus' murder, Peleus and Telamon would have never left the island and, as a result, Aegina would have never become εὐανδρος and ναυσίκλυτος». La morte di Foco, dunque, rientra nel piano divino per la grandezza di Egina, così come le vittorie di Pitea sono volute dalla provvidenza e dal favore divino e sono celebrate dal poeta in un ἄγαλμα musicale molto più prezioso e duraturo di qualunque ἄγαλμα statuario<sup>400</sup>.

Diviene, allora, più chiaro perché il poeta, per interrompere il mito dei tre Eacidi e passare alle vicende di Peleo e Ippolita, riprenda nel verbo στάσομαι (v. 16) il precedente ἐσταότ' (v. 2), con cui ha indicato l'immobilità delle statue<sup>401</sup>. La ripresa fa il paio con il riuso dell'immagine della nave su cui il poema si imbarca (vv. 2 s.) che, a fine componimento, si evolve nell'identificazione della stessa composizione con l'imbarcazione (ἀνὰ δ' ἰστία τεῖνον πρὸς ζυγὸν καρχασίου,

<sup>399</sup> Cfr. Segal 1974, pp. 397-403; Perysinakis 1998, p. 21; Kirichenko 2016, pp. 20 s.

<sup>400</sup> Le citazioni sono di Pavlou 2010, pp. 9-13. Cfr. Burnett 2005, pp. 68-70; Kirichenko 2016, pp. 21 s. Diversa e al contempo simile la prospettiva di Pfeijffer 1999, p. 88: «the gods have given Pytheas a victory and a chorus representing Aegina as a whole celebrates this token of divine favour bestowed upon a scion of one of the most prominent aristocratic families, just as the Muses celebrated Peleus whom Zeus gave a goddess as his wife, regardless of his past crime».

<sup>401</sup> Cfr. Perysinkais 1998, p. 19; Pavlou 2010, p. 15, n. 56.

v. 51)<sup>402</sup>, delineando così un circolo di riprese e rimandi verbali che evidenziano, fra i tanti, il motivo marino e navale, quello generazionale, quello poetico, quello nuziale, costellando tutto il poema<sup>403</sup>: vv. 1/43, ἀγάματα/ἀγάλλει; vv. 2/22/50, ἀοιδά/ἄειδε/ἄείδειν; vv. 2/48, γλυκεία/γλυκείαν; vv. 3/16/41, Αἰγίνας/Οἰνώνας/Αἰγίναθε; vv. 5/54, στέφανον/στεφανώματα; vv. 6/8/43, ματέρα/ματρόπολιν/ματρῶς; vv. 10/33, πατέρος Ἑλλανίου/πατρὸς ξεινίου; vv. 11/42, πίτιναν/πίτινων; vv. 13/21/36, πόντου/πόντοιο/ποντίαν; vv. 22/38, πρόφρων/εὐφρονες; vv. 25/42, ὕμνησαν/ὕμνων; vv. 28/36, ἀκοίταν/ἄκοιτιν; vv. 28/37, πείσασα/πέσαις; vv. 28/42, ποικίλοις βουλεύμασιν/ποικίλων ὕμνων; vv. 29/32, ψεύσταν ... λόγον/αἰπεινὸν λόγοι; vv. 30/33, νυμφείας/νύμφαν.

A questo quadro si possono aggiungere alcune corrispondenze non omometriche, che contribuiscono alla sottolineatura dei temi portanti e all'incorniciatura del carne. Ai vv. 6 (2epitr<sup>tr</sup>) e 12 (ia reiz<sup>ia</sup>), il lessico generazionale emerge nell'avvio e nella conclusione del verso attraverso i sostantivi ματέρ' e υἰοί che, oltre a occupare posizioni metricamente diverse, ma ravvicinate, fanno riferimento a diversi referenti: ματέρ', infatti, è parte dell'espressione τερεΐνας ματέρ' οἰνάνθας ὀπώραν, con cui il poeta allude all'età giovanile in cui Pitea consegue la vittoria nel pancrazio; υἰοί, invece, indica Telamone e Peleo, figli di Endeide, moglie di Eaco, che pregano all'altare di Zeus Ellenio, prima ancora che Foco venga da loro stessi ucciso. In un certo senso, sembrerebbe qui ritornare il collegamento fra mito e presente che abbiamo illustrato sopra, secondo il quale, come la morte di Foco fu voluta dagli dèi per la maggior gloria di Egina, così la vittoria di Pitea ricade nella progettualità divina, accrescendo i meriti della sua patria. Da notare come l'aggettivo τερεΐνας, parte dell'espressione del v. 6, intrattenga una relazione di eco fonetica col verbo ἐπέιρα al v. 30, indicante i tentativi di seduzione di Ippolita ai danni di Peleo.

Simmetria alla composizione è conferita dalla corrispondenza in ugual sede metrica incipitaria del patronimico Αἰακίδας (v. 8), con cui sono indicati gli eroi che pregano all'altare di Zeus Ellenio, e il nome proprio Πηλέα (v. 26), con cui Peleo è introdotto nella narrazione mitica riguardante le tentazioni di Ippolita.

<sup>402</sup> Cfr. Segal 1974, p. 407; Pavlou 2010, pp. 14 s.

<sup>403</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 82; Segal 1974, pp. 403-409; Yvonneau 2003, p. 107; Fenno 2005, pp. 296, 303.

Parimenti, la circolarità dell'ode è rinforzata dalla corrispondenza, in sedi metriche non identiche, ma ravvicinate, dei sostantivi νίκη e Νίκας, l'uno (v. 5) indicante la vittoria nemea (Νεμείους, v. 5) ottenuta da Pitea, l'altro (v. 42) menzionante la dea della vittoria in relazione a Eutimene, zio di Pitea, che prima del nipote glorifica la famiglia ed Egina con altri successi atletici, permettendo che il tema della vittoria apra e chiuda il carne.

Due occorrenze omometriche partecipano al gioco di richiami che unisce e oppone punti differenti del carne, assicurandogli coesione e potenziamento semantico. Ai vv. 19~25 (2epitr<sup>ia</sup> 2epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup> epitr<sup>ia</sup>), la medesima sede in sinafia, in fine di *colon* e inizio del successivo, ospita i due verbi ἐπαινήσαι e ὕμνησαν:

|    |  |                                           |
|----|--|-------------------------------------------|
| 19 |  | 2epitr <sup>ia</sup> 2epitr <sup>tr</sup> |
|    |  | hem <sup>m</sup> epitr <sup>ia</sup>      |
| 25 |  | 2epitr <sup>ia</sup> 2epitr <sup>tr</sup> |
|    |  | hem <sup>m</sup> epitr <sup>ia</sup>      |

Le due voci verbali sono caratterizzate da ugual tempo (aoristo), ma da differenti modi (l'una infinito, l'altra indicativo) e, soprattutto, diverse sono le radici da cui derivano (ἐπαινέω, ὕμνέω). Anche i referenti sono diversi: da un lato (v. 19), il poeta intende lodare gli Eacidi, dopo averli presentati nell'azione di pregare Zeus Ellenio e prima di introdurre la sezione riguardante Peleo e Ippolita; dall'altro (v. 25), il canto è eseguito dalle Muse che, rivolgendo le loro voci agli dèi, facilitano così il passaggio alle tentazioni di Ippolita. L'identica sfera semantica condivisa dai due verbi, quella della lode e della celebrazione, invita a ricercare un collegamento fra le occorrenze, che può forse risiedere in un parallelo fra mito e presente: come le Muse cantano agli dèi per narrar loro di Peleo e Ippolita, così il poeta canta di fronte a uomini e dèi per celebrare gli Eacidi e il vincitore nemeo. In questo modo, sembra marcato il passaggio dalla realtà contemporanea al mito. Il passaggio inverso, invece, è segnalato dall'omometria che, interessando i vv. 20~38 (hem<sup>f</sup>), coinvolge i due avverbi di luogo ἀπόθεν ed ἐνθα, in incipit di sequenza metrica:

|    |  |                  |
|----|--|------------------|
| 20 |  | hem <sup>f</sup> |
| 38 |  | hem <sup>f</sup> |

Le due forme sono differenti, non solo nell'esteriorità, ma anche nel ruolo: se, infatti, ἀπόθεν rappresenta un complemento di moto da luogo, indicando

allontanamento («da qui»), εἰθθα assume invece un valore stativo («qua, colà»); i due significati sembrano opporsi fra loro, individuando così una contrapposizione fra la sezione mitica e la sezione eulogica che conclude il componimento, ovvero marcando il momento del carne in cui ci si allontana dal tempo presente per rifugiarsi nel mito e il momento in cui si ritorna alla contingenza dell'occasione attraverso l'elogio del vincitore. Entrambi i casi di omometria presentano una condivisione degli accenti prosodici poco interessante:

|    |  |                                           |
|----|--|-------------------------------------------|
| 19 |  | 2epitr <sup>ia</sup> 2epitr <sup>tr</sup> |
|    |  | hem <sup>m</sup> epitr <sup>ia</sup>      |
| 25 |  | 2epitr <sup>ia</sup> 2epitr <sup>tr</sup> |
|    |  | hem <sup>m</sup> epitr <sup>ia</sup>      |
| 20 |  | hem <sup>f</sup>                          |
| 38 |  | hem <sup>f</sup>                          |

### III 2.3.6 Pind. Nem. 6

La vittoria del giovane Alcimida nella lotta è celebrata attraverso tre triadi i cui problemi di datazione sono connessi alla cronologia dei trionfi riportati dalla famiglia del giovane vincitore. Il poeta afferma che le vittorie erano state ottenute a generazioni alterne (con una similitudine agricola: τόκα μὲν ὦν βίον ἀνδράσιν ἐπηετανὸν ἐκ πεδίλων ἔδοσαν, τόκα δ' αὖτ' ἀναπαυσάμεναι σθένος ἔμαρψαν, vv. 8-11) e che il trionfo di Alcidamante riscattava quello della generazione paterna, orba di vittorie, così come il nonno Prassidamante aveva illustrato la propria generazione rispetto a quella del proprio genitore, dopo i precedenti successi di Soclide, che andrebbe dunque considerato nonno di Prassidamante (vv. 13b-24)<sup>404</sup>.

<sup>404</sup> Diverso è l'ordine seguito dagli scolii (ved. ΣPind. *Nem.* 6.17b, p. 103 Drachmann): la prima vittoria della famiglia dei Bassidi sarebbe stata riportata da Agesimaco, mentre suo figlio Soclide non avrebbe ottenuto alcun trionfo; il riscatto sarebbe arrivato con Prassidamante, considerato padre del dedicatario dell'ode. Tuttavia, «nulla nella sesta Nemea indica che Agesimaco gareggiò e vinse: da Pindaro egli è ricordato solo come padre di Soclide e dei suoi fratelli. Il protagonista della generazione che per prima gareggiò e vinse, fu Soclide. Lo provano tre segnali forti. (A) Solo di un vincitore, Pindaro nomina il padre, come risulta dai luoghi (con υἱός) delle Olimpiche: Agesia figlio di Sostrato (6, 9), Ergotele figlio di Filanore (12, 13); delle Pitiche: Telesicrate figlio di Carneade (9, 71-72); delle Nemee: Pitea figlio di Lampone (5, 4); delle Istmiche: Pitea e Filacida figli di Lampone (5, 21). A vincere per primo fu Soclide, non suo padre. [...] (B) Il superlativo ὑπέρτατος (21), al pari di ὑπέρερος, non indica in Pindaro “il più anziano”, ma – lo si è visto – “il migliore”,

Ora, attraverso Pausania, che racconta di una vittoria di Prassidamante nel 544 a. C. (59<sup>a</sup> Olimpiade) e di una sua statua ancora visibile a Olimpia nel II sec. d. C.<sup>405</sup>, e tenendo conto della giovane età di Alcimida, non sembra possibile collocare l'ode in una data posteriore al 471 a. C., né tanto meno anticiparla di troppo tempo, dal momento che vi si fa menzione di Melesia, l'istruttore citato anche nella quarta *Nemea* (v. 93) che, a quanto risulta dall'ottava *Olimpica* (v. 54), sembra ancora attivo a Egina nel 460 a. C.<sup>406</sup>.

L'alternanza delle vittorie nella famiglia dei Bassidi è l'effetto della natura mista dell'uomo, la cui composizione di grandezza e debolezza sembra essere l'idea guida su cui è costruito il componimento<sup>407</sup>. Questo risulta divisibile in tre grandi sezioni, più o meno coincidenti con i tre sistemi triadici che lo costituiscono<sup>408</sup>: nella prima triade (vv. 1-22), alla definizione della duplice natura, divina e umana, nate dalla stessa madre (vv. 1 s.), segue l'indicazione dell'occasione del canto, la vittoria del giovane (παῖς, v. 13) Alcimida a Nemea (Νεμέας ἐξ ἐρατῶν ἀέθλων, v. 12), e il ricordo dei trionfi riportati dai suoi più recenti antenati (vv. 15-22); la seconda triade (vv. 23-44) continua la narrazione dei successi dei Bassidi, ricordando i fratelli di Soclide e menzionando altri due esponenti della famiglia, Callia e Creontida<sup>409</sup>; un

---

come provano le espressioni “sommo folgoratore Zeus” (O. 4, 1); “(Egina) nutrice di supremi eroi” (P. 8, 27). (C) L'espressione “oblio di Soclide” presuppone una anteriore fama di Soclide, corrosa dal tempo e rinnovata dal discendente, come conferma Ps.Plutarco dicendo che Prassidamante “rinnovò il ricordo di Soclide”» (Privitera 2011b, p. 81). Sul valore di ὑπέρτατος, ved. anche Farnell 1965, pp. 283 s. e Gerber 1999, pp. 57 s.

<sup>405</sup> Cfr. Paus. 6.18.7: πρῶται δὲ ἀθλητῶν ἀνετέθησαν ἐς Ὀλυμπίαν εἰκόνες Πραξιδάμαντος τε Αἰγινήτου νικήσαντος πυγμαῖη τὴν ἐνάτην ὀλυμπιάδα ἐπὶ ταῖς πεντήκοντα καὶ Ὀπουντίου Ῥηξιβίου παγκρατιαστὰς καταγωνισαμένου μιᾷ πρὸς ταῖς ἐξήκοντα ὀλυμπιάδι· αὐταὶ κεῖνται μὲν αἱ εἰκόνες οὐ πρόσω τῆς Οἰνομάου κίονος ξύλου δὲ εἰσιν εἰργασμένοι, Ῥηξιβίου μὲν συκῆς, ἡ δὲ τοῦ Αἰγινήτου κυπαρίσσου καὶ ἦσσαν τῆς ἐτέρας πεπονηκυῖά ἐστιν. Questa fu, secondo il poeta, la prima vittoria olimpica di un Egineta: κείνος γὰρ Ὀλυμπιονίκος ἐὼν Αἰακίδαῖς | ἔρνεα πρῶτος ἔνεικεν (o «ἀγαγεῖν») ἀπ' Ἀλφειοῦ (*Nem.* 7.17 s.). Cfr. Fenno 2003; Maddoli-Nafissi-Saladino 1999, p. 310.

<sup>406</sup> Cfr. Puech 1967, pp. 76-78; Cummins 2009, p. 319; Privitera 2011b, p. 82, n. 6; Cannatà Fera 2020, pp. 121 s. Gerber 1999, pp. 34-36 pensa al torno di tempo attorno al 475 a. C. Non prende posizione Burnett 2005, pp. 153, 157.

<sup>407</sup> Cfr. Puech 1967, p. 74; Burnett 2005, p. 158.

<sup>408</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 101.

<sup>409</sup> Non è chiaro a quale generazione appartenessero i due atleti: la prima impressione è che Callia e Creontida siano fratelli di Soclide, ma, se così fosse stato, «Pindaro, prima di specificare le loro vittorie, avrebbe specificato quelle più importanti di Soclide, che dei tre fratelli era “il migliore”» (Privitera 2011b, p. 82). Ma non sembrano neanche fratelli di Prassidamante (diversamente da quanto Cummins 2009 cerca di dimostrare attraverso un riferimento al monumento di Daoco a Delfi). È allora possibile non anticipare la cronologia dei due atleti, come propone Puech 1967, p. 75, n. 2, ma posticiparla e considerarli membri della stessa generazione di Alcimida, secondo quanto

breve panegirico degli Eacidi (vv. 45-53) precede, nella terza triade (vv. 45-66), il ritorno alla contingenza dell'ode, che si conclude con la menzione di Alcimida (v. 60), Politimida (v. 62) e Melesia (v. 65).

La posizione centrale dell'elogio dei Bassidi dà un'aria insolita al confezionamento dell'ode, giacché ci si aspetterebbe che il cuore della composizione fosse occupato dalla narrazione mitica. Questa non è assente: si trova, appunto, collocata all'apertura della terza triade, con una breve esaltazione degli Eacidi, ἀρετὰς ἀποδεικνύμενοι μεγάλας (v. 47), che subito trascolora nel sintetico ricordo dello scontro fra Achille e Memnone a Troia (vv. 49-52), forse per diretta richiesta della famiglia, tanto che il poeta presenta l'episodio come una semplice prova di forza (βαρὺ ... νεῖκος, vv. 50-50b), come se volesse riprendere le lotte atletiche combattute dai Bassidi, configurandosi così come «la sola analogia palese fra realtà e mito»<sup>410</sup>.

La storia, dunque, sta al posto del mito, pur non assumendone le funzioni<sup>411</sup>, e ciò emerge da un'occorrenza omometrica che rileva la centralità dei Bassidi e delle vittorie dei suoi esponenti. Ai vv. 40~62 (4da), infatti, i nomi di Creontida (Κρεοντίδαν) e Politimida (Πολυτιμίδαν) si corrispondono nella stessa posizione metrica, in conclusione di un tetrametro dattilico con chiusa cretica:

|    |                                                                                                                |     |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 40 | $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$ | 4da |
| 62 | $\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$ | 4da |

La corrispondenza individua un omoteleuto fra le due voci, che così vengono legate strettamente nella duplice menzione dei successi dei Bassidi, dapprima nella sezione specificamente dedicata al tema, nella seconda triade, quindi nella parte finale del carme, che riprende i passaggi iniziali, incentrati sull'occasione celebrata.

Il duplice contesto, incipitario e conclusivo, in cui Pindaro affronta la celebrazione del momento presente crea un'impressione di circolarità che è rafforzata dalla corrispondenza verbale non omometrica che interessa i vv. 19~63 (an hem<sup>m</sup>), in cui, in posizioni metriche differenti, si ritrovano i sostantivi Ἴσθμοῖ

---

sembra suggerire la struttura dell'ode che, agli occhi di Privitera 2011b, p. 82, appare bipartita, piuttosto che tripartita, a separare da un lato le vittorie della prima e terza generazione dei Bassidi, quindi quelle della quinta, ovvero di Callia, Creontida e Alcimida.

<sup>410</sup> Privitera 2011b, p. 83. Cfr. Gerber 1999, pp. 34, 73; Burnett 2005, pp. 160-163.

<sup>411</sup> Cfr. Privitera 2011b, p. 83.

e Ὀλυμπιάδος, indicanti le occasioni atletiche alle quali Alcimida e i suoi familiari hanno partecipato, rivelandosi trionfatori. L'indicazione dei contesti agonali riguarda, nel primo caso, Prassidamante, nonno di Alcimida, mentre la seconda menzione riguarda il trionfo di Politimida: se, con Privitera<sup>412</sup>, considerassimo Politimida, se non fratello, almeno membro della quinta generazione di Bassidi insieme ad Alcimida, la corrispondenza non omometrica comporterebbe anche un passaggio di piano temporale, nel solco del motivo generazionale, dagli avi agli esponenti più recenti della famiglia.

Circolarità sembra avere anche una seconda occorrenza omometrica, che unisce la prima antistrofe alla terza<sup>413</sup>. Al v. 13 (˘glyc˘ sp, secondo l'analisi metrica di Snell-Maehler), Pindaro definisce il vittorioso Alcimida come un atleta ταύταν μεθέπων Διόθεν αἶσαν, come se la vittoria da lui conseguita fosse un presagio, concretizzatosi poi nella corona trionfale. Allo stesso modo, nella stessa posizione metrica, al v. 57 il poeta risponde alle richieste del caso, disponendosi ad elogiare il vincitore Alcimida e il suo maestro Melesia come se gettasse sulle proprie spalle un «doppio carico» (δίδυμον ἄχθος)<sup>414</sup> e riutilizzando al proposito il participio μεθέπων:

|    |            |           |
|----|------------|-----------|
| 13 | --˘˘˘˘˘˘-- | ˘glyc˘ sp |
| 57 | --˘˘˘˘˘˘-- | ˘glyc˘ sp |

L'impressione che se ne ricava è quella di un parallelo fra il poeta e l'atleta: l'uno persegue i presagi di vittoria, fino a trionfare, mentre l'altro insegue e proclama la bella notizia del successo di Alcimida. Parimenti, un'altra corrispondenza non omometrica unisce il poeta ai Bassidi: come la fama di costoro è παλαίφατος (v. 31) e dura da lungo tempo<sup>415</sup>, così Pindaro, davanti a sé, ha una lunga strada battuta dai suoi predecessori (παλαιότεροι, v. 53), nella quale si immette anche lui. Ciò si traduce, a livello verbale, nella presenza del composto παλαίφατος e del comparativo παλαιότεροι, che condividono il medesimo attacco παλαι-, in posizioni metricamente differenti dei vv. 31~53 (glyc dim cho), in risposta tra

<sup>412</sup> Ved. *supra*, p. 433, n. 409. Non è d'accordo Gerber 1999, pp. 68, 70, che identifica Callia e Creontida nei figli di Sosicle, dunque fratelli di Prassidamante.

<sup>413</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 101; Gerber 1999, p. 82.

<sup>414</sup> Così Gerber 1999, pp. 81 s.

<sup>415</sup> Con questo valore, παλαίφατος è attestato anche in Aesch. *Suppl.* 532-533, παλαίφατον ἀμέτερον | γένος. Cfr. Gerber 1999, p. 66; Hummel 1999, p. 597, s. v. παλαίφατος.

loro.

Accanto a quanto finora discusso, si possono segnalare: la struttura per paralleli del v. 1, dove al numerale ἔν, ripetuto, fa seguito un genitivo (ἔν ἀνδρῶν, ἔν θεῶν γένος), opponendo la natura umana a quella divina<sup>416</sup>; l'anafora di τόκα ai vv. 10-11, che sottolinea gli alterni successi dei Bassidi<sup>417</sup>; e la persistenza del medesimo vocalismo nel sintagma ἔπορον ἔξοχον al v. 47, a rimarcare la cantabilità delle virtù degli Eacidi. Infine, per quanto concerne la corrispondenza degli accenti prosodici nelle occorrenze omometriche che abbiamo discusso sopra, essa è minima per i vv. 40~62, mentre è considerevole per i vv. 13~57:

|    |                    |                       |
|----|--------------------|-----------------------|
| 40 | --υυ--υυ--υυ--υυ-- | 4da                   |
| 62 | --υυ--υυ--υυ--υυ-- | 4da                   |
| 13 | --υυ--υυ--υυ--υυ-- | ^glyc <sup>w</sup> sp |
| 57 | --υυ--υυ--υυ--υυ-- | ^glyc <sup>w</sup> sp |

### III 2.3.7 Pind. Nem. 7

La difficoltà di datazione della settima *Nemea* risiede, innanzitutto, nell'erronea trasmissione dell'indicazione della Nemeade in cui Sogene conseguì la vittoria nel pentatlo celebrata dall'ode. Gli scolii<sup>418</sup>, infatti, riportano la quattordicesima (ιδ') o la ventiquattresima (κδ') Nemeade, che però assegnerebbe il carne al 547 o 527 a. C., in un periodo precedente alla nascita di Pindaro. Hermann ha, allora, corretto l'informazione scoliastica nella cinquantaquattresima Nemeade (νδ'), celebrata nel 467 a. C., mentre Wilamowitz ha pensato alla quarantaquattresima (μδ'), tenutasi nel 493 a. C. Nonostante le remore di Puech, poco entusiasta di una datazione tardiva<sup>419</sup>, al 467 sembrano concorrere anche alcuni fattori stilistici, linguistici e

<sup>416</sup> La possibilità che l'affermazione pindarica non consideri la natura umana e quella divina in modo distinto, ma in modo unitario è contemplata, dopo Farnell 1965, p. 282, da Lourenço 2011, pp. 68-72 che, ritenendo che Pindaro si inserisca nel solco della tradizione omerica, esiodea e semonidea della non-divinità dell'uomo per polemizzare, osserva come il poeta ripeta il medesimo numerale (ἔν) e non si giovi della contrapposizione μέν/δέ, che avrebbe chiaramente indicato opposizione.

<sup>417</sup> Cfr. Gerber 1999, pp. 50 s.

<sup>418</sup> Cfr. ΣPind. *Nem. 7 inscr.*, p. 116 Drachmann: Πρῶτος ὁ Σωγένης Αἰγυνητῶν ἐνίκησε παῖς ὦν πεντάθλων κατὰ τὴν τεσσαρεσκαίδεκάτην Νεμεάδα. Ved. anche l'apparato critico allo stesso scolio, secondo il quale τεσσαρεσκαίδεκάτην trasmesso da B compare come κδ' in D.

<sup>419</sup> «Tout ce qu'on peut dire, je crois, c'est que, pour une autre raison, il est peu probable que l'ode soit une des dernières qu'ait composées Pindare. Si elle était contemporaine de la déchéance



metrici, come il «motivo de la llegada del poeta», l'«uso sofisticado de las preposiciones», i «parallelismos de estilo y lenguaje con las Nemeas VI, VIII y XI e I. VII», la «tendencia a lo concreto», l'«expresión de fuertes sentimientos personales» e la disposizione chiastica dei periodi metrici all'interno dell'ode, che determinano un accorto uso del chiasmo, «artificio estilístico de profuso empleo por nuestro poeta y que fácilmente sobrepasa el límite de las estrofas»<sup>420</sup>.

Tuttavia, non sarebbe efficace nemmeno allontanarsi troppo dalla cronologia del sesto *Peana*, a cui la *Nemea* è concordemente collegata. Le notizie antiche, infatti, motivano la presenza di Neottolemo nell'epinicio come segno di un'apologia da parte del poeta, che si scusa per alcune affermazioni audaci sulla figura dell'eroe nel peana<sup>421</sup>. Se nel peana l'eroe è macchiato dalla brutalità dell'omicidio di Priamo e dall'incapacità di tornare a casa, determinata dall'ira di Apollo, nell'epinicio non si fa menzione alcuna del sangue versato da Neottolemo e il suo arrivo a Delfi è giustificato con propositi onorevoli. Nonostante la varietà delle spiegazioni fornite dagli scolii<sup>422</sup> e le recenti critiche cui la teoria dell'apologia è stata sottoposta<sup>423</sup>, «there is good reason to believe, with some ancient and most modern critics, that in some sense Pindar was correcting his earlier version of the myth in the Seventh

---

d'Égine, ou des années d'inquiétude qui l'ont précédée, il est peu probable que les Éginètes et Pindare lui-même se fussent fait tant de souci pour Néoptolème» (Puech 1967, p. 94). Per una datazione alta propende anche Sbardella 2007, p. 79, che colloca l'ode negli anni attorno al 485 a. C., mentre Bury 1965b, p. 114 e Burnett 2005, pp. 179, 185 scendono fino al 461 a. C., data alla quale assegnano il trionfo di Sogone nel pentatlo. Non prendono posizione Lasso de la Vega 1977, p. 87, Newman 2002, p. 244 e Currie 2005, p. 296. Sulla questione della datazione, cfr. Carey 1981, p. 133; Most 1985, pp. 133 s.; Cannatà Fera 2020, pp. 147 s.

<sup>420</sup> Le citazioni sono di Macía 1976, pp. 197 s., 206. A p. 202, lo studioso illustra la struttura chiastica dei periodi metrici in cui è analizzabile l'ode, evidenziando come strofe e antistrofe presentino alternanza di elementi coriambici e non coriambici, mentre l'epodo sia costituito da un periodo di struttura chiastica (rappresentato nella sequenza ia, cho, cr, dim cho, cr) seguito da uno che riprende l'alternanza di elementi coriambici e non coriambici caratteristica di strofe e antistrofe.

<sup>421</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 116.

<sup>422</sup> Cfr. ΣΣPind. *Nem.* 7.70, 94a, 95b, 100a, 123a, 150a, pp. 126-137 Drachmann.

<sup>423</sup> Secondo Currie 2005, pp. 326-330, la teoria implica quattro asserzioni di base: a) la *Nemea* fu eseguita poco dopo il peana; b) il peana conteneva una presentazione di Neottolemo poco lusinghiera; c) una tale presentazione deve aver offeso gli Egineti; d) il poeta ha concepito l'occasione della *Nemea* come ideale momento palinodico. L'incerta data del peana non consente di stabilire il corretto ordine cronologico fra le due odi, né sembra possibile negare che il ritratto che di Neottolemo vi si offre coincida con la tradizione delfica che lo riguarda. Le accuse a Pindaro che gli scolii attribuiscono agli Egineti potrebbero essersi originate dalla difficile ricezione del peana, avvolto di quesiti e probabilità; e, se davvero Egina non avesse gradito il sesto *Peana*, non sarebbe stata un'ottima strategia apologetica se il poeta, una volta ricevuta la commissione per la settima *Nemea*, avesse fatto riferimento agli infelici esiti del peana. Ved. anche Newman 2002, pp. 244-246.

Nemean»<sup>424</sup>, ma col permesso di Teario, padre del dedicatario<sup>425</sup>; per cui, se non siamo di fronte a una vera e propria palinodia<sup>426</sup>, almeno Neottolemo viene riqualificato in parallelo con Sogene come «the son who, endowed by his father with heroic qualities, finishes what his parent began and fulfils the splendid fate of an Aiakid lord»<sup>427</sup>.

All'ode, nota per i suoi problemi di carattere interpretativo, sono state però riconosciute unità formale e unità di temi e di immagini, che le conferiscono una struttura a riprese concatenate<sup>428</sup>: dopo l'invocazione a Ilitia (vv. 1-4), il riferimento a ΠΟΤΜΟΣ (vv. 5 s.) ritorna in quello a Φύα a fine poema (vv. 54-58); la menzione del vincitore Sogene (vv. 6-10) trascolora in quella di Teario (vv. 58-60), mentre la trattazione della vittoria e il rapporto col canto celebrativo (vv. 11-52) sono ripresi in conclusione di carme (vv. 60-105); il tema della ricompensa divina, sito all'interno della sezione su Neottolemo (vv. 39 s.), riecheggia nel sostegno divino per Sogene (vv. 86-101), mentre il rapporto fra Neottolemo e il poeta (vv. 102-105) riprende l'affermazione sulla fama duratura sviluppata alla conclusione del mito (vv. 50-52). Si determina, così, una «constellation of related images which, as they recur throughout the ode, delineate certain patterns, follow certain rhythms, suggest certain analogies»<sup>429</sup>. L'iniziale invocazione a Ilitia, dea della nascita (γενέτειρα τέκνων, v. 2), apparentemente fuori luogo in una composizione non dedicata a un giovane atleta<sup>430</sup>, introduce l'immagine della luce: è attraverso di lei che l'uomo

---

<sup>424</sup> Most 1985, p. 165.

<sup>425</sup> Cfr. Carey 1981, pp. 136 s.

<sup>426</sup> Gianotti 1966, pp. 401 s. preferisce parlare di «chiarificazione fatta *ex parte hominis*, dopo che nel *Peana* era stato presentato *ex parte dei*».

<sup>427</sup> Burnett 2008, p. 50. Ved. anche Burnett 2005, pp. 188-193. In questo senso si possono cogliere i paralleli fra Neottolemo e Sogene nel carme evidenziati da Currie 2005, p. 309: la collocazione di Teario e Sogene nel τέμεινος di Eracle (vv. 89-94) riprende la sepoltura di Neottolemo nell'ἄλσος di Apollo (vv. 34 s., 44-47); le fortune dei discendenti di Teario e Sogene (vv. 100 s.) riecheggiano quelle della progenie di Neottolemo in Molossia (vv. 39 s.); l'intervento divino motiva sia il culto di Neottolemo (vv. 31-33) sia la vittoria di Sogene (vv. 86-97).

<sup>428</sup> Cfr. Most 1985, pp. 134-209, specialmente pp. 135 s. Ved. anche Carey 1981, pp. 180-183. Lo stesso passaggio mitico su Neottolemo è costruito in forma anulare: a) vv. 31 s., Apollo onora Neottolemo; b) vv. 33-35, seppellimento di Neottolemo a Delfi; c) vv. 35 s., sacco di Troia a opera dell'eroe e il crimine omicida; d) vv. 36 s., viaggio di ritorno da Troia; e) vv. 38-40, il momento del regno; d') vv. 40 s., il viaggio a Delfi; c') vv. 42-44, eco delfica del suo atto sacrilego a Troia; b') vv. 44-47, seppellimento a Delfi; a') vv. 48 s., Apollo onora Neottolemo. Cfr. Teffeteller 2005, pp. 85 s.

<sup>429</sup> Segal 1967, p. 434.

<sup>430</sup> «Pindar commence par une invocation à Ilythie, déesse des *naissances* ; invocation qui sans doute serait justifiable dans toute ode adressée à un *enfant*, mais qui peut avoir eu ici quelque raison plus

può vedere luce e tenebra (οὐ φάος, οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόναν, v. 3). L'immagine ritorna poco dopo, a individuare un'opposizione fra il buio dell'oblio (σκοτόν, v. 13), la lucentezza di Mnemosine, accompagnata dall'epiteto λιπαράμπυκος (v. 15), e lo specchio per le nobili azioni (ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον, v. 14), mentre la strofe successiva contrasta l'ἦτορ ὄμιλος (v. 24) della massa (ὁ πλείστος, v. 24), che non sa vedere la verità (εἰ γὰρ ἦν | ἔ τὰν ἀλάθειαν ιδέμεν, vv. 24 s.), con la luminosa apertura del carme. Lo σκοτεινὸν ψόγος (v. 61) che il poeta rifugge connette le affermazioni metapoetiche dei vv. 61-63 alla medesima rete di immagini, che si allarga anche a ricomprendere il tema dell'acqua (ὑδατος ... ῥοάς, v. 62), già collegato alle Muse al v. 11 (ῥοαῖσι)<sup>431</sup>. Il tema della fatica che produce gioia, sintetizzato dal v. 74 (εἰ πόνος ἦν, τὸ τερπνὸν πλέον πεδέρχεται), viene anticipato ai vv. 20 s. dalle parole relative a Odisseo, con l'uso di πλέον', riecheggiato da πλέον al v. 74; parimenti, le sofferenze dei Greci a Troia sono indicate col verbo πονεῖν al v. 36 (τᾶι καὶ Δαναοὶ πόνησαν)<sup>432</sup>. L'elemento del destino, invece, unisce le Moire dell'apertura dell'ode (Μοῖραι, v. 1) al μόρσιμον del v. 44, mentre le πομπαί del v. 29 sono riecheggiate dalle ἡροῖαις ... πομπαῖς del v. 46<sup>433</sup>. Allo stesso modo, lo stesso aggettivo εὐώνυμος accompagna le lodi degli Eacidi nelle due espressioni εὐώνυμον ἐς δίκαν (v. 48) ed εὐωνύμωι πάτραι (v. 85), mentre πόλιν φιλόμολπον (v. 9), detto di Egina, ritorna nel composto πολίαρχον (v. 85) in riferimento a Eaco<sup>434</sup>.

Si crea, così, un terreno di richiami verbali vicendevoli<sup>435</sup> che uniscono le sezioni

---

particulière» (Puech 1967, p. 87); secondo lo scolio (ΣPind. *Nem.* 7.1a, pp. 116 s. Drachmann), si tratterebbe del lungo periodo di vita di Teario senza figli. Ma, se Ilitia è colei che consente all'uomo di vedere luce e tenebra (v. 3), ella cessa di essere la dea della sola nascita per diventare elemento di congiunzione fra l'umano e il divino, secondo quell'unità generazionale espressa in *Nem.* 6.1-2 che rende concreto il legame, calzante in un epinicio, fra gli sforzi dell'uomo e l'energia vitale della natura e degli dèi. Cfr. Segal 1967, pp. 456 s.; Young 1970, pp. 638-340; Perysinakis 1998, p. 27. Anche per Lasso de la Vega 1977, p. 91 la presenza di Ilitia è da legare non all'età del vincitore, ma alla vittoria stessa, posta sotto il favore divino pur nella variabilità dell'esistenza umana. Cfr. Burnett 2008, p. 47.

<sup>431</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 125, n. 1; Segal 1967, p. 440.

<sup>432</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 122, n. 2; Segal 1967, p. 444.

<sup>433</sup> Cfr. Segal 1967, p. 452.

<sup>434</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 124; Segal 1967, p. 459.

<sup>435</sup> A questi, Bury 1965b, pp. 122-126 aggiunge vv. 2/98, παῖ μεγαλοσθενέος/ἐμπεδοσθενέα; vv. 28-29/72, θοαῖς ... πομπαί/θοάν ... ἐξέπεμψεν; vv. 34/83, ἐν Πυθίοισι δὲ δαπέδοις/δάπεδον ἂν τόδε; vv. 41/92, κτέαν' ἀκροθινίων/εὐκτῆμονα; vv. 65/86, προξενία/ξείνων. Ved. anche la trattazione di Newman 2002, pp. 249-251.

in cui l'ode può essere suddivisa<sup>436</sup>, ai quali si possono aggiungere la somiglianza fonetica fra εἴργει ed ἔργοις ai vv. 6~14 (incipit di teles cr ia), grazie alla quale la sorte che espone l'uomo ad alterne vicende (rinforzata dal poliptoto ἕτερον ἕτερα) trapassa nella necessità pindarica di lodare le nobili azioni, e la vicinanza di due identiche forme di πόλις (πόλιν, πόλιν) in differenti posizioni metriche dei vv. 9~30 (hipp ia), in cui il riferimento a Egina, città φιλόμολπος, viene connesso alla città in cui approda Neottolemo nella narrazione mitica, Ilo. In questo quadro sono contemplati anche diversi esempi di occorrenza omometrica, che garantiscono coesione interna al carne e contribuiscono a rilevare passaggi chiave nell'economia semantica dell'ode. Si registrano, anzitutto, due casi di identico prefisso collocato in ugual sede metrica. L'aggettivo εὐδοξος (ἔνδοξος in DΣ<sup>437</sup>) al v. 8 viene riecheggiato εὐδαίμον' al v. 100, in uguale sede incipitaria di 2hipp:

|     |                       |       |
|-----|-----------------------|-------|
| 8   | ■ — — — — — — — — — — | 2hipp |
| 100 | ■ — — — — — — — — — — | 2hipp |

L'epiteto che, in apertura di carne, accompagna il nome del dedicatario Sogene, che vede la sua gloria celebrata nel canto fra i vincitori del pentatlo (εὐδοξος ἀείδεται Σωγένης μετὰ πενταέθλοισι, v. 8), trova una ripresa verso la conclusione dell'ode, con l'auspicio del poeta che l'atleta vincitore e il di lui genitore possano trascorrere una florida vecchiaia in solidità di vita (εἰ γὰρ σύ ἰν' ἐμπεδοσθενέα βίοτον ἀρμόσαις | ἦβαι λιπαρῶι τε γήραι διαπλέκοις | εὐδαίμον' ἔοντα, vv. 98-100). La condivisione del medesimo prefisso εὐ- unisce le due voci in una composizione ad anello, che lega tematicamente e verbalmente la parte iniziale e la parte finale dell'ode, nel solco del motivo della lode, della benevolenza degli dèi e del committente e dell'ospitalità di quest'ultimo.

Il caso si apparenta a un'evenienza simile, che si riscontra ai vv. 48~56 (teles cr ia), il cui incipit è ancora occupato da parole inizianti per il medesimo prefisso εὐ-: εὐώνυμον ~ εὐδαιμονίαν.

<sup>436</sup> Secondo Segal 1967, p. 456, l'ode si articola in quattro sezioni: vv. 1-16, introduzione, costruita sui temi della vita e della poesia; vv. 17-43, temi della morte e dell'inganno; vv. 44-79, speranza e fiducia di risollevarsi dalla calunnia; vv. 80-105, presenza e futuro, celebrazione della vittoria. Triplice la ripartizione pensata da Lasso de la Vega 1977, pp. 89 s.: al centro, il mito; prima, l'elogio della città, il motivo del canto e della vittoria, l'elogio del vincitore; dopo, ancora il contesto vittorioso, con gli auspici per il futuro e alcuni indirizzamenti personali del poeta.

<sup>437</sup> La correzione si motiva per l'«uso prosastico» del testo di DΣ (Cannatà Fera 2020, p. 437).

|    |                       |             |
|----|-----------------------|-------------|
| 48 | ■ — — — — — — — — — — | teles cr ia |
| 56 | ■ — — — — — — — — — — | teles cr ia |

L'epiteto che connota il sostantivo δίκαν introduce i τρία ἔπεα coi quali Pindaro intendere rendere giustizia alla memoria di Neottolema (v. 48), probabilmente con l'intento apologetico che, come abbiamo visto *supra* (§ III 2.3.7, pp. 437 s.), trova la sua ragione nelle reazioni negative suscitate dal trattamento della stessa figura nel sesto *Peana*. Questa formulazione, per così dire, di 'riscatto' lascia un'eco nell'antistrofe corrispondente, dove lo stesso prefisso εὐ- (εὐδαιμονίαν, v. 56) partecipa alla costruzione della γνώμη secondo la quale non è possibile che un mortale possa godere di tutta la felicità durante la propria vita; in un certo senso, anche se l'omometria non individua una composizione circolare come nel caso precedente, vi è un'anticipazione dell'augurio finale al centro della corrispondenza εὐδοξος ~ εὐδαίμων', con la ripresa reciproca fra εὐδαιμονίαν (v. 56) ed εὐδαίμων' (v. 100), per quanto queste due voci non siano in responsione tra loro. Da notare come, mentre nella relazione fra i vv. 8 e 100 la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione è piuttosto buona, poco meno lo sia invece fra il v. 48 e il v. 56:

|     |                       |             |
|-----|-----------------------|-------------|
| 8   | ■ — — — — — — — — — — | 2hipp       |
| 100 | ■ — — — — — — — — — — | 2hipp       |
| 48  | ■ — — — — — — — — — — | teles cr ia |
| 56  | ■ — — — — — — — — — — | teles cr ia |

La forma circolare sembra garantita anche da un'altra omometria, che tratta il tema della convenienza poetica. Ai vv. 22~93 (hipp ia), infatti, nella sede iniziale della sequenza metrica si corrispondono le due congiunzioni ἐπεὶ ~ ἐπεὶ:

|    |                       |         |
|----|-----------------------|---------|
| 22 | ■ — — — — — — — — — — | hipp ia |
| 93 | ■ — — — — — — — — — — | hipp ia |

Nel primo caso, la congiunzione introduce la proposizione causale che giustifica la precedente affermazione su Odisseo: la fama dell'eroe ha trovato nei versi omerici il mezzo della sopravvivenza nel tempo, perché tale è il potere della tecnica della

finzione poetica (vv. 20-23)<sup>438</sup>. In modo consimile, nel secondo caso, la congiunzione introduce una proposizione causale che palesa agli dèi – in particolare a Eracle, al quale il poeta si rivolge all’inizio della quinta triade (v. 86) – la ragione per cui dovrebbero sempre intercedere a favore di Sogene: la casa di Sogene e del padre Teario è sita in mezzo ai templi dedicati al semidio, da ambo le parti (ἀμφοτέρας ἰὼν χειρός, v. 94), come se fosse il giogo di una quadriga (τετραόροισιν ὦθ’ ἀρμάτων ζυγοῖς, v. 93)<sup>439</sup>. Si può immaginare, allora, che la conseguenza del favore degli dèi a Sogene sarà il ricordo imperituro attraverso le parole dei poeti che lo celebrano, come già successe a Odisseo per bocca di Omero, idealmente riallacciandosi al passaggio precedente, marcato appunto dalla medesima congiunzione<sup>440</sup>. Di seguito si può osservare la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|    |                     |         |
|----|---------------------|---------|
| 22 | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | hipp ia |
| 93 | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | hipp ia |

Due omometrie interessano forme verbali. Fra la seconda e la terza triade, l’explicit della sequenza hipp ia è occupato da ἔχει ai vv. 23~52:

|    |                       |         |
|----|-----------------------|---------|
| 23 | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | hipp ia |
|----|-----------------------|---------|

<sup>438</sup> «Naturalmente, la intención del ejemplo mítico (Ulises-Ayante) mira a documentar el valor del canto poético. [...] El poder del canto poético es lo ejemplificado, su aprovechosa y dulce utilidad para que el tiempo, padre del olvido, no se trague la memoria de los muertos egregios, pues poetas hay que saben su cuidado» (Lasso de la Vega 1977, pp. 96 s.). Ved. anche Most 1985, p. 151: «Odysseus then serves as an example for the way in which a deficiency of genuine practical accomplishment can be – temporarily and inadequately – compensated for by an unscrupulous poetry: because no god has guaranteed the heroic success which, as we know from the opening of this poem, alone can legitimate a poetry which recognizes its only authentic purpose in the telling of truth, Odysseus can achieve a kind of renown only through the mediation of Homer [...]. Homer’s poetry is, to be sure, possessed of as much efficacy as any mortal’s could be – otherwise it would never have imposed upon the Greek world -but it remains, precisely, a mortal’s, and can consequently not provide a fame which could be proof against future disbelief».

<sup>439</sup> «La maison de Théarion, père de Sogénès, était située entre deux sanctuaires d’Héraclès, comme le timon d’un quadriga est enserré par les bras du joug ; tel est le sens de l’expression un peu concise qu’emploie Pindare» (Puech 1967, p. 101, n. 3).

<sup>440</sup> Con Currie 2005, pp. 314 s. si può osservare l’utilità encomiastica retrostante alla contrapposizione fra l’asse binario negativo Omero-Odisseo e quello positivo Pindaro-Sogene: «The function of the (negative) Homer-Odysseus-Aias paradigm (20-30) and the (positive) Neoptolemos-paradigm (33-47) is to construct a programme for the laudator’s praise in *Nemean 7*. That programme is explicitly proclaimed in 62-3: ‘bringing, as it were, streams of water to a man who is dear to me, I will praise fame that is genuine’ (ὑδατος ὡτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ’ ἄγων | κλέος ἐτήτυμοι αἰνέσω). The pure ‘streams’ of the laudator’s song [...] will *not* distort the truth (contrast Homer-Odysseus-Aias, 20-5), but will reflect it like a faithful mirror (cf. 14, and contrast 25). The emphasis on Sogenes’ ‘deeds’ (11 ἔρδων, 16 μόχθων, 74 πόνοις) indicates that the laudatory is conforming to the positive paradigm».

La corrispondenza interessa ancora le affermazioni sulla nobiltà dell'arte poetica, attraverso il collegamento reciproco fra due formulazioni gnomiche: la folla non è in grado di apprezzare o, meglio, di comprendere appieno la realizzazione poetica, è incapace di vedere la verità (vv. 24 s.) e il suo τυφλὸν ... ἦτορ (vv. 23 s.) le impedisce di riconoscere che proprio grazie alla poesia Omero ha potuto rendere immortale la fama di Odisseo (vv. 20-22); ma un poeta deve sempre essere animato da senso di misura e comporre con la consapevolezza di fermarsi al momento opportuno (perché ἀνάπαυσις ἐν παντὶ γλυκεῖα ἔργωι, v. 52), così da evitare che anche μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίσια risultino stucchevoli (v. 53), contribuendo a complicare ancor più la ricezione e la comprensione dell'uditorio. Certo, in modo contrario, non stucchevole risulterà il gioioso piacere per la vittoria di Sogene, se si riconoscerà che esso nasce da una fatica passata<sup>441</sup> che, alla fine, ha dato i suoi frutti: è quanto sembra evidenziare la corrispondenza responsiva fra le due forme dell'aggettivo τερπνός, τέρπν' (v. 53) ~ τερπνόν (v. 74, qui sostantivato)<sup>442</sup>, all'interno di (hipp) ia, secondo l'analisi metrica di Snell-Maehler.

53

(hipp) ia

74

(hipp) ia

La fatica, tuttavia, produce piacere e gioia se nasce da uno sforzo: proprio il lessico della forza è al centro di un'altra omometria che, ponendo in responsione tra loro le forme ἀλκαί e ἀλκάν nella conclusione dei vv. 12~96 (ia cho cho ba, secondo la scansione metrica di Snell-Maehler)<sup>443</sup>, contribuisce all'impressione, rilevata sopra, di una composizione ad anello, dal momento che unisce la γνώμη della prima triade sull'utilità illuminante e celebrativa del canto poetico, che sottrae le grandi imprese all'oscurità (ταῖ μεγάλοι γὰρ ἀλκαί | σκότοι πολλὸν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι, vv. 12 s.), alla figura di Eracle, invocato nella quinta e ultima triade per la sua forza

<sup>441</sup> Secondo Segal 1967, p. 439, la massima è valida tanto per la dimensione sportiva quanto per quella letteraria, perché «the *ponos* is not only Sogenes'. It is also Pindar's» e, nel caso del poeta, esso è «the suffering of all those who would create anything great and noble» (Perysinakis 1998, p. 38). Cfr. Howie 2016, pp. 72-75. Sulla centralità del tema, vedi i richiami verbali che coinvolgono la parola πόνος, esemplificati *supra* (§ III 2.3.7, p. 439).

<sup>442</sup> «The *delight* which follows toil is an echo of the *delight* bestowed by those flowers of Aphrodite, which pall on the senses through immoderate use» (Bury 1965b, p. 123). Cfr. anche Segal 1967, p. 465.

<sup>443</sup> La corrispondenza è stata notata anche da Bury 1965b, p. 125, n. 1, ma senza commento alcuno.

a intercessione dei mortali nel momento del bisogno (δύναισι δὲ βροτοῖσιν ἄλκᾶν | ἀμαχανιᾶν δυσβάτων θαμὰ διδόμεν, vv. 96 s.), preludio all'auspicio finale rivolto al dedicatario.

|    |                                   |               |
|----|-----------------------------------|---------------|
| 12 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | ia cho cho ba |
| 96 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | ia cho cho ba |

Forte la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei vv. 53~74; minima, invece, fra i vv. 23~52.

|    |                                   |               |
|----|-----------------------------------|---------------|
| 12 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | ia cho cho ba |
| 96 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | ia cho cho ba |

|    |                                   |         |
|----|-----------------------------------|---------|
| 23 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | hipp ia |
| 52 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | hipp ia |

|    |                                   |           |
|----|-----------------------------------|-----------|
| 53 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |
| 74 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |

L'altra occorrenza omometrica interessante una forma verbale si attesta ai vv. 45~87 ([hipp] ia, secondo l'analisi di Snell-Maehler), dove, in explicit di sequenza metrica, si corrispondono i due infiniti ἔμμεναι ~ ἔμμεναι:

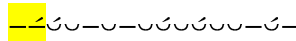
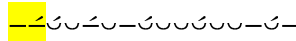
|    |                                   |           |
|----|-----------------------------------|-----------|
| 45 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |
| 87 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |

Segnalo l'occorrenza senza riuscire a individuare un valore preciso, dal momento che l'uno infinito fa parte della narrazione mitica, in relazione all'episodio di Neottolema (vv. 44-47), mentre l'altro, pur dopo un indirizzo diretto a Eracle, appartiene a una formulazione gnomica sulle relazioni positive fra vicini (vv. 87-89). Buona la condivisione degli accenti prosodici:

|    |                                   |           |
|----|-----------------------------------|-----------|
| 45 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |
| 87 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ | (hipp) ia |

Resta da notare un'eco fonetica, che si registra nell'incipit dei vv. 69~98 (teles cr ia) fra i nessi εἰ παρ ed εἰ γὰρ. Nonostante la buona corrispondenza fra gli accenti prosodici, come si può vedere di seguito, non sono in grado di trovare un valore preciso all'occorrenza.





### III 2.3.8 Pind. Nem. 8

Anche l'ottava *Nemea* sembra potersi suddividere in tre sezioni, coincidenti approssimativamente con le tre triadi che compongono il carme<sup>444</sup>. Dopo un'invocazione divina che, ripercorrendo la scelta di Ilitia nell'ode precedente, questa volta si indirizza a Hora (Ἦρα πότνια, κάρυξ Ἀφροδίτας ἀμβροσιᾶν φιλοτάτων, v. 1), il poeta, celebrando indirettamente il dedicatario dell'ode, Deinia, come colui che non si lascia sfuggire l'occasione di τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν (ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἕκαστον | τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι, vv. 4 s.), passa a un primo riferimento mitico che, per il contesto nuovamente egineta del carme, è ancora una volta incentrato sulla figura di Eaco, attorno alla quale il popolo si riunisce e Pindaro stesso offre una Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμένην (v. 15)<sup>445</sup>. La menzione di Cinira, re leggendario di Cipro, che apre la seconda triade, trascolora rapidamente nella scena mitica centrale dell'ode che, confrontando Odisseo e Aiace, oppone ancora una volta il reale valore alla immortalità garantita dal ricordo poetico: privato delle armi di Achille in seguito a un voto segreto degli Achei (κρυφαίαισι γὰρ ἐν ψάφοις, v. 26) che le ha assegnate a Odisseo, Aiace è stato pilotato dalla piaggeria (πάρφασις, v. 32), che non ha permesso che il suo reale valore potesse essere celebrato nelle parole di Omero, che invece hanno eternato la memoria dell'ingannevole Odisseo e hanno lasciato traccia dell'eternità della frode, che danneggia il merito e favorisce gli uomini senza valore (ἄ τὸ μὲν λαμπρὸν βιᾶται, τῶν δ' ἀφάντων κῦδος ἀντείνει σαθρόν, v. 34)<sup>446</sup>. L'augurio di non essere mai così, di non

<sup>444</sup> Cfr. Bury 1965b, pp. 146-149; Puech 1967, pp. 103-106.

<sup>445</sup> Secondo Puech 1967, pp. 105, 111 n. 1, in questo modo Pindaro, che allude alla sua composizione poetica, offre anche un'informazione di carattere strettamente musicale, indicando che l'ode era composta in modo lidio (Λυδίαν), «et ce mode est tout à fait en rapport avec la grâce brillante de tout le début». Ma l'immagine funziona bene in un contesto epinicio anche senza un valore prettamente modale: «In Λυδίαν μίτραν (15) we have a fusion of song and crown because in epinician context both pf them glorify the victor; the song is a crown because it repeats, and will continue to repeat, the victor's glorification at the games (cf. O.1.8-9)» (Perysinakis 1998, p. 41). Cfr. Farnell 1965, pp. 305 s.

<sup>446</sup> In un certo senso, Pindaro sembra qui riprendere il discorso affrontato in *Nem.* 7.20-25, in cui riflette sul potere del canto poetico – in particolare quello epico omerico – di rendere immortale la

abbandonare la strada della sincerità e di non cessare mai di ἀστοῖς ἀδῶν [...] | αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλιτροῖς (vv. 38 s.) caratterizza la terza e ultima triade che, rivolgendosi a Mega, l'appena deceduto padre di Deinia, insiste sul valore di una pratica poetica così intesa<sup>447</sup>.

Considerando la figurazione negativa di Odisseo come prototipica degli Ateniesi, si può credere che l'ode abbia precisi agganci storico-politici e che vada collocata in uno di quei momenti in cui i rapporti fra Atene ed Egina si sono fatti meno lineari. Bury propende per il 491 a. C., quando la visita degli ambasciatori di Dario in Grecia offrì l'occasione ad Atene per umiliare Egina, accusandola di tradimento a Sparta<sup>448</sup>; «[Aegina] might be glad to receive expressions of sympathy from a poet of fame»<sup>449</sup>. Puech, invece, notando le somiglianze con la settima *Nemea*, considera la composizione contemporanea o di poco posteriore alla precedente, assegnandola agli anni della maturità o della vecchiaia dell'autore<sup>450</sup>. Tuttavia, gli elementi in nostro possesso non sono sufficienti per assicurare una datazione precisa: «our knowledge of the ode's historical circumstances is sketchy at best: the events of the Pentekonteteia are much debated, and the only evidence for dating the ode is internal, leading to highly speculative conclusions based on readings of the mood of the poem»<sup>451</sup>. L'aggancio politico, comunque, sembra innegabile, a maggior ragione se si considera come Eaco, qui e in altre odi, sia dipinto in termini alternanti fra la sua generazione divina, dall'unione di Zeus ed Egina (οἶοι καὶ Διὸς Αἰγίνας τε λέκτρον ποιμένες ἀμφεπόλησαν | Κυπρίας δώρων, *Nem.* 8.6 s.), e una nascita autoctona, rivelata dal linguaggio metaforico

---

fama di un eroe non tanto per il reale valore degli atti da lui compiuti, quanto per l'effetto ingannatore, seduttivo e incantatore della poesia stessa (§ III 2.3.8, pp. 445 s.), ma con un tono che, come nota Puech 1967, p. 105, si fa meno velato e più polemico.

<sup>447</sup> Sui contenuti dell'ode, rinvio a Cannatà Fera 2020, pp. 177-180.

<sup>448</sup> Cfr. Hdt. 6.49.1-2: οὗτοί τε δὴ παρεσκευάζοντο ταῦτα καὶ τοῖσι ἤκουσι ἐς τὴν Ἑλλάδα κήρυξι πολλοὶ μὲν ἠπειρωτέων ἔδοσαν τὰ προΐσχετο αἰτέων ὁ Πέρσης, πάντες δὲ οἱ νησιώται ἐς οὐ ἀπικοίατο αἰτήσοντες. οἱ τε δὴ ἄλλοι νησιώται διδοῦσι γῆν τε καὶ ὕδωρ Δαρείω καὶ δὴ καὶ Αἰγινήται. [2] ποιήσασι δέ σφι ταῦτα ἰθέως Ἀθηναῖοι ἐπεκέατο, δοκέοντες τε ἐπὶ σφίσι ἐπέχοντας τοὺς Αἰγινήτας δεδωκέναι, ὡς ἅμα τῷ Πέρσῃ ἐπὶ σφέας στρατεύονται, καὶ ἄσμενοι προφάσιος ἐπελάβοντο, φοιτῶντές τε ἐς τὴν Σπάρτην κατηγορεοὶ τῶν Αἰγινήτων τὰ πεποιήκοιεν προδόντες τὴν Ἑλλάδα. La narrazione continua al capitolo 50.

<sup>449</sup> Bury 1965b, p. 145.

<sup>450</sup> Cfr. Puech 1967, p. 107.

<sup>451</sup> Carnes 1995, p. 28. Così anche Farnell 1965, p. 303. Al 460 a. C. circa, invece, pensa Burnett 2005, p. 164, pur dando conto dell'incertezza di datazione alle pp. 167 s.

vegetale che lo accompagna (ἐβλασταιν, nel senso di ‘nascere’, *Nem.* 8.7; cfr. *Ol.* 7.69 s. βλάσται μὲν ἐξ ἀλὸς ὑγρᾶς | νᾶσος, riferito a Rodi, il cui nome richiama quello della rosa, ῥόδον; *Nem.* 7.84 λέγουσι γὰρ Αἰακὸν νιν ὑπὸ ματροδόκοις γοναῖς φυτεῦσαι)<sup>452</sup>. Il richiamo, per quanto allusivo, all’autoctonia di Eaco permetterebbe agli Egineti di reclamare per sé una condizione la condizione di discendenti di Eaco e, quindi, di Zeus, innalzando il loro *status* almeno in ambito poetico<sup>453</sup>. Il panorama storico-politico continua a essere poco puntuale<sup>454</sup>, ma Pindaro ha fatto abbastanza per poter affermare, nell’ultima triade, di aver giovato ai cittadini e di volerlo continuare a fare fino alla fine della sua esistenza (vv. 38 s.), assegnando all’unica occorrenza omometrica del carne il compito di ribadire l’utilità della sua poesia anche a fini politici.

Ai vv. 3~37, infatti, le ultime posizioni dell’*hemiepes* maschile ospitano due forme flesse distinte del medesimo pronome: ἑτέραις ~ ἑτεροί.

|    |         |                  |
|----|---------|------------------|
| 3  | —υ—υ—υ— | hem <sup>m</sup> |
| 37 | —υ—υ—υ— | hem <sup>m</sup> |

Vengono messi in relazione due contesti differenti: da un lato, l’invocazione a Hora, che agisce sulle vite dei giovani ora in un modo, ora in un altro (vv. 1-3); dall’altro, la menzione di tutte le persone che, dalla vita, cercano soltanto cose materiali, effimere. L’occorrenza coinvolge un pronome reciproco, che però viene utilizzato in piena reciprocità soltanto nella prima voce (ἑτερον ἑτέραις, v. 3): al v. 37, infatti, compare soltanto il nominativo plurale ἑτεροί, mentre il suo antecedente non viene esplicitato; la contrapposizione resta confinata alla sola particella δ(έ), che contrasta coloro che desiderano oro (χρυσὸν εὔχονται, v. 37) con quanti desiderano un terreno sconfinato (πεδίον δ’ ἑτεροί | ἀπέραντον, vv. 37 s.). Un secondo δ(έ) allarga la contrapposizione anche al poeta (ἐγὼ δ’, vv. 38) che, diversamente dai casi appena elencati, si preoccupa di ricercare il bene della

<sup>452</sup> Carnes 1995, pp. 10 s. Ved. anche Perysinakis 1998, p. 45: «ἐβλασταιν 7, φυτευθεῖς 17, ἔβρισε πλούτωι 18, ἐπισπείρων 39, ἀντέταται 25, ἀντείνει 34».

<sup>453</sup> Cfr. Carnes 1995, p. 14; Carnes 1996, p. 90.

<sup>454</sup> «The questions of the existence of event-specific allusions and the possible correspondence between the created and real worlds are ultimately unresolvable» (Carnes 1996, p. 92). Non è chiara nemmeno la finalità della menzione di Atene (v. 11) e Sparta (v. 12), che lascerebbe immaginare un quadro politico già cristallizzato attorno alle due città e, pertanto, escluderebbe datazioni troppo alte o troppo basse per l’ode (cfr. Cannatà Fera 2020, p. 176).

comunità<sup>455</sup>. Se si tiene conto che l'omometria interessa la parte iniziale e quella conclusiva dell'ode e che tutto il carne nasconde riferimenti storico-politici, a tutt'oggi – come s'è detto – imprecisati, risulterà seducente la possibilità di intravedere nella corrispondenza responsiva un richiamo, forse anche polemico, al ruolo del poeta che, godendo dell'ispirazione e del potere divino, non può che operare a vantaggio della comunità che ne richiede i servizi<sup>456</sup>, in una struttura che stringe circolarmente l'intera composizione, con richiami paralleli (ἦν καὶ πά-λαι/δὴ πάλαι, vv. 32/51) e opposti che attraversano il carne (v. 22 la memoria dell'ingannatore sopraffà quella del nobile ingannato, v. 39 viene lodato chi è davvero meritevole di lode; vv. 21 s. l'invidia divora gli uomini che si distinguono per le grandi azioni, v. 41 la virtù dei grandi si nutre della saggezza e della giustizia; vv. 32/49, la πάρφασις si oppone alle ἐπαοιδάι)<sup>457</sup>.

L'omometria appena discussa coinvolge un caso di poliptoto (ἕτερον δ' ἑτέ-ραις, v. 3), che si affianca al poliptoto πολλὰ γὰρ πολλῶν del v. 20. Si possono registrare anche la figura etimologica αἰνέων αἰνητά, visibile al v. 39 a rinforzo della volontà del poeta di giovare alla comunità col suo canto, e l'anafora dei vv. 11-12, οἳ τε ... οἳ τ', che impreziosisce la breve scena mitica di tutti i fedeli che accorrono da ogni parte della Grecia a celebrare Eaco. Resta da annotare una corrispondenza non omometrica fra ὄλβος e κῶδος ai vv. 17 e 34: pur condividendo la stessa sfera semantica, le due parole sono collocate l'una in incipit e l'altra al centro delle rispettive sequenze metriche, riprendendo la necessità del favore divino l'una nel positivo contesto del richiamo a Mega, padre di Deidia, l'altra nell'ambito negativo dell'inganno che, celebrato dalla poesia, distrugge la fama di chi è realmente meritevole.

<sup>455</sup> Cfr. Race 1990, p. 15, che attribuisce al passaggio il valore di una *climax*.

<sup>456</sup> «The Ajax passage has a double function: it is designed to demonstrate the fearsome power of envy and thus indirectly to illustrate the dangers of praising a man among his peers, because according to encomiastic convention people are particularly prone “to envy those who are near them in time, place, age and reputation” (Aristotle, *Rhet.* 1388a 5-6). But in the course of the exemplum the focus of attention shifts from *phthonos*, the instinctive hostility of the ordinary toward the exceptional, to *parphasis*, the deliberate misuse of language for malicious and destructive ends» (Perysinakis 1998, p. 44).

<sup>457</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 148, n. 4; Perysinakis 1998, p. 47; Burnett 2005, p. 177.

### III 2.3.9 Pind. Nem. 9

Anche la *Nemea* nona, come la prima, celebra la figura di Cromio, vincitore nel carro, ma stavolta nel contesto atletico dei giochi di Sicione (Συκκυωνόθεε, v. 1), di importanza minore rispetto alle Nemeadi. L'ode si configura, dunque, non come una vera *Nemea*, ma come uno dei tanti epinici composti da Pindaro per occasioni festive differenti dalle canoniche gare panelleniche, come le successive *Nemea* decima e undicesima. Queste dovevano essere collocate, almeno in origine, in coda alla raccolta dei lavori di Pindaro, insieme alle altre *Nemee*; per un qualche incidente di trasmissione, tutta la sezione dedicata ai giochi di Nemea deve essere stata anticipata a prima delle *Istmiche*, determinando una collocazione, per così dire, innaturale delle occasioni festive, in relazione almeno alla loro tradizionale importanza<sup>458</sup>. La minore rilevanza dei giochi Sicioni è una delle ragioni che, come si è visto nella discussione condotta *supra* (§ III 2.3.1, pp. 407 s.), spinge a datare l'ode al 473 o 472, quando Cromio era ancora coreggente di Etna, di contro a Puech che, pur collocandola nel periodo 475-471 a. C., la considera posteriore alla prima *Nemea*<sup>459</sup>.

Composto da undici strofi assemblate tra loro in una struttura monostrofica, il carme doveva rispondere ai due ostacoli della minor rilevanza dei giochi di Sicione rispetto ad altre occasioni panelleniche e dell'assenza di atleti vittoriosi nella famiglia del dedicatario. Pindaro raggiunge lo scopo facendo della vittoria sicionia di Cromio il centro tematico dell'ode<sup>460</sup>, toccato più volte nel corso dei versi: dapprima, il poeta loda l'ospitalità e la prosperità della casa del vincitore (vv. 2 s.); quindi, lo giudica degno al di sopra di ogni guadagno (vv. 32-34), passando poi a lodarne il valore bellico (vv. 34-39) e a paragonare il suo vigore giovanile nella battaglia dell'Eloro a quello di Ettore allo Scamandro (vv. 39-42), «secondo quel parallelismo fra guerra e agone, che era centrale nella sua ideologia»<sup>461</sup>. In mezzo, viene inserito il mito dell'istituzione dei giochi sicioni da parte di Adrasto (vv. 9 s.),

---

<sup>458</sup> Cfr. Puech 1967, p. 115.

<sup>459</sup> Cfr. Puech 1967, pp. 118 s. Allo stesso torno di tempo pensa Hubbard 1992, p. 80, ma senza specificare quale delle due *Nemee* sia stata composta per prima. Cannatà Fera 2020, p. 198, n. 4 si volge al 474 a. C., mentre al 472 pensa Bury 1965b, p. 159; Perysinakis 1998, p. 51 ritiene che la nona *Nemea* sia cronologicamente successiva alla prima. Una puntuale disamina della questione è in Privitera 2011, pp. 3 s.

<sup>460</sup> Cfr. Privitera 2011, p. 5.

<sup>461</sup> Privitera 2011, p. 5.

anche a rivendicare il valore delle gare locali che, pur non essendo panelleniche, vantano un fondatore mitico e una maggiore antichità rispetto alle Nemeadi<sup>462</sup>.

La strutturazione dell'ode, così, assume una parvenza di plasticità, secondo Bury, che la paragona «to a frieze of eleven groups, the whole work having a well-marked centre in the sixth group, while each group has a little centre of its own»<sup>463</sup> e che sembra intessuto di vari richiami verbali, che gli conferiscono coesione e simmetria<sup>464</sup>: vv. 15/16, ἀνήρ/ἀνδροδάμαντ'; vv. 14/24, βιασθέντες/παμβίαι; vv. 18/38, ἀνδρῶν/ἀνδρῶν; vv. 22/32, ἵππείους/φίλιπποι; vv. 24/44, νεογύους/νεότατι; vv. 24/51, παμβίαι/βιατάν. Ai vv. 4 e 9, la stessa sequenza metrica presenta in posizioni ravvicinate le espressioni τὸ κρατήσιππον ... ἐς ἄρμ' e ἐπιπίων ἀέθλων: i cavalli sono menzionati prima nel carro del vincitore, quindi nella forma delle gare equestri, costituendo uno strumento eulogico che sottolinea il motivo della vittoria nelle strofi iniziali del carme. Parimenti, ai vv. 3 e 48 l'incipit della sequenza metrica è marcato dai due lessemi ὄλβιον ed ἡσυχία, connessi alla sfera semantica della prosperità e della felicità, a ribadire a distanza la condizione trionfale e beata di Cromio. Strutturale sembra anche il collegamento che si può riscontrare fra Χρομίου e Κρονίων in explicit dei vv. 3 e 28 che, individuando eco fonica fra il nome di Cromio e il patronimico di Zeus, fa in modo che il nome del dedicatario ritorni, almeno nella parvenza sonora, anche all'interno del carme, rendendo davvero centrale l'elemento eulogico che, si è detto, costituisce un *fil rouge* che attraversa tutto il carme, a maggior ragione se, con A. Gini, si osserva come l'eco fonica si estenda, nella medesima sede metrica, anche a βρομίαν (v. 8) e a κοινίαι (v. 43), «thus providing an encomium on a purely linguistic level»<sup>465</sup>.

Nell'ambito dell'ode rientrano anche alcune omometrie. Ai vv. 29~54 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>f</sup>), la corrispondenza fra ταύταν e ταύταν, identiche forme del medesimo deittico, conferiscono coesione alla composizione, unendo a distanza le due

---

<sup>462</sup> Cfr. Privitera 2011, p. 6. Sul valore politico di una tale rivendicazione, cfr. Hubbard 1992, pp. 82-111, che connette l'universo mitico dell'ode con il background storico-politico degli anni di Pindaro, costellato dalle polemiche fra Atene e Tebe, dall'ascesa di Ierone in Sicilia e, in particolare, dalla rinascita del culto di Adrasto dopo la morte di Clistene, che gli si era opposto. Su struttura e contenuti dell'ode, ved. Cannatà Fera 2020, pp. 199-202.

<sup>463</sup> Bury 1965b, p. 161. Lo studioso individua, inoltre, una equa divisione delle singole strofi in tre "misure" ritmiche, secondo una scansione in 18:8:18 tempi.



<sup>464</sup> Cfr. Bury 1965b, pp. 162-167.

<sup>465</sup> Gini 1989, p. 23. Pearson 1977, pp. 60 s. nota come il collegamento sia garantito anche a livello prosodico dalla corrispondenza degli accenti tonici fra Χρομίου δῶμ' e βρομίαν φόρμιγγ'.

preghiere a Zeus contenute nel carne, la prima contro la guerra, la seconda a conclusione del carne a inneggiare al vero valore, quello agonale-ginnico<sup>466</sup>.

|    |                                                                                                     |                                      |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| 29 | --υ--  --υ--υ--υ-- | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |
| 54 | --υ--  --υ--υ--υ-- | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |

L'elemento bellico, tematicamente rilevante nell'ode, pervade anche le altre occorrenze ometriche registrabili nel carne. Ai vv. 25~40 (2epitr<sup>ia</sup> reiz<sup>ia</sup>), all'interno della sequenza metrica, si può osservare la corrispondenza responsiva fra due composti con identica testa: βαθύστερινον ~ βαθυκρήμνοισι.

|    |                                                                                                  |                                        |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 25 | --  --υ--υ--υ-- | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |
| 40 | --  --υ--υ--υ-- | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |

La prima forma costituisce epiteto<sup>467</sup> di χθόνα (v. 25), in riferimento al *récit* mitico per cui Zeus fendé la terra con un fulmine per seppellirvi Anfiarao, prima che Periclimene potesse colpirlo vergognosamente alle spalle, mentre la seconda accompagna le rive del fiume Eloro (βαθυκρήμνοισι δ' ἀμφ' ἀκταῖς Ἐλώρου, v. 40), presso le quali, in gioventù, il dedicatario Cromio fece mostra del suo valore militare. La menzione dell'Eloro segue un altro parallelo mitico, quello fra Cromio ed Ettore, che combatte presso lo Scamandro, in un'analogia che, per quanto non perfetta (Cromio attacca, Ettore difende), avvicina i due combattenti per il valore dimostrato in battaglia<sup>468</sup> o, piuttosto, li contrasta per il diverso atteggiamento, di strenua resistenza quello di Cromio, di ignominiosa fuga quello di Ettore. La corrispondenza fra le teste degli epiteti composti, allora, sembra invitare a scorgere un contrasto<sup>469</sup> anche tra il modello di Anfiarao e la concreta azione del giovane Cromio, giacché «Cromio in guerra, anziché fuggire, come Anfiarao, Adrasto, Ettore, è stato capace di fermare l'assalto nemico e di volgere in fuga il nemico (vv. 34-39)»<sup>470</sup>. I due personaggi, dunque, erano mossi da animi differenti<sup>471</sup>, e ciò è

<sup>466</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 168. Sulla costruzione e sugli scopi delle preghiere, cfr. Race 1990, pp. 128 s.

<sup>467</sup> Cfr. Hummel 1999, p. 536, s. v. βαθύστεριος.

<sup>468</sup> Cfr. Privitera 2011, p. 7; Cannatà Fera 2020, p. 201.

<sup>469</sup> «La funzione del mito, in questa ode, è piuttosto insolita, non di parallelismo ma di antitesi rispetto al celebrato» (Cannatà Fera 2020, p. 200). Cfr. Bury 1965b, p. 166.

<sup>470</sup> Privitera 2011, p. 8.

<sup>471</sup> «The 'martial soul' of Amphiaras (for whose end Zeus made provision) seen fleeing before Periclymenes has a metrical position exactly corresponding to the 'soul' of Chromius, armed by the goddess [Ata] with a weapon of pursuit» (Bury 1965b, p. 165 s.). Evidenzia la condizione di tautometria anche Cannatà Fera 2020, p. 528.

visibilmente tradotto dalla successiva omometria fra θυμόν e θυμόν, in incipit dei vv. 27~37 (2epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup>):

|    |                         |                                       |
|----|-------------------------|---------------------------------------|
| 27 | ⬤-----υ-----υυ-----υυ-- | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |
| 37 | ⬤-----υ-----υυ-----υυ-- | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |

Insomma, nel gioco di lodi e analogie mitiche di cui è intessuta l'ode, Cromio si staglia per superiore valore e perciò merita la lode del poeta, giusta quanto giusta è la vittoria che l'atleta ha conseguito col carro o quella militare, entrambe determinate da notevole sforzo (ἐκ πόνων δ', οἱ σὺν νεότατι γένωνται σὺν τε δίκαι, v. 44). Questo sembra significare l'ultima omometria visibile nel carne che, interessando l'incipit dei vv. 44~54, unisce i due costrutti preposizionali σὺν τε δίκαι e σὺν Χαρίτεσσι, ovvero σὺν + dativo:

|    |                         |                                       |
|----|-------------------------|---------------------------------------|
| 44 | ⬤-----υυ-----υ-----υυ-- | hem <sup>m</sup> 2epitr <sup>ia</sup> |
| 54 | ⬤-----υυ-----υ-----υυ-- | hem <sup>m</sup> 2epitr <sup>ia</sup> |

Dal punto di vista della corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, le omometrie dei vv. 25~40 e 29~54 sono poco interessanti, al contrario di quelle ai vv. 27~37 e 44~54:

|    |                               |                                        |
|----|-------------------------------|----------------------------------------|
| 25 | ⋘-----⬤-----υ-----υυ--        | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |
| 40 | ⋘-----⬤-----υ-----υυ--        | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |
| 27 | ⬤-----υ-----υ-----υ-----υυ--  | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup>  |
| 37 | ⬤-----υ-----υ-----υ-----υυ--  | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup>  |
| 29 | ⋘-----⬤-----υυ-----υυ--       | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup>   |
| 54 | ⋘-----⬤-----υυ-----υυ--       | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup>   |
| 44 | ⬤-----υυ-----υ-----υ-----υυ-- | hem <sup>m</sup> 2epitr <sup>ia</sup>  |
| 54 | ⬤-----υυ-----υ-----υ-----υυ-- | hem <sup>m</sup> 2epitr <sup>ia</sup>  |

### III 2.3.10 Pind. Nem. 10

Con l'insolita, ma attestata, collocazione della sezione mitica in chiusa di carne



(cfr. Pind. *Pyth.* 9, *Nem.* 1)<sup>472</sup>, anche la decima *Nemea* non mostra alcuna relazione coi giochi nemei, configurandosi piuttosto come celebrazione per la vittoria dell'argivo Teeo nella lotta, conseguita in un agone argivo e festeggiata non è chiaro in quale occasione. Abbastanza certo è che si trattasse di una festa dedicata a Era, come risulta dai vv. 22-24 (ἀγών τοι χάλκεος | δάμον ὀτρύνει ποτὶ βουθυσί-  
αν Ἥρας ἀέθλων τε κρίσιν· | Οὐλία παῖς ἔνθα νικάσας δῖς ἔσχεν Θεαῖος  
εὐφόρων λάθαι πόνων), che gli scolii chiamano 'Eree' o 'Ecatombe'<sup>473</sup>, ma non è facile determinare se le vittorie argive menzionate nel passaggio appena citato siano il reale oggetto della celebrazione né se siano state conseguite in quello stesso anno (468 a. C.?) o in un momento antecedente<sup>474</sup>.

Formata da cinque triadi, l'ode può essere suddivisa in tre grandi sezioni<sup>475</sup>, nelle quali viene dapprima eseguito un panegirico di Argo (vv. 1-18), che celebra i principali esponenti della sua storia mitica (Perseo, v. 4; Epafo, v. 5; Ipermestra, v. 6; Diomede, v. 7; Anfiarao, v. 9; Talao, Linceo, v. 12; Anfitrione, v. 13); la lode per Argo trascolora nel panegirico del vincitore, Teeo (vv. 19-36), la menzione del cui nome è ritardata fino al v. 24 (Θεαῖος), collocata dopo la menzione delle due vittorie da lui ottenute (νικάσας δῖς, v. 24), seguita dal ricordo di altri trionfi (a Pito, v. 25; all'Istmo e a Nemea, v. 26); la bravura atletica di Teeo perpetua la fila di successi riportati dal ramo materno (ματρῶων, v. 37) della sua famiglia, che occupano la terza triade (vv. 37-54); la quarta e la quinta, infine, contengono il mito (vv. 55-90), sviluppato negli ultimi passaggi dell'epodo della terza triade con una struttura ad anello<sup>476</sup> che, a partire da un riferimento alla vita-non-vita dei Dioscuri, alternata

<sup>472</sup> Cfr. Puech 1967, p. 129; Puricelli 2002, p. 205, n. 3.

<sup>473</sup> Ved. ΣPind. *Ol.* 7.152a, p. 230 Drachmann: τὰ Ἥραια, «ᾗ καὶ Ἑκατόμβαια λέγεται διὰ τὸ πλῆθος τῶν θυομένων βοῶν. λαμβάνουσι δὲ ἐντεῦθεν οὐ ἀργὸν χαλκόν, ἀλλὰ τρίποδας καὶ λέβητας καὶ ἀσπίδας καὶ κρατῆρας. Cfr. Bury 1965b, p. 186; Puech 1967, p. 130; Cannatà Fera 2001, p. 159; Puricelli 2002, p. 210.

<sup>474</sup> Farnell 1965, p. 317 ritiene di poter collocare l'ode negli anni attorno al 465 a. C., in questo seguito da Puricelli 2002, p. 213, che attesta la composizione fra il 465 e il 461 a. C. Cannatà Fera 2001, pp. 160 s. (da ultimo, Cannatà Fera 2020, pp. 219-223) non condivide la proposta di considerare Teeo agonoteta della festa di Era dell'anno del poema e di far risalire le vittorie argive menzionate dal poeta a qualche anno addietro, considerando invece centro dell'ode una vittoria ai giochi spartani in onore dei Dioscuri, motivandone così la presenza nel carme. Una simile ipotesi, tra le varie ragioni, cozzerebbe con la mancanza di qualsivoglia menzione di tale vittoria spartana e col fatto che ποτε al v. 25 sembra creare uno stacco fra le vittorie argive e le altre, forse conseguite prima.

<sup>475</sup> Cfr. Puech 1967, pp. 127-129; Young 1993, p. 128.

<sup>476</sup> Così Young 1993, pp. 128 s.

giorno per giorno (vv. 54-59), si incentra sulla morte di Castore, cui segue la richiesta di Polluce a Zeus di essere associato alla scomparsa del fratello, dimostrando il profondo amore fraterno che lo legava a lui e ottenendo di vivere metà dell'esistenza accanto all'altro Tindaride e metà sulla terra, riprendendo l'informazione anticipata all'inizio della sezione mitica.

Tutti i passaggi mitici dell'ode sono caratterizzati da una certa insistenza sui verbi di movimento. Nel panegirico di Argo, l'elenco delle varie divinità è accompagnato da voci verbali indicanti movimento dall'alto verso il basso<sup>477</sup>, come se il mondo divino discendesse a entrare in contatto con quello umano: *μολών* (v. 11), per l'avvicinamento di Zeus ad Alcmena e Danae; *ἵκετ'* (v. 14), come se Anfitrione entrasse fisicamente nella condizione genealogica divina di Zeus; *ἔσῆλθεν* (v. 16), per l'ingresso di Zeus nel cortile (*αὐλάν*) di Anfitrione; *βαίνοισ' ἔστι* (v. 18), per la vicinanza divina fra Era ed Ebe. Similmente, anche nella sezione dedicata ai Dioscuri<sup>478</sup> vengono utilizzati verbi indicanti movimenti dall'altro verso il basso (*ἐλθόντος*, v. 49, con cui i fratelli si recano da Panfae) o circoscritti sulla terra, dove si sviluppano le loro azioni: *ἔξιχεσαν* (v. 64), per l'attacco lanciato dagli Afaretidi; *ῆλθε* e *διώκων* (v. 66), per l'arrivo di Polluce; *ἔφορμαθείς* (v. 69), indicante Polluce che palleggia il giavellotto. Il comune terreno verbale, così, individua degli echi verbali fra la conclusione del carne e la sua parte iniziale<sup>479</sup>: *γαίας ὑπένερθεν* (v. 87) richiama *γαῖα ὑπέδεκτο* (v. 8), detto di Anfiarao; *ὑπὸ κεύθεσι γαίας* (v. 56) sembra riprendere *γαίαι δὲ καυθείσαι πυρί* (v. 35), mentre allo *σπέρμ' ἀδείμαντον* (v. 17) di Eracle ritorna lo *σπέρμα θνατόν* (v. 81) di Castore.

Questi non sono gli unici casi di ripetizioni verbali interne al componimento. Le armi di bronzo, indossate da Anfitrione nello scontro coi Teleboi (*ἐν χαλκείσι ὄπλοις*, v. 14) e copiate da Zeus che, per sedurre Alcmena, assume le sembianze del mortale suo marito, costituiscono una presenza costante in ogni sistema dell'ode<sup>480</sup>:

---

<sup>477</sup> Cfr. Stern 1969, p. 125. Il movimento alto-basso sembra fare il paio con «il carattere marcatamente innodico» che Puricelli 2002, p. 209 riconosce al proemio dell'ode.

<sup>478</sup> Cfr. Stern 1969, p. 129.

<sup>479</sup> Cfr. Stern 1969, pp. 130-132.

<sup>480</sup> «Brass lent itself without constraint to the central idea of this hymn, as an emblem; for, associated with contention, and as a baser metal than gold, it could suggest the state of a mortal not yet deified, or of an athlete not yet an Olympic victor, such a victory being symbolised by gold elsewhere. [...] The sheen of the brass – like a torch passed on in a torch race – flashes from system to system, until

v. 22, ἀγών τοι χάλκεος; v. 45, χαλκὸν μυρίον; v. 60, χαλκέας λόγχας; v. 70, ἐν πλευραῖσι χαλκόν; v. 90, χαλκομίτρα Κάστορος. Inoltre, altri richiami verbali mostrano una costruzione parallela fra le varie triadi e ne assicurano la coesione interna. La terza strofe e antistrofe, ad esempio, nel trattare i meriti di Teeo, sembrano riprodurre la prima triade, che già aveva affrontato i meriti di Argo, con opportuni collegamenti verbali: vv. 1/38, Χάριτες/Χαρίτεσσι; vv. 3/39, θρασέων/Θρασύκλου; vv. 3/45, μυρίαις/μυρίον; vv. 4/46, μακρά/μακροτέρας; vv. 5/47, ἄστυ/πόλιες; vv. 11/41, ἐτόν/ἐταῖς. A questi si possono associare altri casi, diffusi in tutta l'ode<sup>481</sup>: vv. 14/51 γενεάν/ἐγγενές; vv. 16/49, ἐσηλθον/ἐλθόντος; vv. 18/54, θεῶν/θεῶν; vv. 24/66, Οὐλία παῖς ἔνθα/ἦλθε Λήδας παῖς; vv. 29/77, τέλος/ἐπίτειλον; vv. 30/84, παραιτεῖται/αἶτος; vv. 37/53, ἐφέπει/διέποντι; vv. 42/53, θάλησεν/θάλειαν; vv. 47/51, γένος/ἐγγενές; vv. 48/52, εὐάγων/ἀγώνων; vv. 60/70, βουσίη ... χαλκέας/χάλκεος ... βουθυσίαν.

Altri fenomeni devono essere notati. Accanto all'anafora dei vv. 27-28, τρίς μὲν ... τρίς δέ, che coinvolge anche le particelle μὲν/δέ e marca l'elenco delle vittorie di Teeo insieme all'allitterazione del v. 27, ἐν πόντοιο πύλαισι, e all'anafora dei vv. 87-88, ἦμισυ ... ἦμισυ, che segna la replica di Zeus all'accorata richiesta di Castore, si possono osservare alcune corrispondenze verbali non omometriche. Ai vv. 8 e 26, in posizioni metriche ravvicinate, Θήβαις viene sostituito da Ἴσθμοῖ, indicando con una diversa determinazione di luogo il passaggio dall'elogio iniziale di Argo al successivo elogio del *palmarès* di Teeo, in uno scopo verso il quale sembra funzionare anche la vicinanza fra Ἀργεῖον e Πυθῶνι ai vv. 19 e 25, in cui i due toponimi (il primo in forma aggettivale, il secondo sostantivale) condividono la stessa posizione metrica. Ciò si aggiunge alla generale strutturazione della prima coppia antistrofica, in cui le tappe del panegirico si susseguono attraverso il posizionamento in collocazioni metriche ravvicinate dei nomi di città ed eroi interessati dall'introduzione elogiativa: vv. 1/7, Δαναοῦ/Διομήδεα; vv. 2/7-8, Ἄργος Ἴσθμοῖ/Φλαυκῶπις ... Θήβαις; vv. 6/11, Ὑπερμήστρα/Ἀλκμήναν.

A marcare il contesto agonale e festivo contribuisce anche il richiamo fra Ἡρακλέος e Ἡρακλεῖ, ai vv. 17 e 53, in cui posizioni metriche simili, ma non

in the last verses it grows dim in the intenser light of 'the golden houses of heaven'» (Bury 1965b, p. 188; ved. anche n. 1 alla stessa pagina).

<sup>481</sup> Cfr. Bury 1965b, pp. 189-194, 205.

coincidenti, avvicinano due forme diverse del medesimo sostantivo, dapprima menzionando Eracle nell'ambito del panegirico di Argo quale frutto del seme divino di Zeus instillato nella stirpe mortale di Anfitrione (vv. 15-17), quindi indicandolo quale protettore dei giochi atletici insieme a Hermes e ai Dioscuri (vv. 52-54), pronti a divenire il centro della successiva narrazione mitica<sup>482</sup>. La vicinanza fra θάνατον e θάνατον ai vv. 77 e 83, invece, offre coesione alla raffigurazione di Castore che, di fronte alla dipartita del fratello, chiede e ottiene da Zeus di essergli unito nella stessa sorte.

Alla costruzione dell'ode partecipano anche alcune omometrie. Ai vv. 11~29 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>f</sup>), l'incipit è occupato da due casi del nome di Zeus: Ζεύς ~ Ζεῦ.

|    |             |                                      |
|----|-------------|--------------------------------------|
| 11 | ⏏-----⏏⏏⏏⏏⏏ | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |
| 29 | ⏏-----⏏⏏⏏⏏⏏ | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |

Dapprima, Zeus viene citato in terza persona, quale testimone (τοῦτον κατέφανε λόγον, v. 11) di alcune delle glorie di Argo, nate dall'unione con Alcmena e Danae; quindi, il poeta vi fa di nuovo riferimento, stavolta in modo diretto, con un complemento di vocazione (v. 29), a testimoniare l'opportunità dell'elogio rivolto a Teo, inserito fra i motivi di vanto di Argo al pari dei personaggi menzionati nella prima triade. In questo modo, Pindaro stringe l'inizio della composizione, elogiativo nei confronti della città del vincitore, alla parte dedicata espressamente a quest'ultimo e alle sue vittorie, che lo dipingono parte integrante delle benemerenze di Argo. Dal punto di vista della corrispondenza degli accenti prosodici, il caso si presenta come segue:

|    |              |                                      |
|----|--------------|--------------------------------------|
| 11 | ⏏-----⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |
| 29 | ⏏-----⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |

Teo ha anche un'altra ragione per essere considerato parte di quanti, almeno nel mito, hanno glorificato Argo. Non solo egli vanta le proprie vittorie, ma tutta la famiglia mostra di essere meritevole, riflettendo nelle proprie dinamiche quelle della storia dei Dioscuri<sup>483</sup>. Sembra indicarlo la corrispondenza responsiva fra i

<sup>482</sup> Bury 1965b, p. 190 vi scorge un altro valore: «And just as the coming of Zeus was an event ultimately followed by the marriage of Heracles, so the coming of the Tyndarids was an event which may signify an Olympic victory in the future».

<sup>483</sup> «The list of famous Argives serves as an interposed mirror, reflecting the tale of the Dioscuri into the tale of the victories of this Argive family. That the ultimate purpose is to institute a comparison between the third system and the fourth, by means of a common reference to the first, is indicated

genitivi Πολυδεύκεος e Πολυδεύκεος all'interno dei vv. 50~68 (tr hem<sup>m</sup> ia):

50                                    -u-----uuuu-----u-                                    tr hem<sup>m</sup> ia

68                                    -u-----uuuu-----u-                                    tr hem<sup>m</sup> ia

Ai vv. 49 s., infatti, di Polluce e Castore si dice che hanno ricevuto l'ospitalità di Panfae (Κάστορ δ' ἐλθόντος ἐπὶ ξενίαν παρ Παμφάη | καὶ κασιγνήτου Πολυδεύκεος), antenato di Teeo<sup>484</sup>; quel primo incontro, sostiene il poeta, spiega perché poi, dalla famiglia di Teeo, sono provenuti validissimi atleti (οὐ θαῦμα σφίσιν | ἐγγενὲς ἔμμεν ἀθληταῖς ἀγαθοῖσιν, vv. 50 s.), eccellenti tanto quanto lo stesso Polluce che, colpito in pieno petto (ἐνθεν ἀρπάξαντες ἄγαλμ' Ἀΐδα, ξεστὸν πέτρον, | ἔμβalon στέρνῳ Πολυδεύκεος, vv. 67 s.), non viene abbattuto né ferito (ἀλλ' οὐ νιν φλάσαν | οὐδ' ἀνέχασσαν, vv. 68 s.). Lo stretto legame così individuato fra mito e realtà storico-generazionale si riflette anche sulla corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, che si rivela sorprendentemente totale:

50                                    -u-----uuuu-----u-                                    tr hem<sup>m</sup> ia

68                                    -u-----uuuu-----u-                                    tr hem<sup>m</sup> ia

Un altro legame con Polluce investe il poeta<sup>485</sup>. Ai vv. 29 s., Pindaro, introducendo la sezione incentrata sui successi riportati dai familiari di Teeo, rivolge a Zeus una preghiera che, oltre a testimoniare l'opportunità di un simile elogio, nasce dall'ambizioso (τόλμαν, v. 30) augurio di veder Teeo coronato anche a Olimpia, chiarendo immediatamente dopo che il riferimento, finora sottotraccia, è legato proprio πέρι | ἐσχάτων ἀέθλων κορυφαῖς (vv. 31 s.). La stessa preposizione πέρι ritorna nella medesima posizione metrica più avanti, al v. 85, laddove Zeus, dopo l'accorata richiesta di Polluce di essere unito a Castore anche nella morte, risponde concedendogli la grazia che il Tindaride gli impetra (εἰ δὲ

by a responsion connecting the third and fourth epodes: l. 50 καὶ κασιγνήτου Πολυδεύκεος. l. 68 ἔμβalon στέρνῳ Πολυδεύκεος» (Bury 1965b, p. 195).

<sup>484</sup> La notizia è trasmessa anche da Hdt. 6.127.3-4. Cfr. Puech 1967, p. 137, n. 4.

<sup>485</sup> Se non si scorge un parallelo tra la richiesta del poeta rivolta a vantaggio di Teeo e la richiesta rivolta da Polluce a Zeus, alla quale il dio il risponde positivamente, almeno si può intravedere, con Bury 1965b, p. 193, un parallelo fra Teeo e i Tindaridi: «[Pindar] is rather concerned to bring out a parallel between the myth of the Tyndarids and the circumstances of Theaeus. [...] The heart's desire of Polydeukes was that he and his brother should share Olympus together, even though this implied a mixture of hardship with happiness. The heart's desire of Theaeus was a victory at *Olympia*, for which he was prepared to endure travail. The parallel is thus indicated by a responsion in the first lines of the second and the fifth epode».



L'ode, alla quale non è facile attribuire una datazione<sup>487</sup>, è costituita da tre sistemi triadici che, ancora una volta, coincidono con la tripartizione globale dell'intera composizione<sup>488</sup>. Dopo l'iniziale invocazione alla dea del focolare, Estia<sup>489</sup>, e l'elogio della bellezza di Aristagora (vv. 1-16), Pindaro elenca una serie di vittorie ottenute dal dedicatario in vari giochi locali (vv. 17-32), che forse hanno ingenerato l'introduzione del poema all'interno della raccolta<sup>490</sup>, per concludere l'ode con la descrizione della famiglia di Aristagora e con alcune considerazioni gnomiche sul senso della misura e delle ambizioni (vv. 33-48). Il filo conduttore del ragionamento, che, nell'articolazione di temi legati alla salute, al *pedrigée* e agli agoni atletici, sembra recare «all the hallmarks of oligarchy»<sup>491</sup>, secondo Bury<sup>492</sup> è essere quello della mortalità: la forza e la giustizia dell'uomo sono comunque connesse alla sua dimensione temporalmente limitata, il mancato riconoscimento della quale conduce ai due grandi errori della diffidenza e della confidenza eccessive nelle proprie capacità, sorvolando il giusto senso della misura<sup>493</sup>. Alcuni richiami verbali<sup>494</sup> interni all'ode sembrano scandire le tappe del discorso: v. 15, θνατά; v. 29, βροτῶν; v. 42, θνατόν; vv. 22/46-48, ὀκνηρότεραι ἐλπίδες/ἀναιδεῖ | ἐλπίδι ... ὀξύτεραι μανίαι; vv. 21/29, μεγαυχεῖ παγκρατίω/κεκνεόφρονες αὐ-  
χαι.

Qualche altro fenomeno merita di essere evidenziato. Ai vv. 3 s., la prima strofe

<sup>487</sup> Puech 1967, p. 143 pensa a una datazione tarda, dal momento che «les traditions relatives à la mort de Pindare le montrent en relation avec Ténédos dans son extrême vieillesse». *Contra*, vedi Verdenius 1988, p. 96 e Liberman 2003, p. 92, che si dichiarano non convinti da una datazione tardiva; e Fearn 2009, p. 30, che persuasivamente colloca l'ode in una data imprecisata lungo tutta la carriera di Pindaro, fra il 498 al 446 a. C. Sui problemi di datazione, ved. anche Farnell 1965, p. 325.

<sup>488</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 217; Puech 1967, pp. 142 s.; Liberman 2003, p. 93; Cannatà Fera 2020, pp. 245-247.

<sup>489</sup> Puech 1967, p. 142, n. 2 ipotizza che la dea avesse una statua anche nel pritaneo di Tenedo, come già in quello di Atene, secondo la notizia riportata da Paus. 1.18.3 (πλησίον δὲ πρυτανείον ἔστιν, ἐν ᾧ νόμοι τε Σόλωνός εἰσι γεγραμμένοι καὶ θεῶν Εἰρήνης ἀγάλματα κεῖται καὶ Ἑστίας, ἀνδριάντες δὲ ἄλλοι τε καὶ Αὐτόλυκος ὁ παγκρατιαστής· τὰς γὰρ Μιλτιάδου καὶ Θεμιστοκλέους εἰκόνας ἐς Ἑρωμαῖόν τε ἄνδρα καὶ Θράϊκα μετέγραψαν). Sul possibile ruolo politico di Estia, cfr. Fearn 2009, pp. 33-35.

<sup>490</sup> Così Puech 1967, p. 142.

<sup>491</sup> Fearn 2009, p. 30.

<sup>492</sup> Bury 1965b, p. 218. Cfr. Lefkowitz 1979, pp. 51-54.

<sup>493</sup> Secondo Lefkowitz 1979, p. 56, il tema è suggerito dall'occasione dell'insediamento del dedicatario in una carica politica, che invita a riflettere sui limiti delle conquiste umane, sull'ignoranza del futuro, sulla mortalità, sul cambiamento, sulle motivazioni all'azione. Cfr. Preysinakis 1998, p. 54.

<sup>494</sup> Cfr. Bury 1965b, p. 218, n. 1; Liberman 2003, p. 93, n. 17.

contrappone e risalta la posizione di Aristagora rispetto agli altri pritani con l'anafora εὖ μὲν ... εὖ δ(έ), combinata con le particelle correlative μὲν/δέ. La stessa correlazione interessa la successiva anafora πολλὰ μὲν ... πολλὰ δέ che, ai vv. 6 s., in apertura della prima antistrofe, rinforza la molteplicità di onori che Estia riceve dai pritani di Tenedo<sup>495</sup>. Accanto a ciò, possono essere registrate anche due omometrie che offrono coesione e simmetria all'economia complessiva del carme. La conclusione dei vv. 7 e 18 (2epitr<sup>tr</sup> hem<sup>f</sup>) è marcata dalla presenza di due forme flesse differenti dello stesso sostantivo: ἀοιδά ~ ἀοιδάϊς.

|    |                   |                                       |
|----|-------------------|---------------------------------------|
| 7  | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |
| 18 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |

La corrispondenza unisce la prima parte dell'ode, in cui si inneggia a Estia, alla seconda, dedicata alle vittorie di Aristagora, facendo trascolorare i canti che i pritani innalzano alla dea nei canti dedicati ad Aristagora per i suoi meriti, nel solco del motivo dell'onore che attraversa così tutto il carme accanto a quelli della mortalità e della misura. Quei meriti, quella prodezza atletica sembrano ricevere un coronamento proprio nell'inaugurazione di Aristagora a magistrato della città, il cui universo di idee e azioni coincide con gli interessi della comunità, permettendo al poeta che la cerimonia politica prenda il classico posto della celebrazione atletica<sup>496</sup>. La corrispondenza degli accenti prosodici dei versi in responsione si presenta come segue:

|    |                   |                                       |
|----|-------------------|---------------------------------------|
| 7  | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |
| 18 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 2epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> |

Forse un altro passaggio trascolorante può essere scorto nella successiva omometria, che vede coinvolto un parallelismo sintattico ai vv. 25~36 (3tr<sub>λ</sub>): καὶ παρ' (εὐδέινδρῳι) ~ καὶ παρ' (Ἴσμηνοῦ), con una minima corrispondenza degli accenti prosodici.

|    |                   |                  |
|----|-------------------|------------------|
| 25 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 3tr <sub>λ</sub> |
| 36 | —υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ—υ— | 3tr <sub>λ</sub> |

<sup>495</sup> Entrambe le anafore sono discusse da Verdenius 1988, p. 97 come «characteristic of the hymnic style».

<sup>496</sup> Cfr. Fearn 2009, p. 31. Più avanti (p. 32), lo studioso ricorda che «Athletic and civic success, commemorated in high-status lyric song, is perfectly in keeping with the oligarchic concern for the quality of achievements through wealth, also noted by Aristotle (*Politics* IV.12 1296b31-33)».



L'occorrenza affianca due costrutti di simile realizzazione con la preposizione παρά, entrambi aperti dalla congiunzione καί, ma con un sostantivo o aggettivo di caso differente (prima un dativo, poi un genitivo). Può forse indicare il passaggio tematico dalla lode delle vittorie di Aristagora alla celebrazione della sua famiglia, attraverso il passaggio dai luoghi in cui egli ha riportato i propri trionfi a quelli delle sue origini.

### III 2.4 Le Istmiche

#### III 2.4.1 Pind. Isthm. 1

Mentre già compone un'altra poesia destinata a un culto apollineo (μή μοι κραναὰ νεμεσάσαι | Δάλος, ἐν αἷ κέχυμαι, vv. 3 s.), Pindaro riceve notizia di un'altra vittoria e viene invitato a celebrarla in una nuova composizione che, pur sovrapponendosi alla precedente, merita di essere realizzata contemporaneamente all'altra (ἀμφοτερᾶν τοι χαρίτων σὺν θεοῖς ζεύξω τέλος, v. 6). Non ci sono notizie sicure sulla datazione di questo epinicio<sup>497</sup>; lo stesso dedicatario, Erodoto di Tebe, vincitore col carro, è noto solo attraverso le parole di Pindaro, che lo definiscono figlio di Asopodoro e in qualche modo legato anche alla città di Orcomeno<sup>498</sup>.

All'ode è stata riconosciuta una composizione unitaria, in cui ogni elemento è concatenato agli altri senza stacchi improvvisi o giustapposizioni<sup>499</sup> evidenti e il cui

---

<sup>497</sup> Cfr. Farnell 1965, p. 334. Ved. anche Privitera 1982, p. 10: «Parecchi i *termini post quos* proposti dagli studiosi: (a) il 474, perché solo dopo questa data Asopodoro sarebbe potuto rientrare da Orcomeno a Tebe; (b) il 468, perché solo dopo la morte di Simonide gli abitanti di Ceo avrebbero potuto commissionare a Pindaro, anziché al loro compatriota, l'ode per Apollo; (c) il 458, perché quell'anno i Tebani combatterono a fianco degli Spartani a Tanagra e a tale alleanza alluderebbe l'abbinamento di Ioalo e Castore, l'uno tebano e l'altro spartano, nell'ode».

<sup>498</sup> Probabilmente, dal momento che Asopodoro sembra essere «un uomo ricco e appartenente ad una delle famiglie più in vista di Tebe», si trattò di un esilio, forse dovuto alle «mutate condizioni politiche a Tebe dopo la sconfitta persiana» (Privitera 1982, p. 10). Ved. anche Farnell 1965, p. 334.

<sup>499</sup> Suggestiva la lettura di Kurke 1988, che considera il carne un esempio di «technique of praise by indirection»: la lode del dedicatario è ottenuta per buona parte dell'epinicio per via indiretta e per anticipazione, alludendovi ma non trattandola direttamente almeno fino alla conclusione dell'ode. Secondo la studiosa, ciò potrebbe dipendere dalla compresenza di più generi poetici, dalla poesia culturale a quella didascalica, all'interno dell'epinicio, giustificando così anche la menzione del πενταθέλιον al v. 26 (il poeta sarebbe come un atleta del pentathlon, che passa agilmente da una disciplina all'altra).

sviluppo segue le linee guida del motivo parentale<sup>500</sup> e di quello guerriero<sup>501</sup>. In effetti, fin dal principio dell'ode è fitta la rete di riferimenti a rapporti di generazione e genitorialità: il poeta stesso definisce la città di Tebe la propria madre (μᾶτερ ἐμά, v. 1) e non lesina di introdurre nella lode del vincitore una menzione del suo genitore, Asopodoro, che riceve onore dagli *exploits* del figlio (γαρύσομαι τοῦδ' ἀνδρὸς ἐν τιμαῖσιν ἀγακλέα τὰν Ἀσωποδώρου πατρὸς αἴσαν, v. 34); la comunità intera riceve lustro dalla vittoria del proprio cittadino (ἐπεὶ στεφάνους | ἐξώπασεν Κάδμου στρατῶι ἐξ ἀέθλων, | καλλίνικον πατρίδι κῦδος, vv. 10-12), come già nel mito Iolao e Castore sono stati motivo di vanto per i loro genitori e per le loro patrie (tanto che una sezione del racconto mitico è dedicata alle vittorie dei due eroi, ved. vv. 16-32); ed è insistente il lessico della generazione, visibile nelle reciproche riprese fra τοκέων (v. 5), τέκειν (v. 12) ed ἐτέκνωθεν (v. 17)<sup>502</sup>. La stessa disposizione delle parti costitutive dell'ode si mostra ordinata e ben pensata: nella sequenza proemio (con indicazione dell'occasione, vv. 1-11), porzione mitica (vv. 11-32), storia del vincitore (vv. 32-67), γνώμη conclusiva (vv. 67-69), in cui il mito serve a esemplificare le asserzioni generali del proemio sulla base del motivo parentale, mentre la vita di Erodoto viene riconsiderata in via più generale nella chiusa gnomica del carme, si mostrano «rapporti di complementarità e di parallelismo» fra le parti, in una soluzione chiastica, per cui «il proemio sta al mito come la biografia alla gnome»<sup>503</sup>. L'attenzione compositiva si traduce, così, nella circolarità del proemio, aperto e concluso dalla menzione della città di Tebe (χρῦσσαςπι Θήβα, v. 1; Κάδμου στρατῶι, v. 11) e della sua condizione di madre e patria del poeta e del dedicatario (μᾶτερ ἐμά, v. 1; πατρίδι, v. 12), e nell'insistenza verbale su alcune parole chiave, in particolare sulla dimensione della luce: Iolao e Castore «ornarono la dimora di tripodi e lebeti e calici d'oro (χρυσοῦ)» (vv. 19 s.), mentre il loro valore «risplende» (λάμπει, v. 22) nelle gare alle quali prendono

<sup>500</sup> Nell'analisi di Most 1985, pp. 52-59, il motivo parentale determina una quadripartizione dell'ode, in cui la prima (vv. 1-12) e la terza sezione (vv. 32-51) si corrispondono a vicenda proprio per il fatto di toccare le relazioni fra genitori e figli nel mito e, nel caso specifico, fra Asopodoro ed Erodoto; restano fuori la seconda (vv. 14-32) e la quarta sezione (vv. 52-68), che invece trattano l'aspetto atletico-vittorioso, prima nella prospettiva del mito, incarnato in Iolao e Castore, poi nella realtà storica di padre e figlio vincitore.

<sup>501</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 10-15.

<sup>502</sup> Race 1989, p. 35 aggiunge anche che «each city is featured with a prominent native son: Thebes ~ Pindar, Delos ~ Apollo, Thebes ~ Heracles, Lacedaemon ~ Castor, Thebes ~ Iolaus».

<sup>503</sup> Privitera 1982, pp. 12 s.

parte. Elementi di *variatio* e di simmetria, invece, impreziosiscono la sezione dedicata agli *exploits* di Iolao e Castore<sup>504</sup>. Ai vv. 24-25, i trionfi degli eroi (λάμπει δὲ σαφής ἀρετά, v. 22) vengono distinti per tipologia di disciplina: da un lato, si hanno la corsa (σταδίοις, v. 23) e la corsa oplitica (δρόμοις, v. 23), che ricadono nella categoria delle attività pedestri; dall'altro, si fa riferimento a discipline manuali (come espressamente indicato dal dativo strumentale χερσίν al v. 24), rappresentate dal lancio dell'asta (ἀκοντίζοντες αἰχμαῖς, v. 24) e del giavellotto (ὅποτε λιθίνοις δίσκοις ἔεν, v. 25). La chiara *variatio* fra i sostantivi σταδίοις e δρόμοις è ripresa in modo parallelo anche nel passaggio dal participio con valore temporale ἀκοντίζοντες alla proposizione temporale esplicita ὅποτε ἔεν; lo strumentale χερσίν, invece, non è anticipato da ποσίν che, seppur equivalente nella funzione, ma differente nella forma (altro segno di *variatio*), resta inespresso e viene lasciato sottinteso. Le quattro distinte discipline, però, sono disposte in simmetria, due da una parte e due dall'altra, e sono reciprocamente connesse dalla sola comparativa οἶά τε; la specularità è, poi, arricchita dalla presenza di un chiasmo, visibile nella disposizione delle attività sportive: se la corsa nudi (a) ricade nell'ambito puramente atletico, mentre quella in armi (b) in un ambito militare, e parimenti il lancio del disco (a) rappresenta una disciplina atletica, mentre il lancio del giavellotto (b) un'attività militare, si ottiene una disposizione del tipo ABBA che incrocia le indicazioni fornite nel testo dal poeta, in un rapporto tematico che viene ripreso anche dalla successiva formulazione gnomica ὅς δ' ἀμφ' ἀέθλοισι ἢ πολεμίζων ἄρηται κῦδος ἀβρόν (v. 50), «nelle gare o in guerra».

Non mancano altre riprese verbali che conferiscono simmetria alla struttura dell'ode e, quando protette da responsione, contribuiscono alla sottesa rete di significati che avvolge l'epinicio, arricchendola di sfumature.

L'insistenza sulla generazione e sul rapporto di figliolanza è visibile anche nella sezione mitica preparatoria alla lode del vincitore, in cui tanto Eracle quanto Iolao condividono la definizione di παῖς, attraverso due forme flesse del medesimo sostantivo collocate nei versi di apertura del primo e secondo epodo, in responsione tra loro (reiz<sup>ia</sup> hem<sup>m</sup> epit<sup>ia</sup>), ma non nella stessa posizione metrica: v. 13, παῖδα; v. 30, παῖς. Anche la formulazione è simile, in quanto i due eroi non sono menzionati

<sup>504</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 144 s.

coi loro nomi propri, ma per mezzo di perifrasi: Eracle è il figlio partorito da Alcmena (Ἀλκμήνα τέκεν | παῖδα, vv. 12 s.), mentre Iolao è il figlio di Ificle (Ἴφικλέος μὲν παῖς, v. 30). Tradizionalmente, Ificle è considerato fratello gemello di Eracle, per cui il poeta sembra dire in modo implicito che Iolao è nipote dell'eroe delle dodici fatiche<sup>505</sup>, istituendo dunque un legame ideale che unisce l'eroe al suo fido compagno e auriga. Recuperando l'ottica generazionale e ricordando che, nell'ode, trova spazio non solo la lode del dedicatario vincitore, ma anche l'esaltazione del suo genitore, si potrebbe considerare che qui il poeta voglia recuperare, mitizzandolo in modo ideale, il rapporto tra Asopodoro ed Erodoto: come Iolao allude a Erodoto<sup>506</sup>, così Eracle riprende Asopodoro, che condivide con l'eroe anche una disavventura per mare<sup>507</sup>.

Nell'ode si assiste anche a casi di materiale verbale differente in uguale posizione metrica che, talora, possono evidenziare qualche connessione semantica in più rispetto alla semplice utilità strutturale dell'occorrenza. Tuttavia, ciò non sembra accadere ai vv. 12 e 29 in cui, all'interno di *cho lekyth*<sup>508</sup>, si corrispondono i nomi propri Ἀλκμήνα ed Εὐρώται. La tipologia di nome è differente (da un lato, un nome di donna; dall'altro, il nome di un fiume), come differenti sono i casi della flessione (nominativo, dativo), e non sembra rintracciabile un qualche collegamento diretto: il nome di Alcmena introduce la menzione perifrastica di Eracle (Ἀλκμήνα τέκεν | παῖδα, vv. 12 s.), evocato mentre affronta Gerione, mentre il nome dell'Eurota sposta l'attenzione su Sparta, intesa come teatro delle gare intraprese da Castore e Iolao. Si potrebbe ipotizzare che, in un certo senso, venga anticipata la

<sup>505</sup> Che Ificle sia fratello di Eracle è attestato da Pind. *Nem.* 1.36 (ὠδῖνα φεύγων διδύμωι σὺν κασιγνήτῳι μόλειν), mentre che lo stesso eroe sia il padre di Iolao è affermato dal medesimo poeta in *Pyth.* 11.59 s. (ἄ τε τὸν Ἴφικλείδαν | διαφέρει Ἴόλαον); la notizia è presupposta da Hes. *Scut.* 111 (ἐπεὶ οὐ τοὶ ἀτάρβητον Διὸς υἱὸν | οὐδ' Ἴφικλείδην δεῖδιξεταί). Cfr. Privitera 1982, p. 146.

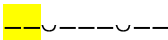

<sup>506</sup> «Castor and Iolaus are therefore exempla, foremost of Herodotus (since they are best known as charioteers)» (Race 1989, p. 36). Sulla presenza congiunta di Iolao e Castore, lo studioso invoca a parallelo Pind. *Pyth.* 11.59-62, in cui i due eroi appaiono insieme a Polinice dopo che il poeta ha lodato il successo coi carri e nella corsa della famiglia del dedicatario, Trasideo.

<sup>507</sup> «Not only is Asopodorus, like Heracles, a man of labours; but the most remarkable event in his life finds a special parallel in the life of Heracles. The shipwreck of Asopodorus in the far west is compared to an adventure of Heracles on those distant shores» (Bury 1965, p. 4; il riferimento dello studioso è a viaggio per mare di Eracle e al successivo scontro con Gerione).

<sup>508</sup> Per quanto una differente lettura del *colon* come formato da *dim cho epitrit<sup>ia</sup> o*, più semplicemente, da *2epitrit<sup>tr</sup>* (accogliendo, insieme a Santé 2008, p. 21, la colometria antica) potrebbe essere più armonica all'interno di una struttura di dattilo-epitriti con abbondante uso di epitriti giambici, accetto l'interpretazione corrente (cfr. Bury 1965, p. 8; Privitera 1982, p. 17), confortata dagli *Scholia Vetera*: *ΣIsthm.* 1 p. 28 Tessier τὸ ζ' Εὐρωπαϊδέλιον (ovvero dimetro trocaico catalettico o leccio).

successiva connessione ideale, appena discussa, fra Eracle e Asopodoro, ma la riterrei una suggestione, tenendo conto del fatto che, a entrare in relazione fra loro, sono due tipi diversi di sostantivo, indicanti appunto una persona e un luogo, non due persone o due luoghi. Piuttosto, risulta interessante il contesto in cui si rinviene l'occorrenza. Infatti, com'è stato osservato<sup>509</sup>, i vv. 16-32 mostrano una struttura ciclica: la menzione di Castore e Iolao al v. 16 (ἦ Καστορείωι ἦ Ἰολάοι) è seguita dall'indicazione topografica delle loro città di appartenenza (Λακεδαίμονι καὶ Θήβαις, v. 17); tale accoppiamento è riprodotto poco più in là, al termine del passaggio mitico sulle vittorie dei due eroi, con la menzione prima della tebana fonte dircea e dello spartano fiume Eurota (Δίρκας ἔφανευ καὶ παρ' Εὐρώται πέλας, v. 31), poi di Iolao e Castore, in via perifrastica (Ἰφικλέος μὲν παῖς ... Τυνδαρίδας, v. 32); lo scambio di posizione dei referenti, per cui nella prima occorrenza l'ordine è Castore + Iolao / Sparta + Tebe e nella seconda diviene Dirce + Eurota / Iolao + Castore, induce a considerare la presenza di un chiasmo, perlomeno ideale, che incornicia la parte del mito in cui sono rievocati gli *exploits* militari e sportivi dei due eroi.

In modo simile, ai vv. 17 e 34, in incipit di epitr<sup>ia</sup> reiz<sup>ia</sup>, occupano la stessa posizione metrica i nomi propri Θήβαις e Ἀσωποδώρου.

|    |                                                                                     |                                        |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 17 |  | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |
| 34 |  | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |

Di nuovo, le due occorrenze differiscono per tipologia di nome interessato (da un lato, un toponimo; dall'altro, un antroponimo), seppure in modo speculare al caso dei vv. 6 e 29, e per caso della flessione (dativo, genitivo). Tuttavia, la connessione così stabilita fra la città di Tebe e la figura di Asopodoro, padre dell'atleta vincitore, potrebbe in un certo senso configurarsi in un legame ideale fra la città in cui Erodoto ha dato miglior prova di sé e la sua famiglia di appartenenza, originaria di Orcomeno, rivitalizzando ancora una volta il motivo parentale e lasciando intendere che, come Castore e Iolao hanno magnificato Lacedemone e Tebe grazie alle loro vittorie, così Erodoto, trionfando non soltanto nei giochi istmici, ha rappresentato ragione di lustro per il genitore e per la patria; d'altronde, la menzione della città di Tebe del v. 17 apre la sezione mitica dedicata alle vittorie degli eroi, mentre il nome

<sup>509</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 146; Race 1989, p. 35.

di Asopodoro ne segna la conclusione. È interessante notare che, se una simile interpretazione fosse corretta, sarebbe rafforzata da una buona condivisione degli accenti prosodici:

|    |              |                                        |
|----|--------------|----------------------------------------|
| 17 | ⋘---⋘---⋘--- | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |
| 34 | ---⋘---⋘---  | epitr <sup>ia</sup> reiz <sup>ia</sup> |

Resta, invece, più una somiglianza strutturale l'occorrenza registrabile ai vv. 8 e 59, in cui, in incipit di hem<sup>m</sup> epitr<sup>ia</sup>, si riprendono due forme dello stesso costrutto ἐν + toponimo in dativo: ἐν Κέωι ~ ἐν Φυλάκαι. Non solo la distanza è molto ampia (l'una occorrenza appartiene alla prima strofe, l'altra alla quarta), ma anche il valore semantico non è perspicuo: a Ceo si venera Apollo, la cui menzione si deve al motivo iniziale del doppio canto (il poeta affianca la composizione di questo epinicio al lavoro, in corso, su un'altra composizione per il culto apollineo), mentre a Filace, nel corso di giochi che il poeta dice dedicati a Protesilao (v. 58), si è registrata una delle innumerevoli vittorie di Erodoto<sup>510</sup>. Il caso può apparentarsi a quello che si registra ai vv. 9 e 60, dove, sempre a grande distanza, l'explicit di epitr<sup>tr</sup> hem<sup>f</sup> è occupato dai nomi propri Ἴσθμοῦ ed Ἑρμῆς, in responsione tra loro. Di nuovo, il collegamento non è immediato, ma sotto si può scorgere il comune terreno delle vittorie: all'Istmo Erodoto riporta la vittoria per cui è composto il carme, mentre Hermes rappresenta il generico protettore delle gare<sup>511</sup>.

Nell'epinicio, infine, sono presenti anche casi di omometria che coinvolgono identico materiale verbale. Se ne incontra una prima già ai vv. 10 e 21 dove, in explicit di hem<sup>m</sup>, entrano in responsione tra loro diverse forme del medesimo sostantivo: στεφάνους ~ στεφάνων.

|    |             |                  |
|----|-------------|------------------|
| 10 | ---⋘---⋘--- | hem <sup>m</sup> |
| 21 | ---⋘---⋘--- | hem <sup>m</sup> |

Il riferimento alla vittoria atletica, base tematica che motiva l'ode celebrativa, avviene tramite un'occorrenza omometrica che ne rende più coesa la struttura, dal momento che, attraverso la menzione delle corone, premio degli atleti vincitori, la sezione iniziale dell'epinicio, che introduce il tema, è idealmente collegata alla

<sup>510</sup> Sui vari giochi, nominati da Pindaro e accompagnati dal nome del nume tutelare, in cui Erodoto ha ottenuto una vittoria, cfr. Privitera 1982, pp. 152 s. e, soprattutto, Olivieri 2009, pp. 18-21.

<sup>511</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 153.

seconda parte della sezione mitica, in cui il poeta riferisce dei trionfi di Castore e Iolao, in un legame che interessa anche la condivisione degli accenti prosodici tra i versi contenenti le occorrenze:

|    |         |                  |
|----|---------|------------------|
| 10 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |
| 21 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |

Ma il contesto non è pacifico: infatti, la lezione messa a testo da Privitera al v. 11 (ἐξώπασεν) è congettura di Aristarco riferita dagli scoli<sup>512</sup>, in luogo di ἐξ ὤπασε(ν), trasmesso dai principali testimoni delle odi pindariche e conservato da Snell-Maehler. Le corone citate al v. 11 divengono, così, sei e il riferimento ai vincitori che le hanno conseguite, già poco perspicuo con l'accettazione della correzione aristarchea, risulta ancor meno chiaro se si accoglie a lezione il testo tràdito. Certo, queste corone sono vinte per la città di Tebe (Κάδμου στρατῶι ἐξ ἀέθλων, v. 11), ma non si evince da chi: l'atleta vincitore potrebbe essere lo stesso dedicatario dell'ode, ma si potrebbe anche trattare di un'affermazione generica, che inserisce la vittoria di Erodoto all'interno di un contesto trionfale che interessa anche altri atleti tebani vincitori. Nel secondo caso, saremmo di fronte a un passaggio dal generale al particolare, con la menzione di vittorie conseguite anche da altri tebani che discende nel caso specifico di Erodoto e della sua vittoria nel carro (ἀλλ' ἐγώ, Ἡροδότῳ τεύχων τὸ μὲν ἄρματι τεθρίππῳ γέρας, v. 14), la cui importanza tematica è rimarcata non solo dal passaggio sintattico segnato da ἀλλά, ma anche dal μὲν *solitarium* che accompagna la menzione del carro<sup>513</sup>. Così, come Iolao, in modo concorde fra gli studiosi, diviene l'esatto contraltare mitico di Erodoto, Eracle non solo potrebbe doppiare la figura di Asopodoro, ma potrebbe essere contemporaneamente anche una *summa* mitica di tutti gli atleti tebani vincitori, nel cui novero si iscrive ora anche Erodoto: «here the allusion to another son of Thebes, whose travels and labors are paradigmatic for athletic competition, serves to explain the present success as being part of a long-standing tradition»<sup>514</sup>, in un

<sup>512</sup> Così riporta in apparato critico Privitera 1982, p. 19: ἐξώπασε(ν) Aristarchei in Σ, cf. Π<sup>β</sup> I col. I 30 ἵνα [ῆι] τὸ ἐξώπασεν ἀν(τὶ τοῦ) ὤπα(σεν), Hesych. s. v. ἐξώπασεν.

<sup>513</sup> Questo uso enfatico di μὲν, riconosciuto da Farnell 1965, p. 337, è considerato da Denniston 1959, p. 361 caratteristico della produzione poetica arcaica e tardo-arcaica, dove può trovarsi collocato dopo sostantivo, pronomi, pronomi relativo, aggettivo, avverbio o verbo (sugli usi del μὲν *solitarium* dal V secolo in poi, ved. pp. 380-384).

<sup>514</sup> Race 1989, p. 32, che allo scopo identifica anche un valore enfatico del καί al v. 12, già postulato da Bury 1965, p. 12 («καί suggests that Thebes has ancient as well as modern glories to be proud

più ampio contesto di riprese verbali rispetto alla parte iniziale del carme: v. 1, χρύσασπι Θήβα / v. 20, φιάλαισί τε χρυσοῦ / v. 23, ἀσπιδοδούποισιν; v. 15, χερσί / v. 24, χερσίν; v. 6, τέλος / v. 27, τέλος<sup>515</sup>.

Di certo, il legame fra Iolao ed Erodoto è forte e un'altra omometria lo rileva. Ai vv. 23~57, infatti, lo stesso sostantivo δρόμοις occupa l'explicit della sequenza cho lekyth attraverso un'identica forma flessa:

|    |                   |            |
|----|-------------------|------------|
| 23 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | cho lekyth |
| 57 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | cho lekyth |

La corrispondenza verbale in responsione, notata anche da Bury 1965, pp. 5 s., unisce di nuovo la figura di Iolao a quella del dedicatario: le vittorie riportate da Iolao e Castore nella corsa oplitica (ἐν τ' ἀσπιδοδούποισιν ὀπλίταις δρόμοις, v. 23), impreziosita dal colorito *hapax* composto ἀσπιδόδουπος<sup>516</sup>, sembrano riflettersi nella lista dei trionfi riportati da Erodoto, fra i quali figura anche la corsa in una gara in Eubea (καὶ Εὐβοίαν ἐν γναμπτοῖς δρόμοις, v. 57); in questo caso, però, la corrispondenza degli accenti prosodici non è sufficientemente rivelatrice:

|    |                   |            |
|----|-------------------|------------|
| 23 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | cho lekyth |
| 57 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | cho lekyth |

Alla sottolineatura del tema della vittoria sembra contribuire un altro caso di forme flesse di uno stesso sostantivo in ugual posizione metrica: vv. 15~66, χερσί~χεῖρα (hem<sup>m</sup> reiz<sup>ia</sup> cho).

|    |                   |                                         |
|----|-------------------|-----------------------------------------|
| 15 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | hem <sup>m</sup> reiz <sup>ia</sup> cho |
| 66 | --υ--υ--υ--υ--υ-- | hem <sup>m</sup> reiz <sup>ia</sup> cho |

Le stesse mani con cui Erodoto ha retto le redini del carro, facendo da auriga a se stesso (ἀνία τ' ἄλλοτρίαις οὐ χερσὶ νωμάσαντ', v. 15) avranno la possibilità di toccare non soltanto la meritata corona istmica, ma anche premi di altri giochi, rendendo così ancora una volta onore alla propria città (ἔτι καὶ Πυθῶθεν Ὀλυμπιαδων τ' ἑξαιρέτοις | Ἀλφειοῦ ἔρνεσι φράξαι χεῖρα τιμὰν ἑπταπύλοις | Θήβαι-

of»), secondo un valore messo in luce per altri contesti pindarici da Hummel 1993, p. 395. Cfr. Farnell 1965, p. 336: «As Pindar has not yet referred to Herodotos, we ought not to interpret the sentence as referring directly to him, but only to the Thebans who had won victories at the Isthmia».

<sup>515</sup> Cfr. Bury 1965, p. 3.

<sup>516</sup> L'epiteto, *hapax* pindarico, è classificabile fra gli aggettivi composti a reggenza verbale (-δουπος) e primo termine nominale (ἀσπιδο-) con senso attivo («che risuona del rumore degli scudi»). Cfr. Hummel 1999, pp. 322, 327, 349-351.



σι τεύχοντ', vv. 65-67), in una ripresa circolare della prima triade, testimoniata anche da opportuni echi verbali (v. 14, τεύχω γέρας / v. 67, τιμὰν τεύχοντ'; v. 15, ἀλλοτρίαις οὐ χερσὶ νωμάσαντ' / v. 67, ἄλλοισι δ' ἐμπίπτων γελᾶι)<sup>517</sup>. L'utilità strutturale e semantica dell'occorrenza, che recupera il tema della vittoria e lega in un quadro unitario inizio e fine dell'ode, è rivelata anche dalla condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, che si mostra pressoché totale proprio nel *colon* interessato dall'omometria, ovvero nel *reiz*<sup>ia</sup>:

|    |                 |                                         |
|----|-----------------|-----------------------------------------|
| 15 | —υ—υ—υ— —υ—υ—υ— | hem <sup>m</sup> reiz <sup>ia</sup> cho |
| 66 | —υ—υ—υ— —υ—υ—υ— | hem <sup>m</sup> reiz <sup>ia</sup> cho |

Un'ultima occorrenza si può registrare nella prima *Istmica*: ai vv. 40~63, in chiusura di cho lekyth, si rispondono φέρει ~ φέρει.

|    |             |            |
|----|-------------|------------|
| 40 | —υ—υ—υ—υ—υ— | cho lekyth |
| 63 | —υ—υ—υ—υ—υ— | cho lekyth |

Sembrano stringersi a vicenda due formulazioni gnomiche: la prima (ὁ ποιήσας δὲ νόωι καὶ προμάθειαν φέρει, v. 40), posta dopo la rievocazione del naufragio affrontato da Asopodoro, idealmente si riconnette alla successiva (ἦ μὰν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει, v. 63), che conclude l'elenco delle vittorie di Erodoto e ne giustifica l'interruzione, istituendo un altro implicito legame tra padre e figlio<sup>518</sup>, ancora una volta nell'ottica generazionale che mostra di essere uno dei motivi portanti dell'epinicio. Non entusiasma la condivisione degli accenti prosodici:

|    |             |            |
|----|-------------|------------|
| 40 | —υ—υ—υ—υ—υ— | cho lekyth |
| 63 | —υ—υ—υ—υ—υ— | cho lekyth |

### III 2.4.2 Pind. Isthm. 2

Come indicato dai vv. 12-17 (οὐκ ἀγνώτ' αἰίδω | Ἴσθμίαν ἵπποισι νίκαν, |

<sup>517</sup> Cfr. Bury 1965, p. 7.

<sup>518</sup> «In the first passage it is implied that the renewed prosperity of Asopodorus was partly due to the 'forethought' which he had learned in adversity. Herodotus has not learned in that school himself; his labours have been crowned with success; but still higher success may be in store for him – an Olympian or Pythian victory, for instance, – if he is moderate in his prosperity, appreciating the value of silence and reserve. In this way Pindar delicately hints at the principle of the Measure, which should determine life, as it actually determines art, – excluding, for example, from this hymn matters of which Herodotus might have wished to hear at large» (Bury 1965, p. 6; cfr., più brevemente, Burnett 2008, p. 91).

τὰν Ξεινοκράτει Ποσειδάων ὀπάσαις, | Δωρίων αὐτῶι στεφάνωμα κόμαι | πέμ-  
 πειν ἀναδείσθαι σελίνων || εὐάρματον ἄνδρα γεραίρων, Ἀκραγαντίνων φάος)  
 e 35-37 (μακρὰ δισκήσαις ἀκοντίσσαιμι τοσοῦθ', ὅσον ὄργάν | Ξεινοκράτης ὑ-  
 πὲρ ἀνθρώπων γλύκειαν | ἔσχειν), e come recepito nella titolatura (Ξεινοκρά-  
 τει Ἀκραγαντίνωι ἄρματι), l'ode è dedicata a Senocrate di Agrigento, vincitore  
 all'Istmo con la quadriga, di cui il poeta aveva già celebrato un altro trionfo nella  
*Pitica* 6. Ma l'incipit del carme mostra che esso si indirizza a Trasibulo, il figlio di  
 Senocrate (ὦ Τρασύβουλε, v. 1): dopo la morte del padre, Trasibulo, sfruttando  
 l'eco ancora estesa dell'ultima vittoria conseguita da Senocrate e celebrata da  
 Simon. fr. 513 PMG, commissionerebbe a Pindaro la composizione di un nuovo  
 componimento in onore del genitore<sup>519</sup>. Il poeta si troverebbe, così, nella scomoda  
 situazione di giustificare un epinicio su una stessa occasione già cantata da altri e  
 di sviluppare la lode in modo da ritagliare sufficiente spazio per il vero dedicatario,  
 Senocrate, ma pure per il destinatario apparente, Trasibulo<sup>520</sup>.

In effetti, l'ode ha una configurazione particolare, per quanto lineare<sup>521</sup>. Essa  
 procede da una prima sezione, molto discussa, in apparenza incentrata sulla  
 liberalità di Trasibulo (vv. 1-12) alla rievocazione della vittoria di Senocrate (vv.  
 12-32), delle cui lodi poi il poeta fornisce una giustificazione (vv. 33-48). Ma manca  
 una narrazione mitica, e anche le γνώμαι sembrano scarseggiare; la stessa  
 formulazione dei vv. 33-34 (οὐ γὰρ πάγος οὐδὲ προσάντης ἅ κέλευθος γίνε-  
 ται, | εἴ τις εὐδόξων ἐς ἀνδρῶν ἄγοι τιμὰς Ἑλικωνιάδων) sembra più una  
 giustificazione al motivo encomiastico dell'ode che una *sententia* vera e propria<sup>522</sup>.

<sup>519</sup> La vittoria istmica di Senocrate sembra potersi collocare al più tardi nel 476 a. C., grazie a una  
 menzione in Pind. *Ol.* 2.48 ss. (ode dedicata alla vittoria di Terone di Agrigento col carro nello stesso  
 476). Il trionfo di Senocrate, come detto, fu cantato nel fr. 513 PMG di Simonide, che si recò nel  
 476 in Sicilia e lì rimase fino alla morte nel 468. La morte di Senocrate potrebbe essere di poco  
 posteriore. Cfr. Farnell 1965, p. 342; Pavese 1966, pp. 103 s.; Privitera 1982, p. 27; Verdenius 1982,  
 p. 1; Verdenius 1988, p. 119; Bell 1995, p. 16, 18-20.

<sup>520</sup> «This places Pindar in an unusual situation. The poem, as an epinician, will have for its ostensible  
 subject the victories of Xenocrates; but it will speak to someone else, his surviving son» (Nisetich  
 1977, p. 139). La peculiarità dell'ode spinge Bell 1995, p. 16 e Gentili 2011, p. 259 a considerarla  
 un'epistola poetica, piuttosto che un epinicio vero e proprio.

<sup>521</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 28-31.

<sup>522</sup> Sono questi elementi che inducono Catenacci 1999, p. 57 ad attribuire all'*Istmica* una destina-  
 zione simposiale o, comunque, ristretta e privata. Per Clear 2013, p. 37, invece, sarebbe meglio  
 pensare a un'esecuzione pubblica, «i.e. before an audience whose ability to recall memories, con-  
 struct mental imagery and make connections between the two [Xenocrates and Thrasyloulos] was  
 considerable».

Il poeta cerca di conciliare l'allocuzione a Trasibulo con la celebrazione del genitore: ciò, secondo F. J. Nisetich, avviene dapprima applicando su Trasibulo alcuni temi elogiativi adattabili al contesto, come la liberalità o la saggezza (ἐσσι γὰρ ὧν σοφός, v. 12), quindi trattando le vittorie di Senocrate come se fossero un possesso della sua famiglia (καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι | οὔτε κώμων, ὦ Θρασύβουλ', ἐρατῶν | οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν, vv. 30-32)<sup>523</sup>; con la rievocazione dell'ospitalità paterna (vv. 33-42), quasi sembra invitare il figlio a non essere da meno del genitore<sup>524</sup>.

Tutto ciò non intacca la cura formale manifestata dal componimento. Le immagini «sono quasi sempre nitidissime»<sup>525</sup> e spaziano dai poeti-arcieri dei versi iniziali che, ispirati dalle Muse, ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους (v. 3), all'allegria delle dimore di Trasibulo e Senocrate, οὐκ ἀγνώτες ... οὔτε κώμων ... ἐρατῶν, | οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν. Poi, per quanto non ci siano «marcate simmetrie»<sup>526</sup>, non è difficile scorgere alcuni richiami verbali o fonici interni: il nome di Senocrate (Ξεινοκράτης, v. 36) è riecheggiato in ξενίαν del v. 39 e nell'espressione ξείνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔθλις del v. 48; lo stesso aggettivo ἠθαῖον (v. 48) sembra riprendere καλός con cui viene etichettato Trasibulo all'inizio dell'ode (v. 4); la stessa menzione iniziale di Trasibulo è ripresa alla fine del componimento, quando il poeta lo affida come messaggio che Nicasippo deve recapitare allo ξείνον ἠθαῖον di Pindaro (vv. 47-48)<sup>527</sup>; si registrano anche riprese di elementi corradicali (v. 1 φῶτες, v. 21 φωτός; v. 1 χρυσάμυκων, v. 26 χρυσέας; v. 2 δίφρον, v. 21 ῥυσίδιφρον; v. 5 ἀδίσταν, v. 25 ἀδυπνώω; v. 6 ἐργάτις, v. 24 ἔργον; v. 8 μαλθακόφωνοι, v. 25 φωνᾶι; v. 12 οὐκ ἀγνώτ' αἰίδω, v. 30

<sup>523</sup> «When, in lines 30-2, the poet ends the athletic encomium by telling Thrasyboulos that 'your houses are not unfamiliar with delightful victory revels nor with songs of honey-sweet acclaim', he refers the audience not simply to their original experiences of Xenocrates' victory celebrations, but to the roll-call of celebrations that they have just mentally re-experienced between lines 12 and 29. [...] the poet symbolically attaches them to physical property. In his direct address to Thrasyboulos, the poet says that these properties are ὑμῖν δόμοι, literally 'your (pl.) houses'» (Clear 2013, pp. 38 s.). A ciò sembrerebbe contribuire anche il breve quadro generazionale delineato dalla menzione di Senocrate e Terone come figli di Enesidamo (Αἰνησιδάμου παῖδες) ai vv. 28-29.

<sup>524</sup> Cfr. Nisetich 1977, pp. 139-148. Clear 2013, pp. 34-37, 50 si spinge oltre, ritenendo che l'epodo dell'ultima triade serve a trasferire la gloria e l'onore di Senocrate vincitore al figlio Trasibulo, soggetto ai doveri e alle aspettative filiali della commemorazione del nome e dell'ἀρετά del genitore.

<sup>525</sup> Privitera 1982, p. 30.

<sup>526</sup> Così Privitera 1982, p. 30.

<sup>527</sup> Cfr. Nisetich 1977, p. 148, che aggiunge: «The symmetry is not merely decorative, it is also expressive» (*ibid.*). Ved. anche Clear 2013, p. 33.

οὐκ ἀγνώτες ... ἀοιδᾶν; v. 23 ἀνέγνω, v. 30 ἀγνώτες)<sup>528</sup>, mentre ὕμνους di v. 45 sembra idealmente riconnettersi con ὕμνους di v. 3, chiudendo il componimento nell'impressione di un'evanescente struttura ad anello.

Inquadrata in questi termini, risulta più comprensibile l'occorrenza omometrica che si può registrare nella prima triade dell'epinicio, dove, ai vv. 3~8, in chiusa di 2tr hem<sup>f</sup>, si corrispondono a vicenda due espressioni sintatticamente simmetriche e semanticamente relazionate tra loro: μελιγάρας ὕμνους~μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.

|   |                       |                      |
|---|-----------------------|----------------------|
| 3 | -υ-----υ-----υ-υ-υ-υ- | 2tr hem <sup>f</sup> |
| 8 | -υ-----υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2tr hem <sup>f</sup> |

In un'identica successione di epiteto composto e sostantivo (per quanto, a parità di plurare, siano differenti il genere e il caso: da un lato, un accusativo maschile; dall'altro, un nominativo femminile), la dolcezza degli inni dedicati ai giovanetti (παιδείους, v. 3) viene collegata con la delicatezza della voce con cui la Musa Tersicore è detta eseguire le proprie composizioni. L'occorrenza sembra svolgere una funzione strutturale notevole, se si tiene conto della scarsità di simmetrie interne all'ode evidenziata *supra* (§ III 2.4.2, p. 465); ma assume anche un ruolo di importante potenziamento semantico, se si nota come essa si inserisca bene all'interno di una forte insistenza sul tema della dolcezza e della delicatezza, che caratterizza tutta la triade, ma soprattutto la prima coppia antistrofica, ed è testimoniata dalla ricorrenza di lessemi e semantemi reciprocamente collegati tra loro, che si estende anche al resto dell'ode: v. 3, μελιγάρας ὕμνους; v. 4, ἀδίσταν ὀπώραν; v. 7, γλυκεῖαι μελίφθογγοι; v. 8, μαλθακόφωνοι ἀοιδαί; v. 25, ἀδυπνώωι ... φωνᾶι; vv. 31, κώμων ... ἐρατῶν; v. 32, μελικόμπων ἀοιδᾶν; v. 35-36, ὄργάν ... γλυκεῖαν<sup>529</sup>.

Il problema della composizione, piuttosto, sta nel contesto tematico in cui l'omometria si registra. I primi versi dell'ode, infatti, rappresentano non solo il peculiare avvio di un epinicio dedicato ad un atleta ormai defunto e, perciò,

<sup>528</sup> Cfr. Bury 1965, pp. 35 s.

<sup>529</sup> Cfr. Bury 1965, p. 26; Privitera 1982, p. 157. Da notare i composti μελίφθογγος, che si ritrova in Pind. *Ol.* 6.21 e *Isth.* 6.9, e μελίκομπος, *hapax* pindarico (cfr. Hummel 1999, pp. 484, 585). Nuove composizioni come queste, cui si può aggiungere μελίγδοπος (Pind. *Nem.* 11.18), riposano sulla predilezione di Pindaro per il semantema della dolcezza della poesia, sulle possibili relazioni fra μέλι e μέλος (testimoniate anche in Pind. *Ol.* 10.3 γλυκύ μέλος; *Nem.* 11.18 μελιγδοῦποισιν ... μελίζειν ἀοιδαῖς) e sul paragone che il poeta fa di se stesso a un'ape, portatrice dell'ispirazione divina, in *Pyth.* 10.54. Cfr. Verdenius 1982, p. 5; Hubbard 1985, p. 73; Bell 1995, p. 28 s.

indirizzato al suo erede, ma costituiscono pure una spinosa questione interpretativa circa le affermazioni che il poeta vi formula: un tempo (πάλαι, v. 1), le Muse subito ispiravano ai poeti dolcissimi inni per i ragazzi, senza venderli (οὐδ' ... ἀργυρωθείσαι, vv. 7-8), perché allora esse non erano avide (φιλοκερδής, v. 6) né avvezze al commercio (ἐργάτις, v. 6); la chiusa del proemio, poi, è affidata all'enigmatico detto epanalettico χρήματα, χρήματ' ἀνήρ<sup>530</sup>, a cui fa seguito il raccordo ἐσσι γὰρ ὦν σοφός (v. 12), poco perspicuo in relazione a una tale avvio dell'ode. *Ab antiquo*, in modo alternativo, si è pensato che qui Pindaro rivendicasse il diritto al pagamento della prestazione poetica o, viceversa, che polemizzasse con la degenerazione venale e commerciale della poesia dei suoi tempi rispetto al passato, attaccando con fare più o meno esposto la prassi simonidea e affermando la gratuità della propria composizione per Trasibulo, al quale sarebbe stato legato da affettuoso sentimento<sup>531</sup>. In mancanza di prove certe<sup>532</sup>, tuttavia, l'ipotesi più ragionevole resta quella avanzata, almeno in parte, da Pavese e ripresa da Privitera: il motivo topico del pagamento del poeta si subordina a quello, altrettanto topico, della lode della liberalità del committente, il quale a sua volta si adatta alla particolare situazione in cui il carne viene eseguito, ovvero dopo che la stessa vittoria è già stata celebrata da un altro poeta in un'altra composizione, lasciando così l'impressione che il poeta quasi si giustifichi nei confronti del destinatario

<sup>530</sup> Il detto è attribuito già da Alc. fr. 360 V. a un tale Aristodamo (ὡς γὰρ δὴ ποτ' Ἀριστόδαμον φαῖσ' οὐκ ἀπάλαμνον ἐς Σπάρται λόγον | εἶπην, χρήματ' ἀνήρ, πένιχρος δ' οὐδ' εἶς πέλετ' ἔσλος οὐδὲ τίμιος), di cui però non è verificabile l'origine argiva o laconica; espressioni proverbiale simili si ritrovano in tutta l'età arcaica: Hes. *Op.* 313 πλούτῳ δ' ἀρετὴ καὶ κῦδος ὀπηδεῖ; Thgn. 697 s. D.-Y. Εὐ μὲν ἔχοντος ἐμοῦ πολλοὶ φίλοι· ἦν δέ τι δεινόν | συγκύρσῃ, παῦροι πιστὸν ἔχουσι νόον; Pytherm. fr. 910 PMG οὐδὲν ἦν ἄρα τᾶλλα πλὴν ὁ χρυσός; Soph. fr. 88 Radt τὰ χρήματ' ἀνθρώποισιν εὕρισκε φίλους κτλ. Cfr. Privitera 1982, p. 159; Verdenius 1982, p. 10. Sulla funzione predicativa dei due sostantivi che formano l'espressione, cfr. Hummel 1993, p. 303.

<sup>531</sup> Cfr. ΣPind. *Isthm.* 2.1b., p. 213 Drachmann. L'allusione polemica a Simonide è difesa da Gentili 2011, pp. 258 s., che la considera verisimile e accettabile anche perché fondata sull'unanime consenso delle fonti antiche. Il dibattito interpretativo sul tema è riassunto da Farnell 1965, pp. 342 s.; Privitera 1982, pp. 28 s.; Verdenius 1982, pp. 12-16; Verdenius 1988, pp. 126-128; Nisetich 1977, pp. 133-139; e Masaracchia 1991, pp. 162-164. Si esprime a favore della gratuità dell'ode Bury 1965, p. 34. *Contra*, Svenbro 1976, p. 181 = Svenbro 1984, p. 152; Verdenius 1988, p. 127.

<sup>532</sup> «Non v'è infatti traccia d'un personale legame erotico, passato o presente, nei confronti di Trasibulo» (Pavese 1966, pp. 105 s.); quanto alla possibilità di intravederlo alla luce della *Pitica* 6, l'associazione della dea Afrodite alle Cariti, che sembra dare una parvenza di erotismo all'elogio del poeta al figlio di Senocrate, in realtà serve a «esprimere tutto quanto v'è d'amabile nella vittoria e nel canto che la celebra, con un'estensione della propria originaria sfera che corrisponde esattamente a quella di cui anche ἔρως è capace», tenendo anche conto che la lode sembra essere «completamente convenzionale nei suoi elementi».

dell'allocuzione<sup>533</sup>; in questo senso, l'insistenza sul concetto di dolcezza che, come detto pervade tutto il carme, mitigherebbe la durezza e, forse, l'inopportunità di una tale riflessione, dovuta forse alle interazioni fra necessità del genere e necessità dell'occasione<sup>534</sup>, trovando una sede privilegiata nell'occorrenza omometrica che abbiamo discusso.

### III 2.4.3 Pind. Isthm. 4

Dedicata a Melisso di Tebe (vincitore col carro o nel pancrazio?), l'ode è stata a lungo considerata parte integrante dell'*Istmica* 3, parimenti dedicata a Melisso per un'altra vittoria coi cavalli. L'autorità dei manoscritti suggerirebbe di considerare i due epinici parti di un unico carme, dal momento che, se il codice B (*Vat. gr.* 1312) li considera separati, al contrario il codice D (*Laur.* 32,52) trasmette i due testi senza soluzione di continuità. Il *P. Oxy.* 2451, tuttavia, segna la prima triade di tale sequenza come un gruppo a sé stante, revocando così in dubbio la possibilità di una composizione unitaria e portando man forte ad alcuni indizi contenutistici e, soprattutto, metrici che inducono a credere di aver davvero a che fare con due carmi fisicamente separati tra loro, per quanto non disgiunti nelle intenzioni<sup>535</sup>.

---

<sup>533</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 29. Sulla liberalità che Pindaro riconosce a Trasibulo, cfr. anche Gentili 2011, p. 259, per quanto lo studioso preferisca considerare un'allusione polemica del poeta alla prassi venale simonidea. Più recente la proposta formulata da Cairns 2011, pp. 21-33, che propone di leggere la contrapposizione tra poesia passata e poesia presente come un'opposizione fra due distinte *performances* corali, le une 'tradizionali', le altre (quelle dei moderni epinici) sensazionalistiche, impressionanti e perciò ben pagate dai committenti. Ma, nell'ode, non si trovano espressioni che possano confermare il sensazionalismo del genere epinicio rispetto ai cori di fanciulli o fanciulle, quanto piuttosto – come si è evidenziato – un'insistita ricorrenza di termini legati alla sfera della dolcezza, che non presuppongono necessariamente un'opposizione performativa. Ha, forse, più senso accogliere allora la proposta moderata di Masaracchia 1991, pp. 164 s.: «Pindaro chiede un compenso, in forma garbata e indiretta», dando «veste originale alle topiche lodi della liberalità del committente», il quale «può far eseguire subito l'ode come subito Pindaro l'ha composta, senza aspettare il compenso».

<sup>534</sup> «At the heart of it [the poem] there is a division between the demands of the genre and the demands of the occasion» (Nisetich 1977, p. 151). Sui rapporti fra poeta, pubblico e committente, si rimanda alla "norma del polipo" del fondamentale Gentili 2011, pp. 186-236. In questa direzione sembra procedere anche l'analisi di Hubbard 1985, pp. 161 s. che, riconoscendo la positività della concezione pindarica della commissione e dello scambio monetario, ritiene che possa essere introdotto dal vicino tema della *ξείνια* degli ospiti egineti. Di recente, Cairns 2011, pp. 34 s. ha avanzato l'ipotesi che la forma di un 'epinicio non-epinicio' dell'*Istmica* seconda sia da ricercare nella situazione politica degli Emmenidi che, unicamente succeduti da Trasibulo a causa della morte del padre Senocrate e del fratello Terone, potrebbero ricercare nella composizione pindarica un'occasione di rilancio e di fortificazione; un'ipotesi simile è stata sostenuta anche da Clear 2013, p. 32; ma già in precedenza altri hanno revocato in dubbio le difficoltà degli Emmenidi nel primo V secolo.

<sup>535</sup> «Che nell'edizione alessandrina [le due odi] fossero distinte è ora assicurato dal *Pap. Oxyrh.* 2451, con frammenti di scolî alle *Istmiche* prima, quarta, sesta, settima, ottava: il papiro per il testo

L'*Istmica* quarta mostra di essere tematicamente tripartita: una prima sezione (vv. 1-30) è dedicata alle vittorie di Melisso col carro (ἄρμα νικᾶν, v. 25), mentre gli ultimi versi (vv. 43-72b) trattano di una sua vittoria nel pancrazio, anzi parlano dell'atleta come un pancraziaste (καὶ Μελίσσῳι, παγκρατίου στεφάνωμ' ἐπάξιον, v. 44); la parte centrale (vv. 31-42), invece, «funge da bacino di compensazione tra le tre vittorie col carro, che avevano raggiunto con l'ultima il livello panellenico (Atene-Sicione-Istmo), e le tre nel pancrazio, che quel livello non avevano raggiunto (perché riportate solo a Tebe)»<sup>536</sup>. In un certo senso, la prima e l'ultima sezione si corrispondono fra loro (§ III 2.4.3, p. 471)<sup>537</sup>, allargando sul piano globale un simile procedimento di scomposizione e corrispondenza, che interessa la sola prima triade: in essa, infatti, alla menzione della vittoria di Melisso (A, vv. 1-3) fa seguito un riferimento alla sua famiglia (B, vv. 4-5); una breve riflessione sulla natura incerta dell'esistenza (C, vv. 5-6) diviene la chiave di volta per ritornare al ricordo dei Cleonimidi (B, vv. 7-15), che si allarga a contemplare alcune sconfitte militari da loro patite (B', vv. 16-17). Se ne ricava una sequenza quasi anulare, schematizzabile come ABCBB'. Anche l'unica triade di cui è composta l'*Istmica* terza può essere divisa in sezioni interne: alla menzione delle vittorie di Melisso (A, vv. 1-14) tiene dietro il ricordo dei Cleonimidi (B, vv. 15-17), seguiti dalla breve meditazione sull'incertezza della vita (C, v. 18) e sull'invulnerabilità dei figli degli dèi (D, v. 18b). In questo modo, però, si determina uno svolgimento lineare, del tipo ABCD, non pseudo-anulare come nel caso dell'altra ode. Eppure, se le due triadi vengono accostate tra loro in una visione sinottica, si ha l'impressione di assistere a una loro costruzione simmetrica:

---

è quasi inservibile, così miserando è il suo stato» (Privitera 1982, p. xlii, n. 1). Cfr. Cole 2003, p. 241.

<sup>536</sup> Privitera 1982, p. 54. Cfr. Privitera 1978-1979, pp. 11 s.; Willcock 1995, p. 73. Per una più dettagliata analisi della struttura interna all'*Istmica* quarta, ved. Lidov 1974, 181-184.

<sup>537</sup> Come ha messo in luce McNeal 1978, pp. 139-143, tutta l'ode è costruita secondo una *Ring-komposition*, costituita dalla successione degli anelli A (vv. 1-16), B (vv. 7-12), C (vv. 13-20), D (vv. 21-26), E (vv. 27-32), F (vv. 33-40), F (vv. 41-46), E (vv. 47-52), D (vv. 53-60), C (vv. 61-66), B (vv. 67-72), A (vv. 73-80). Le stesse strofi quarta, quinta, ottava e nona sono circolari tra loro, dal momento che la quarta introduce Posidone, elemento divino, la quinta passa agli *exploits* atletici di Melisso, l'ottava vi insiste ancora e la nona ritorna all'elemento divino, nella persona di Eracle (cfr. ancora McNeal 1978, p. 150). A un livello più minuto, si riscontra *Ring-komposition* anche nei versi dedicati al parallelo di Melisso con Eracle: dopo che Melisso viene presentato come pancraziaste (vv. 43-51), viene confrontato con Eracle (vv. 52-60), il che offre lo spunto per descrivere le feste in suo onore a Tebe (vv. 61-68); ma, d'altronde, a Tebe Melisso ha vinto più volte nel pancrazio (vv. 69-71b), tornando così all'anello iniziale (cfr. Willcock 1995, p. 80).

*Isthmian 3*

- 1-14 Melissos' virtues and victories  
 15-17 the Kleonymids  
 18 life's uncertainty  
 18 invulnerability of sons of gods

*Isthmian 4*

- 1-3 Melissos' victory  
 4-5 the Kleonymids  
 5-6 life's uncertainty  
 7-15 the Kleonymids  
 16-17 Kleonymid battle losses  
 Cole 2003, p. 243<sup>538</sup>

Qualora si considerassero le due *Istmiche* parti compositive di uno stesso poema, se ne ricaverebbe, almeno per le due triadi qui considerate, una curiosa ripetizione a distanza, che sembrerebbe ricevere maggior coesione da una occorrenza omometrica registrabile fra l'*Istmica* terza e l'*Istmica* quarta: 3.13 ἀρετάν ~ 4.13 ἀρετάν, in cui lo stesso sostantivo in ugual caso flessionale occupa la medesima posizione finale di sequenze metriche (enh cho) che, nel caso in cui i due carmi costituissero una composizione unitaria, risulterebbero in responsione tra loro (3.13 ---υυ---υυ---υυ ~ 4.13 ---υυ---υυ---υυ)<sup>539</sup>. L'omometria così individuabile connette due formulazioni gnomiche sull'ἀρετά del vincitore: in 3.13, la menzione della vittoria di Melisso è salutata con un commento sul successo ottenuto, che «non smentisce l'innato valore degli antenati» (trad. G. A. Privitera); in 4.13, invece, il poeta quasi invita il vincitore alla misura, ricordandogli che le vittorie della sua famiglia sono già grandi e rinomate e μηκέτι μακροτέραν σπεύδειν ἀρετάν, «non ambire a una gloria più grande» (trad. G. A. Privitera). Una ragione di unità, dunque, sembra risiedere in questo legame metrico-semanticamente fra i due testi, che insiste sulla figura del vincitore Melisso e sulla qualità precipuamente celebrata nelle odi, ovvero la sua virtù atletica.

Ma, se si ritorna al confronto strutturale fra i due carmi, la forza dell'omometria sembra quasi sbiadire di fronte alla forma assunta dalla ripetizione di cui si parlava più sopra, che assumerebbe una fisionomia schematizzabile in ABCD → ABCBB', mostrandosi dunque non esattamente simmetrica come ci si potrebbe attendere per

<sup>538</sup> Nella pagina seguente, lo studioso evidenzia nel dettaglio gli elementi in comune fra le due composizioni: «the items involved are more or less the same: avoidance of hybris (3, 2: κατέχει φρασὶν αἰανῆ κόρον = 4, 8-9: κελαδεννῆς τ' ὀρφανὸν ἕβριος), enjoyment of divine favor (3, 4-5: Ζεῦ, μεγάλα δ' ἀρεταὶ ... ἐκ σέθεν = 4, 5: σὺν θεῶ ... διέρχονται βίτου τέλος), fame (3, 1: εὐδόξοις ἀέθλοισ = 4, 11: ἀπλέτου δόξας), respect and honor from one's fellow citizens» (*ibid.*).

<sup>539</sup> L'omometria è riconosciuta da Bury 1965, p. 170; ma, dal momento che parto dal presupposto della separatezza delle due *Istmiche*, non la annovererò nel computo delle occorrenze pindariche.



un'ode unitaria. Il passaggio da una strutturazione lineare a una simil-anulare potrebbe essere giustificato da una volontà di *variatio* da parte del poeta, ma risulterebbe incomprensibile all'interno di un'ode unitariamente concepita per una determinata occasione. Se, poi, si tiene conto di un'origine distinta e, al tempo stesso, comune delle due composizioni, la ripetizione, pur variata, dello schema tematico dell'*Istmica* quarta nella terza si potrebbe imputare alla necessità di «ripetere alcune notizie già dette a suo tempo», provando però «l'indipendenza delle due odi»<sup>540</sup>. D'altronde, repliche di informazioni personali complete sull'atleta (nome, provenienza, famiglia di appartenenza, vittorie passate, vittoria presente)<sup>541</sup> o della lode tributata ai Cleonimidi «sarebbero inspiegabili all'interno della medesima ode»<sup>542</sup>. Inoltre, sembra più probabile scorgere una composizione circolare – questa, sì, più stringente – all'interno della medesima *Istmica* quarta, che stringe insieme l'avvio e la conclusione dell'ode: sia ai vv. 1-3 che ai vv. 43-45, il poeta intende lodare Melisso; dopo, sia ai vv. 4-15 che ai vv. 52-60, passa alla celebrazione dei Cleonimidi e alla menzione di Eracle, concludendo da un lato con la morte dei quattro Cleonimidi (vv. 16-19) e dall'altro con la morte degli otto figli di Eracle (vv. 61-64)<sup>543</sup>.

Se, per parte sua, l'*Istmica* terza «ends, complete in itself»<sup>544</sup>, è pur vero che la metrica facilita una considerazione unitaria delle due composizioni, dal momento che entrambe condividono la stessa articolazione strofica in dattilo-epitriti<sup>545</sup>. Ma, a uno sguardo più approfondito, si rinviene un elemento che spinge a mutar d'avviso. Nei κατ' ἐνόπλιον-epitriti delle odi pindariche, fra le posizioni in cui si rinviene *anceps* realizzato da sillaba breve (◡), la prediletta sembra essere la triade

<sup>540</sup> Privitera 1982, p. 43.

<sup>541</sup> Nome: Μελίσσωι (3.9), ὦ Μέλισσ' (4.2); provenienza: Θήβαν (3.12), Θήβαισι (4.7); famiglia di appartenenza: Κλεωνύμου | δόξαν (13.15-16), Κλεωνυμίδαι θάλλοντες (4.4); vittorie passate: ἐν βάσσαισιν Ἴσθμοῦ δεξαμένωι στεφάνους (3.11); vittoria presente: τὰ δὲ κοίλαι λέοντος | ἐν βαρυστέρνου νάπαι κάρυξε Θήβαν || ἵπποδρομίαι κρατέων (3.11-13), εὐμαχανίαν γὰρ ἔφανας Ἴσθμίσις (4.2), ἄρμα καρύξαισα νικᾶν (4.25).

<sup>542</sup> Privitera 1982, p. 44. Chiosa Willcock 1995, p. 70: «several features of *I. 3* are repeated in *I. 4* (chariot endeavours of the victor's ancestors, mixture of success and failure, formal naming of the victor) producing what would be a tautology unnatural in a single ode». Cfr. Cole 2003, p. 245.

<sup>543</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 56 s.

<sup>544</sup> Lidov 1974, p. 179. Cfr. Privitera 1982, p. 43 («la terza è un'ode conclusa e autonoma»).

<sup>545</sup> Riporto lo schema a cura di Privitera 1982, p. 61: str./ant. 4tr | tr hem<sup>m</sup> ia ||<sup>h</sup> hem<sup>m</sup> reiz<sup>ia</sup> | hem<sup>m</sup> reiz<sup>ia</sup> ||<sup>h</sup> 2tr decasyll tr ||<sup>h</sup> 3tr ||<sup>h</sup>, ep. enh cho || hem<sup>f</sup> ||<sup>h</sup> lekyth || 2ia | pros ia | 3ia ||<sup>h</sup> pros lekyth : 3ia ||<sup>h</sup>.

iniziale di una composizione, dove si concentrano i tre quinti dei casi registrabili<sup>546</sup>. Ora, «the incidence of short anceps in the first strophe and epode of *I.* 4 is compatible only with their belonging to the first triad of an ode: three instances in the strophe and one in the epode, and two of them with echoing short anceps in later triads»<sup>547</sup>. Si crea, così, un «unusual and striking rhythm»<sup>548</sup>, il cui effetto potrebbe deliberatamente segnalare di essere davanti all'inizio di un nuovo componimento; d'altronde, se la triade iniziale dell'*Istmica* quarta fosse in realtà parte della composizione precedente, «the arrangement would create in *I.* 4 an impossible collection of anomalous short ancipitia»<sup>549</sup>.

Sembra, dunque, di poter concludere che le due odi siano state composte davvero in modo indipendente, al punto da considerare l'*Istmica* quarta il testo composto per la vittoria istmica riportata dall'atleta (nel pancrazio, sembra dire il testo, ma non si esclude che possa trattarsi di un'altra vittoria col carro<sup>550</sup>) e la terza una nuova composizione, più breve, richiesta in seguito dall'atleta stesso per celebrare un nuovo trionfo, ottenuto col carro a Nemea subito dopo il precedente (ved. Pind. *Isthm.* 3.11 ἐν βάσσαισι ν Ἴσθμοῦ δεξαμένωι στεφάνους)<sup>551</sup>: «They argue that Melissos won the victory in the pancration first, but that *after Is.* 4 was written (but *before* it was performed) Melissos won the Nemean chariot race. Pindar then wrote

<sup>546</sup> «[...] in Pindar's dactylo-epitrites a high proportion (about three-fifths) of the instances of ∪ occur in the first triad of their poem, and there are (seven proper names apart) scarcely any instances of ∪ in a triad later than the first without a corresponding instance in the first triad: the only exceptions in the epinicia are O.3.26, O.8.42, I.4.57, I.6.57» (Barrett 1956, pp. 248 s.). Per un'analisi dettagliata, ved. il recente Barrett 2007, pp. 118-162.

<sup>547</sup> Barrett 2007, p. 166. Lo studioso aveva già evidenziato il fatto in Barrett 1956, p. 249, n. 1, in cui scriveva: «in *I.* 3/4 the independent composition of *I.* 4 is betrayed by 5 instances of ∪ in its first triad with none corresponding in *I.* 3». Cfr. Cole 2003, pp. 244 s.

<sup>548</sup> Lidov 1974, p. 178.

<sup>549</sup> Barrett 2007, pp. 166.

<sup>550</sup> La maggior parte dei commentatori, sulla base del testo pindarico, asserisce che l'*Istmica* quarta dovesse celebrare una vittoria nel pancrazio; Privitera 1982, p. 55, invece, sostiene pervicacemente che anche questa ode celebri una vittoria curule: non solo nell'*Istmica* terza «la vittoria istmica è ricordata come vittoria curule», ma ci sono pure «precise allusioni» nella parte iniziale della quarta ode, fra cui tre accenni al tipo di vittoria riportata da Melisso (vv. 14-24, vv. 25-27, vv. 28-29), ove la menzione di cavalli, guerrieri e gare istmiche si associa al ricordo che *anche* ad Atene e a Sicione l'atleta vinse col carro, trasformando ogni riferimento in un'allusione «sempre all'attuale vittoria di Melisso, l'unica riportata da un Cleonimide a livello panellenico». Cfr. anche McNeal 1978, p. 135, n. 5; Privitera 1978-1979, pp. 3-6; Privitera 1982, p. 117.

<sup>551</sup> Cfr. Cole 2003, p. 241. Pohlsander 1963, p. 139 e Privitera 1982, p. 42 datano l'*Istmica* quarta a dopo il 479 a. C., essendo citata nel testo la battaglia di Platea (ἀλλ' ἀμέραι γὰρ ἐν μῆϊ | τραχεῖα νιφᾶς πολέμοιο τεσσάρων | ἀνδρῶν ἐπήμωσεν μάκαιραν ἔστίαν, vv. 16-17b). Cfr. McNeal 1978, p. 135, n. 4.

*Is.* 3 for that victory and presented it as a preface to *Is.* 4»<sup>552</sup>. La condivisione di uno stesso schema metrico, con gli elementi di distanziamento che abbiamo rilevato, potrebbe rappresentare non tanto il segnale di una composizione unitaria delle due odi, quanto di una genesi performativa unitaria: detto altrimenti, è ragionevole credere che i due carmi siano stati composti indipendentemente l'uno dall'altro, ma che siano pure stati intesi come orientati a uno stesso contesto, che ricomprendesse tanto l'esecuzione dell'*Istmica* terza quanto la *reperformance* della quarta<sup>553</sup>.

Le simmetrie registrabili nell'ode non si fermano a quelle registrate *supra* (III 2.3.4, pp. 472 s.). La parte iniziale del carme, in cui Pindaro celebra le vittorie di Melisso col carro (vv. 1-30), e la sezione dedicata a quelle nel pancrazio (vv. 43-72b) sono collegate dalla ripresa chiastica del luogo e della gara in cui l'atleta ha riportato la vittoria: se, infatti, all'inizio della sezione dedicata ai trionfi curuli vengono menzionati i giochi istmici (Ἰσθμίους, v. 2) e, alla fine, la disciplina (ἐριζόμενοι δαπάναι χαίρον ἵππων, v. 29), in modo rovesciato all'inizio della sezione sul pancrazio è menzionata la gara (παγκρατίου, v. 44), mentre al luogo è riservata la conclusione del passaggio (ἐνθα, v. 69), individuando così una sequenza ABBA, appunto chiastica. Una tale corrispondenza trova una cerniera nell'efficace replica del nome del dedicatario che, apparendo in posizione incipitaria dei vv. 2 e 44 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup> ia), in responsione tra loro, unisce fra loro i due passaggi e concentra l'attenzione dell'uditorio sulle due sezioni direttamente incentrate su Melisso<sup>554</sup>, dapprima indicato tramite un vocativo, quindi con un dativo: ὦ Μέλισσ' ~ καὶ Μελίσσωι.

<sup>552</sup> Lidov 1974, p. 176. Cfr. Barrett 2007, p. 163.

<sup>553</sup> La possibilità, sviluppata da Bury 1965, p. 170 («The only conceivable reason for this repetition of metrical structure is that both poems were meant to be sung together») e recuperata con ponderatezza da Lidov 1974, pp. 180-185, è affrontata col medesimo equilibrio anche da Barrett 2007, pp. 166 s., che scrive: «I say 'if they were intended for performance on a single occasion', for I cannot be certain that they were: the identity of their metre may be either connected with their performance or independent of it. It may be that Melissos was so captivated by the tune of *I.* 4 that when he commissioned a short ode after his second victory he asked that the tune should be the same: I can see nothing inherently improbable in such a request. Or it may be that Melissos proposed a combined performance of the old ode with the new, and that either he or Pindar felt that the performance would go better if metre and music were the same. But when I say 'combined performance' I do not mean performance as a single ode: I mean a performance of one ode followed at whatever interval by a performance of the other».

<sup>554</sup> Cfr. Bury 1965, p. 52; Privitera 1982, p. 54.





- (a) gli uni vivono con un dio (σὺν θεῶι) e sono onorati a Tebe (Θήβαισι τιμάειντες),
- (b) sono benefattori (πρόξενοι) e scevri da tracotanza (ὀρφανοὶ ὕβριος),
- (c) con la fama e le virtù arrivano alle colonne d'Eracle (στάλαισιν ἄπ-  
τουτ' Ἡρακλείαις),
- (d) furono allevatori di cavalli (ἵπποτρόφοι),
- (e) e guerrieri (Ἄρει ἄδον);
- (e) l'altro fu di animo inflessibile (ψυχὰν δ' ἄκαμπτos),
- (d) andò in Libia per lottare (προσπαλαίσων) con Anteo,
- (c) arrivò in Olimpo (Οὐλυμπόνδ' ἔβα),
- (b) beneficò gli uomini liberando le terre e i mari (ἡμερώσαις),
- (a) vive con Zeus (παρ' Ἀιγιόχῳ ναίει) ed è onorato da tutti gli dei (πρὸς ἀθανάτων φίλος).

Privitera 1978-1979, p.13

Nell'ode, infine, si registrano anche due corrispondenze responsive di nomi propri. Ai vv. 20 e 26 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup> ia), i toponimi Κορίνθου e Σικυῶνος sono collocati in posizioni metriche quasi identiche; entrambi genitivi, essi indicano alcune delle località in cui il dedicatario del carne ha conseguito vittoria<sup>559</sup>, contribuendo alla costruzione simmetrica della prima parte dell'ode. Ai vv. 55 e 61 (4tr) altri due nomi propri si corrispondono in omometria, ma da un lato si ha un antroponimo (Ἀλκμήνας), dall'altro un toponimo (Ἀλεκτράν); l'unico collegamento tematico potrebbe essere costituito dal fatto che il passaggio è incentrato su Eracle, i cui genitori si diceva avessero una casa presso le porte d'Elettra<sup>560</sup>.

#### III 2.4.4 Pind. Isthm. 5

L'ode celebra una vittoria istmica nel pancrazio conseguita, forse nel 478 a. C., dall'atleta egineta Filacida, membro di una famiglia di atleti vittoriosi, che il poeta celebra anche in altri epinici, permettendo agli studiosi di assegnare al testo una datazione perlopiù accettata: Filacida, infatti, è figlio di Lampone, dell'illustre

<sup>559</sup> Il passo è evocato da Privitera 1982, p. 177 per dimostrare che l'*Istmica* quarta è incentrata su una vittoria curule: esso «implica che Melisso all'Istmo aveva vinto *col carro*: la fama, avendo annunciato *anche* ad (κάν) Atene e a Sicione (come qui all'Istmo) che il carro aveva vinto, largi canti (per quelle vittorie curuli) *simili* (τοιάδε) a questo. Il legame istituito da καί e da τοιάδε tra la vittoria attuale e le antiche, e tra le antiche odi e l'attuale, implica la loro stretta somiglianza. A promuovere il doppio movimento, ascendente e discendente nelle serie parallele delle vittorie e dei canti, in chiasmo, dal presente al passato e dal passato al presente, è ἄρμα νικᾶν, loro comune denominatore». Cfr. Privitera 1978-1979, pp. 3-6. Sul problema, ved. anche Willcock 1995, pp. 71 s., che condivide l'interpretazione di Privitera.

<sup>560</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 184.

famiglia degli Psalichiadi, a sua volta genero di Temistio, vincitore nel pancrazio e nel pugilato, cognato di Eutimene, vincitore nel pancrazio, padre di Pitea e, appunto, di Filacida, entrambi pancraziasti trionfatori. I successi di tutti costoro sono celebrati nella *Nemea* quinta, nell'*Istmica* sesta e nella presente ode, che si possono collocare in un arco di tempo compreso fra il 481 e il 478 a. C.; a quest'ultima data deve appartenere l'*Istmica* quinta, se Pindaro vi parla della vittoria militare a Salamina in termini recenziori (καὶ νῦν, v. 48), senza farne più memoria fino alla *Pyth.* 1.75-77, del 470 a. C. circa. La strana invocazione alla dea Theia, principio della luce<sup>561</sup>, sembra richiamare l'apertura di Pind. *Pae.* 9.1-2, scritta in seguito a un'eclissi solare del 463 a. C.; d'altronde, qualche mese prima della vittoria di Filacida, nel 478 a. C., sembra di poter registrare un'altra eclissi solare e, in virtù della consonanza col nono *Peana*, anche questa potrebbe essere considerata un altro indizio a favore della datazione proposta per l'*Istmica* quinta<sup>562</sup>.

L'epinicio sembra basarsi sul principio dell'inversione<sup>563</sup>. La prima triade (vv. 1-21), dopo l'invocazione a Theia quale elargitrice dell'onore della vittoria, afferma che, in seguito al trionfante valore concesso loro dagli dèi, gli atleti ricavano fama e gloria, ovvero tutto ciò di più desiderabile per loro (μὴ μάτευε Ζεὺς γενέσθαι· πάντ' ἔχεις, | εἴ σε τούτων μοῖρ' ἐφίκοιτο καλῶν, vv. 14-15). L'argomentazione dovrebbe proseguire, rivolta a Filacida, attraverso altri tre snodi, come ricavabile dal parallelo svolgimento di altri epinici pindarici<sup>564</sup>: Filacida ha conseguito una vittoria, dunque è meritevole di gloria (a); sarà il poeta ad aiutarlo ad ottenere la gloria e la fama, grazie al suo canto (b); il canto del poeta, comunque, è d'ispirazione divina (c), quindi in fin dei conti sono gli dèi stessi a concedere fama e gloria all'atleta vittorioso (d). Ma Pindaro sembra invertire l'ordine dell'argomentazione: dapprima afferma di cantare gli Eacidi (b, τὸ δ' ἐμόν, |

<sup>561</sup> Divinità cosmica figlia di Gea, Theia è l'opposto della Notte, tanto da essere considerata madre del Sole, della Luna e dell'Aurora: cfr. Hes. *Theog.* 371-374, Θεία δ' Ἡλίον τε μέγαν λαμπρὰν τε Σελήνην | Ἥω θ', ἥ πάντεσσιν ἐπιχθονίοισι φαίνει | ἀθανάτοις τε θεοῖσι, τὸ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι, | γείναθ' ὑποδμηθεῖσ' Ὑπερίονος ἐν φιλότητι. «[...] in other words she is the source of all forms of light. By extension, then, she is 'mother of eyes' (Ἀκτὶς ἀελίου ... μᾶτερ ὀμμάτων, Pa. 9.1), and a power essential to every act of visual evaluation» (Burnett 2005, p. 94). Ved. anche Burnett 2005, p. 94, n. 6.

<sup>562</sup> Cfr. Bury 1965, p. 85; Farnell 1965, p. 363; Privitera 1982, pp. 71-73; Burnett 2005, pp. 88, 92 n. 1.

<sup>563</sup> Cfr. l'analisi di Privitera 1982, pp. 74-77.

<sup>564</sup> Privitera 1982, p. 74 cita *Nem.* 4.6-8.

οὐκ ἄτερ Αἰακιδᾶν, κέαρ ὕμνων γέυεται, vv. 19-20), quindi rivela di essere accompagnato dalle Cariti (c, σὺν Χάρισιν δ' ἔμολον Λάμπωνος υἱοῖς | τάνδ' ἐς εὖνομον πόλιν, vv. 21-22), infine esorta l'atleta vittorioso ad accogliere le lodi che merita per il successo ottenuto (a, εἰ δὲ τέτραπται, | θεοδότων ἔργων κέλευθον ἂν καθαρὰν, | μὴ φθόνει κόμπου τὸν εἰκότ' αἰοῖδαι | κρινάμεν ἀντὶ πόνων, vv. 22-25). Allo stesso modo, la sezione dei vv. 34-53, tramite un segmento di raccordo, mette in comunicazione passato e presente degli Egineti, sostanziando il motivo topico della lode: a Troia, chi ha compiuto le più grandi imprese proveniva da Egina (a, vv. 34-44); in antico, tali ragioni di gloria hanno propiziato l'erezione di una torre (b, vv. 44-45); il poeta ha la capacità di lodare gli *exploits* degli eroi egineti con la sua poesia (x, vv. 46-48); anche adesso c'è una ragione di encomio per gli Egineti (b, v. 48); infatti, a Salamina, la componente decisiva per la vittoria è stata quella dei marinai provenienti da Egina (a, v. 48). Lo schema così ottenuto (a, b, x, b, a) viene rovesciato e invertito nella conclusione dell'ode (vv. 53-63), in cui la poesia, che prima è stata chiave di volta, ora apre e chiude il passaggio, al centro del quale si stagliano le fatiche e le imprese degli atleti vincitori: i successi atletici meritano la gloria di un canto celebrativo (a, vv. 53-54); chiunque voglia gareggiare, consideri prima i trionfi degli Psalichiadi (b, vv. 54-56), tenendo conto delle fatiche sostenute dai suoi esponenti (x, vv. 56-58); il poeta intende lodare Pitea, che ha allenato Filacida, vincitore celebrato nell'ode (b, vv. 59-61); infine, ritorna l'elemento celebrativo (a), rappresentato dalla corona (στέφανον), dalla mitra di lana (εὔμαλλον μίτραν) e dall'inno (πτερόεντα νέον ὕμνον) da indirizzare all'atleta vittorioso (vv. 62-63). Lo strumento dell'inversione viene applicato, in un contesto più minuto, anche nei versi iniziali dell'ode: il poeta afferma che, grazie a Theia, καὶ μεγασθενῆ νόμισαν | χρυσὸν ἄνθρωποι περιώσι-ον ἄλλων (vv. 2-3), ovvero «gli uomini stimano | anche l'oro possente più d'ogni cosa» (trad. G. A. Privitera, corsivo nostro); καί presuppone che ci sia qualcosa prima, a cui l'oro viene aggiunto come valore superiore, ma in realtà soltanto dopo questa affermazione il poeta passa a elencare altre ragioni di stima e onore attribuite dagli uomini alla dea (καὶ γὰρ ἐρίζόμεναι | νᾶες ἐν πόντῳ καὶ ὑφ' ἄρμασιν ἵπποι | διὰ τεάν, ὄνασσα, τιμὰν ὠκυδινάτοις ἐν ἀμίλλαισι θαυμαστὰι πέλονται, vv. 4-6).



L'uso dell'inversione retorica si accompagna a una sostanziosa presenza di figure di suono e di parola legate alla ripetizione<sup>565</sup>. Al v. 16 si registra poliptoto dell'aggettivo sostantivato *θνατός* nell'espressione *θνατὰ θνατοῖσι πρέπει*; al v. 39, all'interno dello stesso verso, si ha anafora del pronome interrogativo *τίνες ... τίνες*, così come l'incipit dei due versi consequenziali 52-53 sono è enfaticamente marcato dall'anafora del sostantivo *Ζεὺς ... Ζεὺς*<sup>566</sup>, mentre al v. 51 si ha allitterazione delle occlusive velari sorda e sorda aspirata nel sintagma *καύχῃμα κατάβρεχε*, che potenzia la forza del verbo *καταβρέχω*, «sommergere», già presente in Pind. *Ol.* 10.98-99<sup>567</sup>, e il suo utilizzo come formula di interruzione e passaggio<sup>568</sup>. *διπλόα* del v. 17 è riecheggiato da *δῖς* del v. 36, come fra la quinta e la sesta *Istmica* si possono riscontrare richiami vicendevoli<sup>569</sup>: nella comparazione dell'epinicio a una libagione, 5.24 *κιρνάμεν*, 6.2 *κίρναμεν*; nelle speranze di Lampone, 5.17 *θάλλοισ'*, 6.1 *θάλλοντος*; 5.57 *ἔκνισ'*, 6.50 *ἔκνιξεν*; 5.34 *ὄργαί*, 6.14 *ὄργαῖς*; nella descrizione della carriera degli atleti vittoriosi, 5.8 *ἔπραξεν*, 11 *δαίμονας ... ὄλβω*, 14 *εἶ ... μοῖρ'*, 16 *ἀρετά*, 6.10-13 *εἶ ... πράσσει ... ἀρετάς ... δαίμων ... ὄλβου*, 18 *Μοίρας*; nella menzione dei figli di Lampone, 5.48 *ὀρθωθείσα*, 6.65 *ὀρθώσαντες*; nella storia dei successi egineti, 5.21-27 *τάνδ' ... ἔργων κέλευθον ... λόγον ... μυρίον*, 6.21-22 *τάνδ' ... εὐλογίαις, | μυρίαι δ' ἔργων ... κέλευθοι*; nell'elogio degli eroi egineti, 5.35-41 *Τρώων ... πέφνον ... χαλκοάραν*, 6.27-31 *χαλκοχάρμαν ... ἐς Τρώϊαν ... πέφνεν*.

In questo contesto, si possono registrare anche due occorrenze omometriche, che si inseriscono nella struttura del carne allo scopo di rilevarne alcune parole chiave. All'inizio e alla fine dell'ode, ai vv. 18 e 60 (tr hem<sup>f</sup>), il nome del dedicatario dell'ode appare prima in vocativo e poi in dativo nella stessa sede metrica incipitaria: *Φυλακίδ' ~ Φυλακίδαί*.

18

uuu----uuuu

tr hem<sup>f</sup>

<sup>565</sup> Cfr. Bury 1965, pp. 86-89.

<sup>566</sup> «The emphatic repetition of the god's name creates the sense of an immanent divine presence, cleansing the passage of any potential impiety while justifying the mixed content of the ode as a whole» (Burnett 2005, p. 98).

<sup>567</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 199.

<sup>568</sup> Cfr. Race 1990, pp. 53 s.

<sup>569</sup> Cfr. Bury 1965, p. 80: le odi, insieme a Pind. *Nem.* 5, «form explicitly an interdependent group», per cui «it is natural that there should be points of contact between them and cross-allusions from one to another».

Il testo tràdito, però, differisce da quello messo a lezione dagli editori. Al v. 18, infatti, i codici BD, unanimemente, riportano Φυλακίδα κείται, mentre al v. 60 il dativo degli editori è, nei codici, un vocativo (come nel codice B: Φυλακίδα) o un accusativo (come nel codice D: Φυλακίδαν). Nel primo caso, l'accettazione del testo trasmesso dai manoscritti farebbe difficoltà per ragioni di senso: l'uso di κείμαι col valore di «giacere» o «stabilire» «non ricorre in contesti similari di Pindaro», mentre sembrerebbe molto più calzante una lettura con una voce del verbo ανάκειμαι, nel senso tecnico di «consacrare» o «dedicare» «come un *ex-voto* in un tempio (Erodoto, II 135, 3 ἀνακείμενον ἐν ἱρώι) oppure “si erge” come una statua (Teocrito, 10,33 χρύσειοι ἀμφότεροί κ' ἀνεκείμεθα τᾷ Ἀφροδίτῃ)». Diventa, così, accettabile il suggerimento di P. Maas, Φυλακίδ', ἄγκεται, che trova un parallelo in Pind. *Ol.* 11.7 s. ἀφθόνητος δ' αἶνος Ὀλυμπιονίκαις | οὔτος ἄγκεται<sup>570</sup>. Nel secondo caso, invece, accogliere o meno la lezione tràdita può alterare la natura dell'occorrenza omometrica. L'accusativo Φυλακίδαν, trasmesso dal codice D, non ha ragion d'essere nella sintassi del passaggio, dal momento che εὐθυπορήσαι trova già il suo complemento oggetto nel sintagma πλαγᾶν δρόμον<sup>571</sup>. A partire da Schmid, allora, si postula un dativo di interesse Φυλακίδα<sup>572</sup>, ma secondo M. S. Silk esso non è necessario: il vocativo Φυλακίδα del codice B si appaierebbe bene ad altri casi di vocativi ‘sospesi’ in Pindaro, rintracciabili in Pind. *Ol.* 6.12 e 77, *Pyth.* 4.250-255 e 298, e *Isthm.* 2.1 e 30-31, in cui uno dei due vocativi del nome del medesimo personaggio risulta quasi autonomo dal resto del periodo<sup>573</sup>. In questo modo, si potrebbe conservare il vocativo tràdito e ottenere una corrispondenza omometrica perfetta con l'occorrenza del v. 18, trovandosi in responsione due identici casi flessionali, seppur non nella medesima estensione verbale (Φυλακίδ' ~ Φυλακίδα).

In ogni caso, la reciproca relazione che lega in omometria le due voci del

<sup>570</sup> L'argomentazione e le citazioni sono di Privitera 1982, p. 192.

<sup>571</sup> Bisogna sottolineare, inoltre, come tutta la *tourneur* dei vv. 59-60 αἰνέω καὶ Πυθέαν ... δρόμον εὐθυπορήσαι rappresenti un *hapax* già dotato di doppio accusativo («lodare qualcuno per qualcosa»), come evidenziato da Hummel 1993, p. 276. Postulare anche un accusativo Φυλακίδαν produrrebbe un sovraccarico dalle difficili giustificazioni.

<sup>572</sup> Sull'uso dei dativi d'interesse in Pindaro, cfr. Hummel 1993, pp. 132-134.

<sup>573</sup> Silk 1998, pp. 68-71.

medesimo sostantivo, unendo l'allocuzione che denota la vittoria dell'atleta (τὴν δ' ἐν Ἴσθμῶι διπλόα θάλλοισ' ἀρετά, | Φυλακίδ', ἄγκειται, vv. 17 s.) al ricordo del fratello Pitea che istruisce e allena Filacida (αἰνέω καὶ Πυθέαν, ἐν γυιοδάμῃς | Φυλακίδαί πλαγᾶν δρόμον εὐθυπορήσαι | χερσὶ δεξιόν, vv. 59-61), crea una cornice che stringe insieme il primo e l'ultimo epodo, conferendo coesione strutturale all'ode, accentuando la presenza a Filacida tramite l'insistenza sul suo nome e riconfermando l'ottica generazionale in cui l'epinicio inserisce la celebrazione della vittoria, attraverso il legame fra Filacida e gli altri membri vittoriosi della sua famiglia.

L'incorniciatura del carme è ulteriormente rinforzata dalla seconda omometria che vi si registra. In essa, ai vv. 6 e 54, all'interno di un trimetro trocaico acataletto, due forme flesse del sostantivo τιμά occupano la stessa posizione metrica: τιμάν ~ τιμαί.

|    |                       |     |
|----|-----------------------|-----|
| 6  | υ υ υ --- υ --- υ --- | 3tr |
| 54 | υ υ υ --- υ --- υ --- | 3tr |

Il poeta sostiene che dalla dea Theia proviene l'onore che gli atleti ricevono per le loro imprese vittoriose (διὰ τεάν, ὤνασσα, τιμάν, v. 6); quello stesso onore gode Filacida, dedicatario dell'ode, quale frutto dei suoi stessi successi, come indicato dal prolettico τοιαίδε (v. 54), che anticipa la precisazione delle ragioni della vittoria, descritte ai vv. 59-60 attraverso la figura di Pitea<sup>574</sup>, e che viene messo in evidenza dall'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda nel sintagma τοιαίδε τιμαί. Di nuovo, come nell'occorrenza precedente, vengono uniti l'inizio e la fine del carme, la prima e l'ultima triade, determinando una cornice che, oltre a conferire simmetria all'ode, continua a rilevare la centralità del vincitore e degli onori che riceve attraverso il canto.

### III 2.4.5 Pind. Isthm. 6

Anche l'*Istmica* sesta è indirizzata all'egineta Filacida, figlio di Lampone, ancora vincitore nel pancrazio; ma, rispetto alla precedente, va retrodatata e considerata a essa anteriore: l'augurio che Filacida possa ottenere una vittoria anche a Olimpia (εἴη δὲ τρίτων | σωτῆρι πορσαίνοντασ Ὀλυμπίωι Αἴγιναν κάτα | σπένδειν

<sup>574</sup> Cfr. Bury 1965, p. 86; Farnell 1965, p. 368; Privitera 1982, pp. 189 s., 200.

μελιφθόγγοις ἀοιδαῖς, vv. 7-9) spinge a ritenerla antecedente rispetto al trionfo istmico della quinta ode, collocabile – s'è visto – nel 478 a. C. anche per la menzione dei fatti di Salamina da parte del poeta, ma successiva al trionfo nemeo cui si fa riferimento nella sesta *Istmica* (Λάμπωνος εὐαέθλου γενεᾶς ὑπερ, ἐν Νεμέαι μὲν πρῶτον, ὦ Ζεῦ, | τὶν ἄωτον δεξάμενοι στεφάνων, vv. 3 s.), risalente al 481 a. C., potendo così preferire una datazione alta e assegnando l'ode al 480 a. C.<sup>575</sup>.

L'ode si concentra attorno a una sezione mitica che, vista la dedica ad atleti egineti, è giocoforza occupata dagli *exploits* degli Eacidi, raccontati nella loro relazione con Eracle: la gloria di Peleo (v. 25), di Aiace e di suo padre Telamone (vv. 26-27); la presa di Pergamo e la lotta contro i Meropi e Alcioneo a opera di Telamone ed Eracle (vv. 31-35); l'invito di Eracle a Telamone per la spedizione a Troia (vv. 35-36), l'invocazione di Eracle a Zeus per ottenere un figlio a Telamone (vv. 42-49) e la risposta affermativa dell'aquila prodigiosa (vv. 52-54). In questo modo, è separata la parte iniziale della composizione da quella finale, a individuare due passaggi simmetrici nell'estensione: 18 versi all'inizio (vv. 1-18), 19 versi alla fine (vv. 56-75). La simmetria si estende anche allo stesso *récit* mitico che, estendendosi il doppio dei versi rispetto alle altre due sezioni (38 in totale: vv. 19-55), si divide a sua volta in due tronconi, incentrati simmetricamente su un personaggio specifico: il primo (vv. 19-35), infatti, è imperniato sulla figura di Telamone, di cui sono celebrate le gesta compiute insieme a Eracle, mentre il secondo (vv. 35-56) ruota attorno a Eracle, che invoca e ottiene da Zeus un figlio per Telamone<sup>576</sup>. Simmetrico è pure il contesto simposiale comune all'inizio dell'ode, in cui il poeta paragona l'atto poetico eulogistico a un simposio fra uomini (θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου | δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων | κίρναμεν Λάμπωνος εὐαέθλου γενεᾶς ὑπερ, vv. 1-3), e all'invocazione di Eracle per Telamone, che avviene mentre l'eroe <γάμους> δαινύμενον (v. 36)<sup>577</sup>; ma qui il

<sup>575</sup> Cfr. Farnell 1965, p. 366; Privitera 1982, pp. 71 s.; Burnett 2005, pp. 77, 81 n. 1; Indergaard 2010, p. 295 s.

<sup>576</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 88; Indergaard 2010, pp. 306-321. Sulle relazioni fra i personaggi mitici e i personaggi reali menzionati nel canto, cfr. Bonifazi 2001, pp. 190-193.

<sup>577</sup> Cfr. Indergaard 2010, p. 298. D'altronde, già Bonifazi 2001, p. 155 aveva osservato: «La similitudine ellittica che apre l'ode [...] sembra sintonizzare l'*audience* all'inizio e per tutto il canto su un preciso canale di ricezione della poesia. Viene predisposto un piano privilegiato di immaginazione cui fare riferimento per tutta la durata della *performance*».

banchetto è reale, pur nella finzione del mito, mentre la cornice simposiale del carme, lungi dalle pretese di altri studiosi, sembra restare confinata al livello di una similitudine (ὥς ὄτε, v. 1), «suggerita dall'immagine del canto-bevanda»<sup>578</sup>, che non necessariamente deve inserire l'ode in un concreto contesto performativo simposiale<sup>579</sup>, ma che non annulla, anzi quasi potenzia, il collegamento tra passato mitico e presente encomiastico, per il quale «In *Isthmian* 6 Herakles speaks not only to Zeus, Telamon, and the guests at the wedding, but also, through the embedded speeches, to the audience of Pindar's poem, as a parallel for Pindar's own prayers for future successes for Lampon's family»<sup>580</sup>.

Il terreno così individuato, tuttavia, non abbonda di fenomeni legati all'ambito della ripetizione, per quanto si possano attestare un'epanalessi al v. 44, in cui la replica dell'avverbio di tempo nell'espressione νῦν σε, νῦν conferisce maggior vigore alla preghiera di Eracle a Zeus in favore di Telamone; essa è accompagnata all'uopo anche dall'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda aspirata nel nesso θυμῶι θέλον, al verso precedente. Al v. 71, invece, si registra la costruzione per paralleli μέτρα μὲν γινώμαι διώκων, μέτρα δὲ καὶ κατέχων, in cui μέτρα è unito dapprima al participio διώκων, quindi a κατέχων, entrambi presenti; visibile la *variatio*, che comporta il passaggio da una struttura trimembre (con la presenza del dativo γινώμαι) a una bimembre<sup>581</sup>. Si può ravvisare, però, qualche richiamo

<sup>578</sup> Privitera 1982, p. 90. Ved. già Farnell 1965, p. 366: «The comparison between the song and the libation, natural in itself, may have been also suggested by the custom of singing a paeon at the third libation». Cfr. Bonifazi 2001, p. 160.

<sup>579</sup> Così, invece, credono Strauss Clay 1999, p. 29 (per quanto riconosca la natura dell'immagine in apertura del carme, definendola «an elaborate simile drawn from the symposium») e Indergaard 2010, p. 298. Più moderata Bonifazi 2001, p. 159, che comunque sostiene che l'immagine del canto-bevanda non possa essere scissa «da un significato di indicazione dei modi, luoghi e tempi di attuazione e di presentazione del canto stesso». Ma già Privitera 1982, p. 90 spiegava: «Sul piano dell'attualità vi è un simposio immaginario, sul piano mitico ve n'è uno reale. L'arco poggia su piani eterogenei, ma all'ascoltatore sembrano parimenti reali».

<sup>580</sup> Indergaard 2010, p. 320. A p. 321, lo studioso precisa: «Incorporating the Aeginetan myth of the Aiakidai and their alliance with the Theban Herakles into a poem praising one Aeginetan family is a way of forging a new version of a myth, and accords the Psalychidai a prominent place in the Aeginetan community». Già per Race 1990, p. 26, comunque, l'apertura dell'*Istmica* VI è proiettata nelle tre dimensioni temporali di passato, presente e futuro, con l'elencazione in forma di *climax* delle vittorie conseguite da Filacida, dalla più antica alla più recente.

<sup>581</sup> Secondo Hubbard 1985, pp. 11 s., una tale costruzione rivelerebbe che «The *laudandus*' athletic and socio-political *areta* may be seen as a complex dialectical tension between pursuit and restraint [...]; it is the custom of the victory ode to mediate this tension». A ciò contribuisce la correlazione μέν/δέ, per cui si rimanda a Hummel 1993, p. 384.

verbale interno, che avvicina la preghiera di Eracle a Zeus all'apertura dell'ode<sup>582</sup>:  
 v. 3 εὐαέθλου ... ἐν Νεμέαι μὲν πρῶτον, v. 48 πάμπρωτον ἀέθλων ... ἐν Νεμέαι;  
 v. 9 σπένδειν μελίφθογγος, v. 37 νεκταρέαις σπονδαῖσιν; vv. 10-12 χαρεῖς ...  
 πόνωι ... θεοδμάτους ... δαίμων ... δόξαν ἐπήρατον, vv. 25-28 κλέος ἥρωος  
 εὐδαίμονος ... θεῶν ... χαλκοχάρμαν ... μόχθον; v. 16 ἀνδρὸς φίλου Μοίρας,  
 v. 46 ἀνδρὶ τῶιδε ... μοιρίδιον; v. 46 ξυνόδαμον, v. 69 ξυνὸν ἄσται.

Quanto alle omometrie, se ne registra soltanto un caso. Il genitivo ἀνδρῶν del v. 1, che introduce la similitudine simposiale che fa da sfondo alle lodi di Filacida e della sua famiglia, sembra essere ripreso nella stessa posizione metrica dal genitivo ἀνθρώπων del v. 10, in apertura dell'antistrofe corrispondente, all'interno della sequenza reiz<sup>ia</sup> hem<sup>m</sup>:

|    |                 |                                     |
|----|-----------------|-------------------------------------|
| 1  | ---υ---υ---υ--- | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |
| 10 | ---υ---υ---υ--- | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |

Il medesimo campo semantico, dunque, è mantenuto nella stessa posizione metrica dalla ricorrenza di due sinonimi; tuttavia, la sinonimia non è esatta: ἀνήρ, infatti, individua l'uomo virile, che a buon diritto prende parte al simposio, mentre ἄνθρωπος si riallarga al più ampio concetto di essere umano che, per indicare la persona degna della lode dell'epinicio, viene dettagliatamente precisato come colui che δαπάναι χαρεῖς | καὶ πόνωι (vv. 10 s.), ottiene θεοδμάτους ἀρετᾶς (v. 11) e σύν τέ οἱ δαίμων φυτεύει δόξαν ἐπήρατον (v. 12). Da un punto di vista della condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, essa è pressoché assente, ma può essere utile annotare come nelle due voci in omometria l'accento prosodico occupi la stessa posizione metrica:

|    |                  |                                     |
|----|------------------|-------------------------------------|
| 1  | ←---υ---υ---υ--- | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |
| 10 | ←---υ---υ---υ--- | reiz <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup> |

C'è, infine, un caso di nome proprio in ugual sede metrico-responsiva: ai vv. 31 e 40 (hem<sup>m</sup> reiz<sup>ia</sup> cho), infatti, la stessa posizione metrica è occupata da Μερόπων e Τελαμών, che sembra opporre il sangue versato dei Meropi alle tinte più chiare e serene del banchetto di Telamone; ma il collegamento pare debole e la diversità fra le voci in omometria troppo grande per tenere il dato in considerazione.

<sup>582</sup> Cfr. Bury 1965, pp. 82-85; Bonifazi 2001, p. 185.

### III 2.4.6 Pind. Isthm. 7

Ignota è la famiglia del pancraziaste vincitore celebrato in questo epinicio, Strepsiade di Tebe, che offre lo spunto per salutare anche l'omonimo zio materno, caduto in battaglia a difesa di Tebe. Parimenti incerta è la data della composizione, anche se, dopo una divisione fra una cronologia alta (età giovanile del poeta) e una bassa (produzione tarda), ora fra gli studiosi vige un certo accordo per una datazione arretrata verso la fine del VI secolo a. C./inizio del V<sup>583</sup>.

A partire da una prima triade tutta giocata sulla figliolanza eroica data alla luce da Tebe, l'epinicio si sviluppa in tre grandi unità che, corrispondenti più o meno alle tre triadi, individuano una sezione dedicata al passato (le glorie di Tebe rappresentate dagli eroi a cui ha dato i natali)<sup>584</sup>, una al presente (l'occasione vittoriosa di Strepsiade, che consente un breve salto ancora nel passato attraverso la commemorazione dello zio caduto) e una al futuro (l'augurio di una vittoria pitica per il dedicatario)<sup>585</sup>. A loro volta, le macro-unità, secondo un disegno simmetrico, possono essere suddivise in due sequenze interne, una più lunga e una più breve che, seguendo Privitera, possono essere indicate rispettivamente con le lettere ABC e abc e, se disposte in fila, danno luogo a una struttura Ab/bB/cC, ovvero:

|           |   |     |                                                                             |
|-----------|---|-----|-----------------------------------------------------------------------------|
| vv. 1-15  | = | A   | glorie antiche di Tebe                                                      |
| vv. 16-19 | = | a/b | necessità del canto perché la gloria non dorma                              |
| vv. 20-36 | = | B/c | celebrazione dell'atleta e del caduto                                       |
| vv. 37-51 | = | C   | limiti della felicità umana e augurio di una vittoria a Pito <sup>586</sup> |

---

<sup>583</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 103. Secondo la cronologia bassa, lo zio del vincitore sarebbe perito nel corso della battaglia fra Tebani e Ateniesi ad Enofita nel 457/456 a. C., sì che l'ode dovrebbe considerarsi un prodotto tardo del poeta. Ma, se si tiene conto che *χάρις* (v. 17) non indica l'ingratitude degli Spartani per i Tebani, ma significa «gloria» come spesso in Pindaro; che la *χάλαζαν αἵματος* (v. 27) non allude a una sconfitta in particolare, ma agli effetti di qualunque scontro armato; e che *έκαλος έπειμι γήρας ές τε τον μόρσιμον | αίώνα* (vv. 41 s.) non conferma che Pindaro è già vecchio, ma che non lo è ancora, nonostante il parere contrario di Farnell 1965, p. 371 e di Willcock 1995, p. 61, viene da prestar maggior fede alla cronologia alta, che anticipa lo scontro in cui muore lo zio del dedicatario alla battaglia fra Tebe e Atene combattuta dopo il 510 e narrata anche da Hdt. 5.77-81, portando così a considerare l'ode una prova giovanile del poeta. Apre alla possibilità della composizione anche Young 1971a, p. 14. Non prende posizione Currie 2005, p. 205.

<sup>584</sup> La forma catalogica del passaggio è analizzata da Race 1990, pp. 36 s., 115-117 e Currie 2005, pp. 216-222.

<sup>585</sup> Cfr. Bury 1965, pp. 120-122; Willcock 1995, p. 60. Il passaggio dalle glorie di Tebe fino alle parole dedicate al vincitore celebrato, passando attraverso il potere immortalante della poesia, è riprodotto in modo simile da Hor. *carmin.* IV 9, come ha messo in luce Cristóbal 1998, p. 275.

<sup>586</sup> Privitera 1982, p. 105.

La simmetria interessa anche il tratteggio della figura dello zio di Strepziade in parallelo coi modelli mitici citati nell'ode: egli, infatti, viene detto emulo di Meleagro (αἰνέων Μελέαγρον, v. 32), morto in gioventù, emulo di Ettore (αἰνέων δὲ καὶ Ἑκτορα, v. 32), morto a difesa della patria, e di Anfiarao (Ἀμφιάραόν τε, v. 33), che combatté sempre in prima linea<sup>587</sup>; così, lo zio di Strepziade è morto giovane (εὐανθέ' ἀπέπνευσας ἀλικίαν, v. 34), combattendo nelle prime file (προμάχων ἀν' ὄμιλον, v. 35) a difesa della propria Tebe<sup>588</sup>. L'ode, poi, «procede in chiasmo: vittoria dell'atleta, morte del combattente, dolore per questa morte, gioia per la vittoria», con l'augurio che gli dèi non l'offuschino per invidia<sup>589</sup>.

A dispetto di un confezionamento così attento del testo, pochi sono i richiami verbali interni<sup>590</sup>: v. 19 ἐξίκεται, v. 44 ἐξίκεσθαι; vv. 3-5 χαλκοκρότου πά-ρεδρον ... θεῶν, v. 44 χαλκόπεδον θεῶν ἔδραν<sup>591</sup>. Vi si possono affiancare anche un caso di costruzione sintattica per paralleli, visibile ai vv. 8-9, ἦ ἀμφί ... ἦ ἀμφ', in cui alla disgiuntiva fa seguito la medesima preposizione bisillabica in incipit di versi consequenziali, e un esempio di epanalepsi in cui, al v. 32, il medesimo participio αἰνέων è ripetuto all'inizio di segmenti testuali a contatto. Ai vv. 18 e 40 (phalaeac), la stessa sede metrica incipitaria è occupata da materiale in somiglianza fonetica (ὄ τι ~ ὄτι); lo stesso fenomeno si riscontra all'interno dei vv. 39 e 44 (2pros), in cui lo stesso articolo occupa la stessa posizione metrica (ὁ δ' ~ ὁ τοι), ma introduce due referenti diversi (da un lato lo φθόνος degli dèi, dall'altro Πάγασος).

<sup>587</sup> Per Meleagro, morto a difesa di Calidone contro Pleurone, cfr. Hom. *Il.* 9.529-599 e Bacchyl. 5.68-154 Sn.-M. Di Anfiarao, eroe dei Sette a Tebe, lo stesso Pindaro parla in *Ol.* 6.16-17, *Nem.* 9.24-27, *Nem.* 10.8-9. Cfr. Young 1971a, p. 22; Willcock 1995, p. 67. Currie 2005, pp. 211-216 avanza l'ipotesi che, attraverso il parallelo con gli eroi del mito, il poeta voglia accordare un culto eroico anche all'omonimo zio di Strepziade, dal momento che sembrano attestati in Beozia forme di culto dei suddetti personaggi come eroi salvatori.

<sup>588</sup> Cfr. Young 1971a, pp. 43, 46; Privitera 1982, pp. 104 s.

<sup>589</sup> Privitera 1982, p. 105.

<sup>590</sup> Cfr. Bury 1965, p. 122.

<sup>591</sup> χαλκόπεδον è lezione dei manoscritti, al posto della quale Negri 1994 propone l'eustaziano χαλκέποδα, da lei considerato equivalente all'*hapax* pindarico χαλκόπεδον, se non più pregnante, in quanto «con la lezione χαλκέποδα ἔδραν dietro alla visione mitica del cielo come un suolo bronzeo su cui camminano gli dei traluce quella, certo più concreta ma proprio per questo di più immediata suggestione, di un trono riccamente lavorato, dai piedi realmente di bronzo, su cui poteva sedere l'immagine della divinità (e penso naturalmente a raffigurazioni sul tipo dello Zeus fidiaco)» (pp. 5 s.). Tuttavia, non soltanto χαλκέποδα non è registrato da Hummel 1999, ma la sua accettazione nel testo implicherebbe un telesilleo dalla struttura —~~~~— e, a quanto risulta, non sono attestati per il telesilleo casi di soluzione degli *elementa longa* interni.



Interessando porzioni testuali così minute e parti del discorso così sensibili, non considero i due casi vere omometrie.

L'unica occorrenza omometrica rilevante sembra essere quella che si attesta ai vv. 34~51, in incipit di *reiz<sup>cho</sup> reiz<sup>cho</sup><sub>^</sub>*, in cui lo stesso attributo occupa la stessa sede metrica: *εὐανθέ'* ~ *εὐανθέα*.

|    |                 |                                                          |
|----|-----------------|----------------------------------------------------------|
| 34 | ---υ---υ---υ--- | <i>reiz<sup>cho</sup> reiz<sup>cho</sup><sub>^</sub></i> |
| 51 | ---υ---υ---υ--- | <i>reiz<sup>cho</sup> reiz<sup>cho</sup><sub>^</sub></i> |

Con un cambio di tono, la fiorente giovinezza che lo zio di Strepziade ha sacrificato morendo in battaglia viene messa in collegamento con la florida corona che il poeta auspica che l'atleta consegua anche a Pito<sup>592</sup>. Il sacrificio dell'avo, dunque, non è stato vano: quella giovinezza, già vivida nella presente vittoria celebrata dall'*Istmica* settima, tornerà a brillare anche in futuro, quando Strepziade, se gli dèi accoglieranno l'augurio di Pindaro, avrà ottenuto un nuovo trionfo anche negli agoni di Pito, confermando il valore di una famiglia di cui nulla sappiamo, come s'è detto, ma che, nelle parole del poeta, mostra di aver avuto virtuosi esponenti degni di celebrazione. È interessante notare la buona condivisione degli accenti prosodici fra i due versi in responsione, per cui l'identità di caso della flessione nominale fra le due voci in omometria garantisce la condivisione del medesimo accento prosodico all'interno della parola:

|    |                 |                                                          |
|----|-----------------|----------------------------------------------------------|
| 34 | ---υ---υ---υ--- | <i>reiz<sup>cho</sup> reiz<sup>cho</sup><sub>^</sub></i> |
| 51 | ---υ---υ---υ--- | <i>reiz<sup>cho</sup> reiz<sup>cho</sup><sub>^</sub></i> |

### III 2.4.7 *Pind. Isthm. 8*

Unica composizione monostrofica della raccolta, l'*Istmica* ottava, dedicata a Cleandro di Egina, giovane imberbe vincitore nel pancrazio all'Istmo, sembra potersi datare alla fine delle guerre greco-persiane. Il poeta, infatti, allude a un

<sup>592</sup> Già Farnell 1965, p. 375 osservava che «for once one may be inclined to accept the theory of a deliberate responsive call between two corresponding parts of a Pindaric ode [...]; for l. 34 at the close of epode β gives us the rare epithet *εὐανθέα* in a context of sorrow and death, and l. 51, soon enough after for the echo to linger, in a context of hope and life». Ved. anche Currie 2005, p. 224: «The parallel between uncle and nephew is reinforced by a (tautomeric) verbal echo. The 'blossoming youth' (34 *εὐανθέ'* ... *άλικίαν*), which the uncle 'breathed out' on the battlefield, is echoed in the 'blossoming crown' (51 *εὐανθέα* ... *στέφανον*), which the laudator prays that the laudandus will go on to win at Delphi».

μόχθος (v. 11), ἄτε Ταυτάλου λίθον (v. 10) che pendeva, insostenibile (ἀτόλμα-  
τον, v. 11), sul capo dell'Ellade, che ha provocato grandi dolori (μεγάλων πειθέων,  
v. 6), lutti (v. 7, κάδεα), mali ineluttabili (ἀπράκτων κακῶν, v. 7) e pena (πόνου, v.  
8), ma da cui ora la Grecità è stata liberata per volere di un dio (τις ἔτρεψεν ἄμμι  
θεός, v. 10): la dimensione panellenica del pericolo, non altrimenti circostanziato,  
induce a credere di scorgervi proprio le fasi finali del conflitto contro Serse, con la  
possibilità che l'ode vada ascritta al periodo fra Salamina (480 a. C.) e Platea (479  
a. C.) o a quello successivo al termine della guerra. Probabilmente, però, tenendo  
conto che «solo dopo la vittoria decisiva di Platea, nell'agosto del 479, la Grecia  
poté considerarsi fuori pericolo» e che «l'accenno di Pindaro alla pietra di Tantalò  
presuppone queste vittorie», si dovrà collocare la vittoria di Cleandro al 480 a. C.,  
mentre la stesura dell'ode richiederà ancora un anno, posticipata dal precipitare  
degli eventi, che incluse anche l'assedio della patria di Pindaro da parte dello  
spartano Pausania per farsi consegnare i filopersiani<sup>593</sup>.

Le sette strofi di cui si compone il carme non sembrano disposte secondo  
simmetria. L'introduzione all'occasione è realizzata dalle due strofi iniziali (vv. 1-  
20), alle quali corrisponde la sezione conclusiva, rappresentata da una sola strofe  
(vv. 61-70)<sup>594</sup>; la parte mitica, invece, occupa le quattro strofi centrali (vv. 21-60),  
dedicate alla contesa fra Zeus e Posidone per la mano di Teti, alla profezia di Themis  
sulla forza della prole di Teti e alle imprese compiute da Achille, che confermano  
le parole della dea, ma a prezzo di qualche forzatura. Dell'eroe, infatti, si dice che,  
Τροίας ἱῆνας ἑκταμῶν δορί (vv. 51 s.), «costruì agli Atridi il ritorno» (γεφύρωσέ  
τ' Ἀτρείδαισι νόστον, v. 51) e «liberò Elena» (Ἐλέναν τ' ἔλύσατο, v. 51); ma  
era noto che Elena, almeno secondo la tradizione omerica, avesse liberamente  
seguito Paride a Troia e che la presa della città giungesse grazie all'espedito del

<sup>593</sup> Cfr. ΣΣPind. *Isthm.* 8.12a, b, 17a, b, 30a, pp. 270-272 Drachmann; Bury 1965, pp. 133 s.; Köhnken 1975, p. 25; Carey 1981, pp. 184 s.; Privitera 1982, pp. 117 s.; Burnett 2005, pp. 102, 107 n. 1. Sull'assedio di Tebe per la consegna dei medizzanti, cfr. Hdt. 9.86-88.

<sup>594</sup> «Overall the corresponding passages at the beginning and at the end of Isthmian 8 are a good example of identity and variation in Pindar: taken together they express all that Pindar wants to convey. The poet has neatly divided the whole number of Kleandros' victories into recent and past successes, his two recent Panhellenic victories at the Isthmos and at Nemea (which caused the ode) being praised at the beginning, his previous successes in Megara and Epidauros being added at the end. As no victory is mentioned more than once we only get the complete list of Kleandros' victories by combining beginning and end of the ode» (Köhnken 1975, p. 26).

cavallo di legno escogitato da Odisseo<sup>595</sup>. Ma se γεφυρώω, da Pindaro usato metaforicamente, indica la costruzione di un ponte<sup>596</sup>, si può ragionevolmente supporre che le inesattezze del mito siano deliberate, così da alludere al momento presente o al passato recente: in effetti, un ponte di barche fu realizzato dallo stesso Serse per superare l'Ellesponto, lo stesso che lo riportò in patria sconfitto, garantendo così la liberazione dell'Ellade, novella Elena, prigioniera della morsa persiana; e, come Achille, egineta, diede il contributo decisivo al rovesciamento troiano, così gli Egineti sono stati una componente antipersiana importante se non a Platea, almeno a Salamina<sup>597</sup>. Così, è possibile scorgere altri accostamenti tra mito e realtà, che stringono la coppia mitica Egina-Tebe (vv. 16-18) alla coppia Cleandro-Nicocle (vv. 65a-66); se, per bocca di Themis, la profezia aveva predetto che Achille avrebbe superato in forza il padre (v. 32), così Nicocle, cugino di Cleandro, superò i vicini nella forza (vv. 64-65), mentre Cleandro superò il cugino nelle vittorie (vv. 65a-66); e, come i poeti celebrarono la gioventù vigorosa del Pelide e le Muse la sua morte gloriosa (vv. 47-48, 55a-56), così Pindaro conserva e immortala il ricordo di Cleandro giovane vincitore e di Nicocle ormai morto (vv. 1-5, 59-70)<sup>598</sup>.

Accanto alle corrispondenze interne fra referenti e a quelle fra mito e realtà contemporanea, si può notare anche una certa insistenza terminologica sugli assi tematici portanti dell'ode. Bury<sup>599</sup>, infatti, evidenzia l'enfasi continua che, nella prima parte, interessa i concetti di *perdere* e *resistere*, visibili nel ritorno, in posizioni ravvicinate, di parole appartenenti allo stesso bacino semantico: v. 1, λύτρον; v. 6, λυθέντες; v. 8, παυσάμενοι; v. 13, ἔπαυσε; le stesse, poi, riappaiono

<sup>595</sup> Cfr. Privitera 1982, pp. 120 s., 237.

<sup>596</sup> Cfr. *LSJ*, p. 846, cl. 2, s. v. γεφύρωω, «*dam up*, but in Prose, γ. τὸν ποταμόν *throw a bridge over it*». Ved. anche Privitera 1982, p. 237: «In γεφύρωσε νόστον è l'immagine del ponte. Dopo Omero, γέφυρα = "ponte", γεφυρώω = "costruire un ponte" (ved. Eschilo, *Pers.* 736 γέφυραν, ἐν δυοῖν ζευκτήριον; Erodoto, IV 118,1 γεφυροῖ ποταμόν). Ma ved. Omero, *Il.* XV 357: Apollo, rovesciando in terra un fosso e spianandoci sopra una strada, γεφύρωσεν δὲ κέλευθον!».

<sup>597</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 121. Sul contributo degli Egineti a Salamina, cfr. Hdt. 8.93.1, Diod. 9.27.2, Ael. *VH* 12.10; che il loro peso sia stato inferiore a Platea è ricordato ancora da Hdt. 9.28.6 (μετὰ δὲ τούτους Αἰγινητέων πεντακόσιοι ἐτάχθησαν) e, in modo ambiguo, 9.85.3 (ἐπεὶ καὶ Αἰγινητέων ἐστὶ αὐτόθι καλεόμενος τάφος τὸν ἐγὼ ἀκούω καὶ δέκα ἔτεσι ὕστερον μετὰ ταῦτα δεηθέντων τῶν Αἰγινητέων χῶσαι Κλεάδην τὸν Αὐτοδίκου ἄνδρα Πλαταιέα, πρόξεινον ἐόντα αὐτῶν); cfr. Masaracchia 1978, p. 196.

<sup>598</sup> Cfr. Privitera 1982, p. 121; Burnett 2008, pp. 58 s.

<sup>599</sup> Cfr. Bury 1965, p. 135.

in bocca a Themis: v. 39, παύσατε; v. 48, λύοι. Parimenti, la *mortalità* e l'*immortalità* sono oggetto di marcatura espressiva, testimoniata dalla ricorrenza di lessemi appartenenti a uno stesso bacino semantico<sup>600</sup>: v. 15, βροτοῖς; v. 33, ἄμβροτοι; v. 39, βροτέων; v. 45, ἄφθιτον; v. 50, ἀθανάτοισιν; v. 51, οὐ κατέφθινε; v. 57, ἐναριμβρότου; v. 65, ἀθανάτοισ; v. 66, φθίμενον; v. 62, θανόντ'. Così accade anche al lessico del canto, soprattutto nella parte conclusiva del carme: v. 56, ἀοιδαί; v. 58, θρήνος πολύφαμος; v. 60, ὕμνοις; v. 61, λόγος; v. 62, μῦμα κελαδησαι; v. 69, αἰνεῖν<sup>601</sup>.

I dati elencati si armonizzano con altri casi di fenomeni di ripetizione registrabili nel carme. Innanzitutto, due esempi di anafora si riscontrano ai vv. 6a-7 e 15a-16, dove due versi consequenziali fra loro sono aperti da uno stesso segmento testuale (nel primo caso, la congiunzione negativa μήτ' ... μήτ'; nel secondo, il verbo χρή, per quanto in realtà la sua prima occorrenza sia interna al verso, non in incipit di verso, come la seconda<sup>602</sup>). Inoltre, si possono scorgere alcuni casi di ripetizioni responsive, in cui parole uguali o simili posizioni metriche differenti all'interno di versi in responsione fra loro. Si realizza così, ad esempio, l'insistenza sul motivo parentale, per il quale il poeta «Prima ha parlato delle *gemelle* Tebe ed Egina, poi di Eaco *figlio* di Egina e dei suoi *discendenti* Peleo e Achille, *padre* e *figlio*, infine di Nicocle e del *cugino* Cleandro»<sup>603</sup>, e che ora è potenziato dalla ripresa, in posizioni differenti ma all'interno di sequenze metriche responsive, da diverse forme flesse del medesimo sostantivo πατήρ: v. 2, πατρός, in incipit di dim cho hemiasclep I; v. 22, πατρί, quasi alla fine del verso; v. 32, πατέρος, in explicit. Le prime due occorrenze, inoltre, sono accomunate dal trattamento eterosillabico del gruppo *muta cum liquida*. La sottolineatura della genitorialità passa, però,

<sup>600</sup> Cfr. Bury 1965, pp. 135, 136, 136 n. 1.

<sup>601</sup> Cfr. Köhnken 1975, p. 29; Míguez Barciela 2008, p. 206. A questa lista si potrebbe aggiungere anche il κῶμος che il poeta cita all'inizio dell'ode (κῶμον, v. 4) e che Burnett 1989, pp. 286, 292 s., insieme ad altre occorrenze della medesima parola o di contesti affini nelle odi pindariche, considera segno di una loro composizione ed esecuzione corale, non monodica. Il problema dell'esecuzione corale delle odi pindariche si accompagna alla spinosa interpretazione delle prime persone singolari e plurali che vi si possono trovare, su cui ved. Lefkowitz 1991, D'Alessio 1994, Anzai 1994 e Lefkowitz 1995.

<sup>602</sup> La seconda anafora ha, però, la particolarità di essere «unparalleled. This sentence shares with many Pindaric transitions a progression of thought secured by association of ideas, here that of duty» (Carey 1981, p. 193).

<sup>603</sup> Privitera 1982, p. 119 (il corsivo è dello studioso).

attraverso referenti differenti: al v. 2, infatti, si allude a Telesiarco, padre di Cleandro, mentre al v. 22 il riferimento è a Zeus; infine, al v. 32 si menziona il padre di Achille, all'interno della più ampia profezia che, per bocca di Themis, predice la forza dirompente dell'eroe, superiore anche a quella del futuro genitore, chiunque egli sia.

Parimenti, la centralità di Teti nella sezione mitica del carme è rilevata dalla ripetizione del suo nome in nominativo in posizioni metriche quasi identiche all'interno di versi in responsione. Ai vv. 27 e 47 (hemiasclep I), la parte finale del *colon* è occupata, in entrambi i casi, da Θέτιος: la dea mantiene la propria centralità di oggetto d'amore in due momenti distinti del mito, giacché dapprima viene considerata elemento di contesa fra Zeus e Posidone (Ζεὺς ὅτ' ἀμφὶ Θέτιος ἀγλαός τ' ἔρισαν Ποσειδᾶν γάμωι, | ἄλοχον εὐειδέα θέλων ἑκάτερος | ἔαν ἔμμεν, vv. 27-29), quindi viene assegnata per volere divino a Peleo, che fatica per domarla (φαντὶ γὰρ ξύν' ἀλέγειν | καὶ γάμον Θέτιος ἄνακτα, καὶ νεαρὰν ἔδειξαν σοφῶν | στόματ' ἀπείροισιν ἀρετὰν Ἀχιλέος, vv. 46a-48). Ma la natura del carme è comunque elogiativa, trattandosi di un epinicio che celebra una vittoria nel pancrazio, e per questo la radice dell'Istmo ritorna, in posizioni metricamente ravvicinate, ai vv. 4 (glyc) e 63 (teles), non in responsione tra loro, nelle forme Ἴσθμιάδος e Ἴσθμιον, unendo fra l'inizio e la fine del carme e rinchiudendone l'occasione in un'ampia cornice circolare<sup>604</sup>.

In modo simile, l'elemento divino che attraversa tutta l'ode si giova di una rispondenza verbale che unisce il nominativo singolare θεός, al v. 10, al genitivo plurale θεῶν, al v. 30; i versi sono in responsione tra loro, ma la posizione occupata al loro interno dai sostantivi è differente, come differenti sono i referenti: la prima occorrenza, infatti, isola l'intervento divino indeterminato che ha liberato la Grecità tutta dalla spada di Damocle che pendeva sopra il suo collo, ovvero, accogliendo l'interpretazione fornita in apertura di commento (§ III 2.4.7 pp. 493 s.), la

<sup>604</sup> Si può considerare parallela a questa anche la *Ring-Komposition* che sembra crearsi fra l'inizio e il termine dell'ode, dove il tema della giovane età è dichiarato dai sostantivi ἀλικίαι (v. 1) ed ἦβαν (v. 70), come indicato da Papillon 1989, p. 8. L'esatto valore di ἦβαν è ancora discusso, tanto che, come illustra Privitera 1982, p. 226, esso non è decisivo per stabilire la categoria nella quale Cleandro gareggiò; certo, il legame con ἀλικίαι è evidente, come pure l'idea generale della giovane età del vincitore. Cfr. Farnell 1965, pp. 376 s.: «The komos honours the whole personality of Kleandros, but it especially honours in him that which was the cause of his victory, his ἠλικία, his youthful vigour».

conclusione del conflitto greco-persiano, mentre la seconda occorrenza appartiene alla sezione mitica sulla contesa divina per Teti, in cui le pretese di Zeus e Posidone sono frustrate dal consenso degli dèi che, dando ascolto alle parole di Themis, preferiscono assegnare la dea a un mortale piuttosto che a un dio. Il caso si allarga a ricomprendere anche una terza occorrenza: il genitivo femminile plurale  $\theta\epsilon\hat{\alpha}\nu$ , collocato all'interno del v. 60 (pros), in responsione coi precedenti e, stavolta, in esatta corrispondenza con il genitivo  $\theta\epsilon\hat{\omega}\nu$ .

|    |                                                             |      |
|----|-------------------------------------------------------------|------|
| 30 | -- <span style="background-color: yellow;">u</span> -- u -- | pros |
| 60 | -- <span style="background-color: yellow;">u</span> -- u -- | pros |

Il caso è interessante anche per la buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione.

|    |                                                             |      |
|----|-------------------------------------------------------------|------|
| 30 | -- <span style="background-color: yellow;">u</span> -- u -- | pros |
| 60 | -- <span style="background-color: yellow;">u</span> -- u -- | pros |

Certo, il referente continua ad essere differente, dal momento che qui si fa riferimento alle Muse che celebrano nei loro canti il valore di Achille, anche dopo la sua morte. Ma sembra di poter affermare che lo strumento dell'omometria, qui combinato con la meno metricamente strutturata ripetizione verbale, contribuisca a rilevare i filoni tematici portanti, mettendo in evidenza l'elemento divino che attraversa l'intera composizione, dalla divina intercessione che ha liberato la Grecia dal nemico persiano<sup>605</sup> al consenso divino che stabilisce a chi andrà in sposa Teti, che genererà Achille, distruttore di Troia e liberatore di Elena (come gli dèi distruggono Serse e liberano la Grecia dalla sua morsa), fino alle stesse Muse che, dopo aver consacrato la memoria di Achille e delle sue gesta, ora, per tramite di Pindaro, possono fare lo stesso con Nicandro e la sua famiglia<sup>606</sup>.

Diversi sono i referenti anche di un'altra omometria che si può registrare nel carme. Ai vv. 1 e 31 (reiz<sup>ia</sup> cho), la sede incipitaria è occupata dagli aggettivi

<sup>605</sup> «The role of τῆς θεός is in accordance with the archaic tendency to explain the abnormal in terms of divine intervention, intervention by an identified god. This does not exclude human bravery; the two go hand in hand» (Carey 1981, pp. 189 s.).

<sup>606</sup> Cfr. Köhnken 1975, p. 31. Si può in un certo senso concordare con lo studioso quando, a p. 29, afferma che quest'ultimo tema costituisca una variazione del più generale argomento pindarico della ricompensa. Inoltre, secondo Burnett 1989, p. 286, il passo può essere adoperato in relazione al suo contraltare (il κῶμος del v. 4) per giustificare un'esecuzione corale dell'ode, come abbiamo già accennato a p. 496, n. 601.

εὐδοξον ed εὐβουλος che, pur avendo teste differenti, risultano entrambi composti con il prefisso εὐ-, che ricade esattamente nella prima posizione di entrambi i *cola*:

|    |         |                        |
|----|---------|------------------------|
| 1  | —υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> cho |
| 31 | —υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> cho |

Se con εὐδοξον si qualifica il λύτρον καμάτων che il poeta invoca per Cleandro nella forma di un corteo festoso (κῶμον, v. 3), con εὐβουλος si accompagna Themis<sup>607</sup>, che è introdotta dal poeta nella sezione mitica a dissuadere Zeus e Posidone dalla contesa amorosa, precisando che il figlio generato da Teti sarà più forte del genitore. Dunque, sembra mancare una relazione tematica che motivi nel profondo la corrispondenza metrico-verbale; ma val la pena lo stesso di registrare il caso, se si osserva la quasi totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi interessati da responsione:

|    |         |                        |
|----|---------|------------------------|
| 1  | —υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> cho |
| 31 | —υ—υ—υ— | reiz <sup>ia</sup> cho |

Tenderei, invece, a escludere dal novero delle omometrie il caso individuabile ai vv. 19 e 49 (dim cho), ove a essere interessato da corrispondenza è l'articolo con funzione pronominale ὃ, che introduce dapprima Zeus, poi Achille, in incipit di sequenza metrica. La porzione testuale del discorso coinvolta è veramente minoritaria e il tipo di parte del discorso sembra soggiacere con poca probabilità alle volontà metrico-responsive del poeta. Certo, anche qui risulta interessante dare uno sguardo alla corrispondenza degli accenti prosodici, che sembra quasi totale:

|    |         |         |
|----|---------|---------|
| 19 | —υ—υ—υ— | dim cho |
| 49 | —υ—υ—υ— | dim cho |

Resta un solo caso di omometria che può essere accettato in questa ricerca per l'intelligenza del fenomeno. Ai vv. 40 e 50 (pros), lo stesso sostantivo πεδίον riappare in un ugual caso e numero in explicit di sequenza metrica.

|    |       |      |
|----|-------|------|
| 40 | —υ—υ— | pros |
| 50 | —υ—υ— | pros |

<sup>607</sup> Come nota Farnell 1965, p. 380, l'uso di questo epiteto insieme a Themis è calzante: «this epithet is also attached to her in his Hymn to Thebes (Frr. 29-30), l. 30. It corresponds to her character in the *Kypria*, where she advises Zeus concerning the Trojan war». Esso è, infatti, attestato per Teti anche in Pind. *Ol.* 13.8 (εὐβούλου Θέμιτος); cfr. Carey 1981, p. 195.

Si tratta di due distinte pianure, quelle menzionate dalle due occorrenze del sostantivo, Iolco e Misia; ma esse sono i campi in cui si manifesta la virtù dei personaggi che vi agiscono<sup>608</sup>: a Iolco, infatti, ἰεὺσεβέστατον (v. 40) fra tutti è Peleo, mentre chi bagnò la piana di Misia del sangue di Telefo (vv. 49-50) fu Achille. Padre e figlio sono uniti da uno stesso ambito geografico, secondo il motivo parentale che abbiamo già visto affiorare in altri punti dell'ode; ma questa volta il legame trascende la dimensione dell'ideale per approdare alla concretezza della corrispondenza metrico-verbale, con la possibilità di un ulteriore allargamento, per quanto non omometrico: al v. 54 (glyc), infatti, in una posizione metrica differente rispetto ai casi precedenti, si fa riferimento alla piana di Troia di nuovo con il sostantivo πεδίωι, configurandola come il campo in cui Achille μάχας ἐναριμβρότου ἔργον ... κορύσσοιτα (vv. 53-54), dunque di nuovo come ambito di manifestazione della sua ἀρετά. Da notare, inoltre, la buona corrispondenza degli accenti prosodici fra i vv. 40 e 50:

|    |          |      |
|----|----------|------|
| 40 | --◡◡--◡◡ | pros |
| 50 | ◡◡--◡◡   | pros |

### III 3 Le odi bacchilidee

#### III 3.1 Gli epinici

##### III 3.1.1 Bacchyl. 1 Sn.-M.

È Argeo di Ceo a vedersi dedicati i primi due epinici bacchilidei trasmessici dal P. Lit. Lond. 46: giovane ragazzo vincitore dei Giochi Istmici nel pancrazio o nella lotta, come sembra indicare il testo dei carmi (Bacchyl. 1.141-142 Sn.-M., καρτε]-ρόχειρ | Ἄργεῖο[ς; Bacchyl. 2.4 Sn.-M., μ[ά]χας θρασύχειρος), potrebbe forse trionfare nel pugilato, come parrebbe confermare l'iscrizione di Iulis, che conserva una lista di atleti vincitori originari dell'isola di Ceo, divisi per specialità ed età (IG XII 5.608); la sua provenienza geografica, comune col poeta, ne motiva certamente

<sup>608</sup> Cfr. Bury 1965, p. 136 che, oltre a rilevare l'omometria, la mette in relazione con il rapporto parentale fra Cleandro e Nicocle e il loro ruolo nei confronti della gloria di Egina: «Cleander and Nicocles have well maintained the glory of Aegina now, as in olden time the two Aeacids maintained it on the plain of Iolcos and on the plain of Mysia».



la posizione di preminenza nella silloge, aperta da una composizione che, nonostante la forte frammentarietà della parte iniziale, rivela nella narrazione delle vicende di Eudosso, antenato della famiglia di Argeo collegato con l'isola di Ceo e la città di Coressia, un motivo centrale dell'elogio del committente e un tratto di patriottismo del poeta, che più volte nei carmi inneggia alla propria madrepatria<sup>609</sup>. La stessa lista rende, tuttavia, complicata la datazione di entrambe le odi, la seconda delle quali, per la brevità e per l'uso dell'aggettivo *αὐθυγενής* nella proposizione *καλεῖ δὲ Μοῦσ' αὐθυγενής | γλυκείαν αὐλῶν καναχάν* (Bacchyl. 2.11-12 Sn.-M.), è considerata il carme eseguito nel luogo della vittoria<sup>610</sup>. La lettura dell'iscrizione di Iulis indurrebbe a posticipare la data dei due epinici agli anni Trenta del V secolo, dal momento che il *Chronicon* di Eusebio sembra considerare sicura l'operatività di Bacchilide al 431 a. C., all'età di circa 77 anni<sup>611</sup>; per quanto non impossibile, vista la longevità di altri poeti<sup>612</sup>, il dato cozzerebbe con l'altrettanto complicata datazione del *Peana* 4 di Pindaro, la cui composizione per gli abitanti di Ceo sarebbe più facilmente spiegabile non soltanto con l'avvenuta morte di Simonide, ma anche con l'esilio di Bacchilide dalla madrepatria, che porterebbe il carme pindarico a una collocazione attorno al 458 a. C. Considerando che l'unico punto fermo dell'iscrizione di Iulis è la vittoria olimpica di Lacone nel 452 a. C., confermata anche dalle relative liste<sup>613</sup>, che il poeta sarebbe morto proprio attorno a questa data e che, dopo le odi dedicate alle vittorie olimpiche di Lacone (Bacchyl. 6.7 Sn.-M.), posteriori al rientro del poeta in patria, non v'è traccia di carmi celebrativi della vittoria nemea dello stesso Argeo nella classe d'età degli *ἀγένοιοι*, conseguita in un arco di tempo fra uno e cinque anni dopo il trionfo

<sup>609</sup> Accanto ad espliciti riferimenti a Ceo, come quelli di Bacchyl. 3.98 (Κητίας ἀηδόνοσ) e 5.10 s. Sn.-M. (ἀπὸ ζαθέασ | νάσου), vanno tenuti in considerazione anche i dedicatari degli epinici del poeta, cinque dei quali indirizzati, oltre ad Argeo (Bacchyl. 1.2 Sn.-M.), anche a Lacone (6.7 Sn.-M.) e a Liparione (8 Sn.-M.), suoi compatrioti. Cfr. Angeli Bernardini 2000, p. 137; Sevieri 2007, p. 127. Circa l'iscrizione di Iulis, faccio riferimento allo studio di Schmidt 1999.

<sup>610</sup> È contrario Eckerman 2012, pp. 338 s., che obietta alla tradizionale divisione fra epinici eseguiti sul posto ed epinici eseguiti nella madrepatria del dedicatario l'assenza, nei carmi stessi, di elementi comprovanti la loro esecuzione sul sito della vittoria.

<sup>611</sup> Concordi la traduzione di Gerolamo (Hieron. *Chron.* 196 F Helm *Bacchylides carminum scriptor agnoscitur*) e l'annotazione di Sincello (*Ecloga Chronographica*, p. 319, 12 Mosshammer Βακχυλίδης μελοποιός ἐγνωρίζετο); l'uso geronimiano del verbo *agnosco*, in particolare, sembrerebbe indicare «a person's acme or the time when he first came to be known» (Schmidt 1999, p. 85).

<sup>612</sup> Dello stesso zio di Bacchilide, Simonide, si hanno notizie fino a 79 anni di età. Cfr. *IG XII* 5.444.

<sup>613</sup> Cfr. Moretti 1957, pp. 100 s.; Angeli Bernardini 2000, p. 133, n. 13.

istmico e menzionata nella stessa iscrizione di Iulis, tenendo inoltre conto che gli agoni istmici si celebravano negli anni pari, si può ragionevolmente ipotizzare una collocazione delle odi per Argeo negli anni attorno al 458 a. C. o, scendendo poco oltre, al 454/452<sup>614</sup>.

Lo stato di conservazione delle otto triadi in dattilo-epitriti che compongono il primo epinicio si fa apprezzabile soltanto a partire dalla parte finale del quinto epodo, con una progressiva diminuzione dell'estensione delle lacune e della difficoltà di sanarle; più disastrosa la condizione delle triadi precedenti, funestate da materiale mancante o da mutilazioni tali da non poter ricostruire il testo con relativa certezza. Nonostante ciò, è possibile distinguere la classica tripartizione dell'architettura del canto di vittoria: un'iniziale invocazione invitava le Muse (Κλυτοφόρμιγγες Δ[ιὸς ὕ]ψιμέδοντος παρθένοι, vv. 1 s.; Πιερίδες, v. 3) a cantare la vittoria di Argeo all'Istmo (Ἴσθμί[ας, v. 6); la probabile menzione dell'isola di Ceo (νάσοιο, v. 9) doveva funzionare da *pivot* per introdurre la sezione mitica, che dalla nascita di Eussanzio conduceva alla fondazione di Coressia, adombrata nella πόλι[ιν ---] β[α]θυδεί[ε]λον dei vv. 139 s.<sup>615</sup>; da qui, la menzione della discendenza di Argeo da Eussanzio (ἔκ τοῦ μὲν γένος ἔπλε[το καρτε]ρόχειρ | Ἀργεῖο[ς, vv. 140-142) consente al poeta di tornare all'occasione presente, sviluppando un ampio elogio del giovane vincitore (vv. 140-158), che indugia sulla

<sup>614</sup> «Nun feiert jedoch Bakchylides in 1 und 2 zwar den Isthmiensieg, den Argeios als Knabe errang, er hat aber anscheinend kein Epinikion auf den Nemeensieg gedichtet, den dieser als ἀγένειος, d. h. mindestens ein Jahr, höchstens wohl 5 Jahre danach gewann. Die einfachste Erklärung dafür wäre die, daß der Dichter in der Zwischenzeit gestorben war, nämlich sehr bald nach der Abfassung der Lieder 6 und 7 auf Lachons Olympiensieg von 452: wäre er noch am Leben gewesen, als seine Landsleute Argeios und Lachon in Nemea siegten, wäre es doch sehr merkwürdig gewesen, wenn ihm, der ihre früheren Siege besungen hatte, der Auftrag zur Komposition der entsprechenden Epinikien dann nicht erteilt worden wäre. Diese Überlegung spricht dafür, den Isthmiensieg des Argeios und damit die Epinikien 1 und 2 in das Jahr 452 oder 454 zu datieren» (Maehler 1982, pp. 3 s.). Cfr. Pavese 1973-1974, pp. 301 s.; Irigoien 1993c, p. 78; Angeli Bernardini 2000, pp. 132 s.; Sevieri 2007, p. 127; Nicholson-Gutierrez 2012, pp. 81-83. L'indagine di Schmidt 1999, p. 78 ha però ingenerato la possibilità che l'iscrizione di Iulis non elenchi le vittorie in ordine cronologico, onde per cui la composizione dei due epinici bacchilidei potrebbe essere assegnata a qualsiasi momento della vita del poeta.

<sup>615</sup> La vicenda mitica è ricostruibile nelle sue linee generali grazie agli apporti di altre fonti, come il *Peana* 4 di Pindaro (fr. 52d M.), il fr. 75 Pf. del terzo libro degli *Aitia* di Callimaco, che afferma di rifarsi a sua volta allo storico dell'isola Xenomede di Ceo (*FGrHist* 442 F 1 Jacoby), logografo attivo alla metà del V secolo a. C. La sola figura di Macelo compare anche in *Ov. Ib.* 475, il cui scolio la collega alla storia del re dei Telchini Demonatte facendo riferimento all'autorità del poeta Nicandro, e in Nonnus, *Dion.* 18.35-38, per il quale la fanciulla diede ospitalità a Zeus e ad Apollo. Cfr. Maehler 1982, pp. 4-8; Burnett 1985, pp. 150-153; Irigoien 1993c, pp. 79 s.; Sevieri 2007, p. 128; Giuseppetti 2015, p. 132, n. 2.

figura del padre Pantide, medico e a sua volta atleta vittorioso (vv. 145-154), prima di avviarsi alla conclusione, intessuta di fitte γνῶμαι all'indirizzo del dedicatario dell'ode (vv. 159-184). Queste, muovendo dal motivo dei successi atletici di padre e figlio (τ]ῶν ἕνα οἱ Κ[ρο]νίδας | ὑψίζυγος Ἴσ[θ]μιόνικον | θῆκεν ἀντ' [εὐ]ρ-γεσιᾶν, λιπαρῶν τ' ἄλλων στεφάν[ων] ἐπίμοιρον, vv. 155-158), spostano il baricentro delle considerazioni sul rapporto fra virtù e ricchezza, il cui possesso è giustificato se accompagnato da pietà verso gli dèi (φὰμὶ καὶ φάσω μὲγιστον | κῦδος ἔχειν ἀρετάν· πλοῦτος δὲ καὶ δειλοῖσιν ἀνθρώπων ὁμιλεῖ, || ἐθέλει δ' αὔξειν φρένας ἀνδρός· ὁ δ' εὔ ἔρδων θεοῦς | ἐλπίδι κυδροτέραι | σαίνει κέαρ, vv. 159-165); l'uomo, però, non si accontenta di ciò che ha né del dono della salute (ὑγείας, v. 165), anzi cerca sempre di ottenere ciò che gli sfugge (τὸ δὲ πάντων εὐμαρεῖν οὐδὲν γλυκύ | θνατοῖσιν, ἀλλ' αἰεὶ τὰ φεύγοντα δίζηνται κιχεῖν, vv. 174-177), in una continua tensione verso il successo che, una volta cessata la vita, lascerà un πολυ]ζήλωτον εὐκλείας ἄ[γαλ]μα (v. 184). Così, pur nella loro ricorsività, le γνῶμαι assumono la forma di vere e proprie raccomandazioni del poeta al giovane vincitore che, esortato ad accontentarsi di quanto adatto alla propria condizione di vita, a cercare ciò che è possibile ottenere con le proprie forze e a sforzarsi di lasciare un buon ricordo di sé grazie alla fatica del successo, porta alto il nome della propria famiglia, già illustrato dai successi atletici e dalla professione medica del padre<sup>616</sup>. L'insistenza sulla attività di quest'ultimo, infatti, fa sospettare una lettura politica dell'intero carme che, nella vittoria del giovane rampollo e nella rievocazione delle vicende dei suoi antenati mitici, sottolinea il peso della famiglia a Ceo, accresciuto dal prestigio della professione paterna in un'epoca di dibattuta definizione della figura del medico: la generica indicazione della pratica della ἰατορία (ἀμφὶ τ' ἰατο[ρίαι, v. 149) è strettamente collegata ai successi atletici di Pantide, benevola ricompensa di Apollo proprio per l'attività

<sup>616</sup> «Gli ammonimenti dati dal poeta ad Argeo sono riassumibili nei concetti: a) “è necessario accontentarsi di ciò che si adatta alla propria condizione” (vv. 172-174); b) “non si deve cercare ciò che non si può ottenere” (vv. 174-177); c) “raggiungere il successo in imprese che contano è faticoso, ma vale la pena lasciare l'eredità di un buon nome” (vv. 178-184). Essi, pur attingendo a un repertorio paradigmatico comune, diventano una lezione di comportamento individuale per Argeo, basata sulla sua esperienza diretta che lo vede orfano di un uomo valente e μέτριος ed erede dell'εὐκλεία paterna» (Angeli Bernardini 2000, p. 144). Alla recente morte di Pantide (non è necessario stabilire esattamente se sia intercorsa fra la composizione della seconda e della prima ode ad Argeo) fanno esplicito riferimento i vv. 153 s., che dipingono ne dipingono i figli come il suo lodevole lascito ereditario (αἰῶν' ἔλυσεν [π]έντε παῖδας μεγαινή[το]υς λιπῶν).

medica da lui esercitata (τόσα Παν[θείδαι κλυτό]το|ξος Ἐπό[λλων ὤπασε]ν, vv. 147 s.), e segnala il coinvolgimento delle conoscenze mediche nella pratica atletica senza la relativa etichetta, riecheggiando una polemica fra allenatori e medici che potrebbe celare in questo carme la silente rivendicazione di un ruolo antico del medico, precedente alla definizione della vera e propria figura professionale, e del prestigio sociopolitico a esso connesso nel territorio di Ceo<sup>617</sup>, sulla cui importanza, rilevata dal lungo elenco di vittorie di conterranei nel secondo epinicio, punta inoltre la narrazione mitica che collega l'isola a Minosse e a Creta<sup>618</sup>.

Non è un caso se le γνῶμαι per Argeo riprendono in modo puntuale gli elogi rivolti al defunto genitore: i successi atletici del figlio (vv. 159 s.) seguono quelli del padre (vv. 145 s., 151 s., 155-158), mentre il tema della salute (vv. 165 s.) riprende la menzione della ἰατορία di Pantide (v. 149); così, la filantropia e l'ospitalità di Pantide per gli uomini ([φι]λάνορι τ[ι]μᾶι, v. 150) devono indurre Argeo al corretto uso dei mezzi di cui è a disposizione (vv. 167, 171), mentre l'εὐ-εργασία del genitore nei confronti di Posidone (v. 157) devono ispirare nell'erede buone azioni verso gli dèi (v. 163)<sup>619</sup>. Non è, allora, meno casuale se le corrispondenze verbali e tematiche che attraversano il carme si giovino anche dell'identità della posizione metrica nelle strofi. È, infatti, possibile osservare diversi casi di omometria nel primo epinicio bacchilideo, nonostante la frammentarietà di buona parte dello stesso. Il rilievo delle figure femminili nel canto, che sfocia nell'unione di Dessitea e Minosse, è dimostrato fin dalla ricorrente

<sup>617</sup> «[...] in the representation of Pantheides' skill it is worth noting that Pantheides is not referred to as a doctor, an ἰατρός, but as someone who possesses *medical skill* (ἰατορία, l. 149). This is a significant distinction that probably served to distance Pantheides' practice from the growing conception of medicine as a profession, and thus also to protect his social standing; indeed, it seems connected to the significant leadership role in contemporary Cean politics that the ode claims for Pantheides' family» (Nicholson-Gutierrez 2012, p. 95). Il contrasto all'ascesa della figura dell'allenatore, che prescrive all'atleta precisi regimi d'alimentazione e di esercizio, è testimoniato dalle rivendicazioni mediche di queste competenze nel *Corpus Hippocraticum* (es. *Epid.* 6.3.18; *Aliment.* 1.2); anche questo aspetto potrebbe aver avuto ripercussioni sullo *status* sociale della famiglia di Pantide e Argeo (cfr. Nicholson-Gutierrez 2012, pp. 84-88, 103-108).

<sup>618</sup> Bacchyl. 2.9-10 Sn.-M. ὅσ' ἐν κλε[εν]νῶι | αὐχένι' Ἰσθμοῦ ζαθέαν | λιπόντες Εὐξαντίδα νᾶ-  
σον ἐπεδείξαμεν ἔβδομήκοντα [σὺ]ν στεφάνοισιν. I collegamenti con Creta, esaltati nell'unione di sangue fra Minosse e Dessitea, madre dell'eroe isolano e della stirpe che da lui discende, sono archeologicamente testimoniati dal rinvenimento di statuette votive in terracotta di provenienza cretese che paiono raffigurare le sacerdotesse della dea venerata nel luogo, ma che potrebbero anche adombrare riferimenti alle figure mitiche di Dessitea e delle sorelle. Cfr. Angeli Bernardini 2000, p. 132; Sevieri 2007, p. 130.

<sup>619</sup> Cfr. la schematizzazione di Angeli Bernardini 2000, p. 143.

collocazione di lessemi attinenti alla sfera della verginità e della fanciullezza femminile in ugual sede responsiva o in posizioni metriche ravvicinate. L'appellativo di παρθένοι, con cui Bacchilide si rivolge alle Muse nell'invocazione che apre il carme (v. 2), sembra ripreso dalla menzione delle κόρ[αι in ciò che sopravvive della terza strofe (v. 48); lo stesso ritorna nell'accusativo κόραυ del v. 117, ma in entrambi i casi i referenti sono differenti: le due occorrenze successive all'appello alle Muse paiono far riferimento a figure femminili differenti, ovvero a quelle di Dessitea (certa al v. 117) e delle sorelle Lisagora e Macelo, menzionate nel terzo e quarto sistema strofico, mutili (]αγορα, v. 49; ]σαγόραι, v. 72), e anticipate con buona probabilità nelle κόρ[αι del v. 48; d'altronde, le lacune non impediscono di notare il passaggio tematico a Posidone e al Peloponneso fra la prima e la seconda triade, nelle quali si può sospettare che trovassero posto l'esaurimento della sezione proemiale (invocazione alle Muse, occasione del canto) e l'immersione nella narrazione mitica, secondo la disposizione dei contenuti che abbiamo analizzato *supra* (§ III 3.1.1, pp. 502-504). Si crea, però, in questo modo corrispondenza responsiva fra le due forme flesse di κόρη (κόρ[αι, v. 48 ~ κόραυ, v. 117) che, pur mettendo in relazione due referenti ancora una volta diversi, sembrano costituire un valido mezzo di concentrazione dell'attenzione sull'elemento rilevante della narrazione, passando da una probabile generica menzione delle fanciulle protagoniste delle vicende degli Eussantidi (v. 48) al ruolo primario di Dessitea che, posseduta da Minosse per volere di Zeus (Διὸς Εὐκλείου δὲ ἕκατι βαθύζωνον κόραυ | Δεξιθέαν δάμασεν, vv. 116-118), dà avvio alla discendenza che conduce fino al dedicatario dell'ode<sup>620</sup>. Difficile valutare la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, a causa della frammentarietà della prima parte dell'ode:

|     |           |      |
|-----|-----------|------|
| 48  | υυ--]-υ[- | pros |
| 117 | υυ<--υ-   | pros |

La centralità delle figure femminili nel carme è ribadita anche da una precedente occorrenza che, a causa dello stato malandato del testo, si può considerare omometrica solo in via ipotetica. Il passaggio fra la prima e la seconda triade consente a Bacchilide di introdursi nella narrazione mitica, che inizia a essere

<sup>620</sup> La corrispondenza è notata anche da Snell-Maehler 1970, p. 3, che la segnalano in apparato.

distesamente sviluppata fra la seconda e la terza triade della composizione. Proprio nella terza, per quanto è dato di vedere, sembra fare la sua prima comparsa una delle sorelle di Dessitea, Lisagora, di cui pare leggersi la parte terminale del nome alla fine del v. 49 (]αγορᾱ). La stessa impressione si ha alla fine del v. 72, in responsione col precedente, dove la terminazione ]σαγόρᾱ fa pensare allo stesso personaggio dell'occorrenza anteriore, con un grado di certezza relativamente maggiore, vista la menzione dell'ulteriore figura di Macelo nel verso immediatamente successivo (Μα]κελώ, v. 73). Le due sorelle affrontano i prodromi delle vicende di Dessitea: un sogno (μελίφρονος ὕπ[νου, v. 50), una antica città (ἀμετ]έραν | --- ἄρ]χαί-αν πόλιν, vv. 51 s.), nuove costruzioni sulla riva del mare (ἐπ'] ἀνδῆροις ἄλος, v. 54) sotto i raggi del sole (ὑπό τ' α]ῦγαῖς ἀέλιου, v. 55), che sembrano preludere all'annientamento del potere dei Telchini a Ceo e alla fondazione di Coressia<sup>621</sup>, in seguito alla quale Dessitea sarà posseduta da Minosse e darà alla luce Eussanzio. La corrispondenza metrico-verbale fra le due probabili ricostruzioni del nome di Lisagora, dunque, contribuisce a rilevare la centralità delle figure mitiche femminili e a conferire coesione tematica e strutturale alle strofi; impossibile valutare la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione a causa delle cattive condizioni del testo:

|    |         |                  |
|----|---------|------------------|
| 49 | ---]υυ- | hem <sup>m</sup> |
| 70 | ---]υυ- | hem <sup>m</sup> |

Non mancano casi di collocazioni verbali metricamente ravvicinate nell'ambito delle strofi del carne, oltre a quello discusso *supra* (§ III 3.1.1, p. 503). Nell'incipit dell'epinicio è ricostruita la presenza di Zeus nella perifrasi con cui il poeta invoca le Muse (ἸΚλυτοφόρμιγγες Δ[ιὸς ὕ]ψιμέδοντος παρθένου, vv. 1 s.); la stessa menzione avviene al v. 116, in responsione col precedente, dove di nuovo tramite un genitivo – stavolta collocato non nella parte conclusiva del verso, bensì in incipit – si allude al ruolo di Zeus nella sottomissione di Dessitea da parte di Minosse (Διὸς Εὐκλείου δὲ ἕκαπτι βαθύζωνον κόραν | Δεξιθέαν δάμασεν, vv. 116-118), evidenziando l'elemento divino all'origine della condizione sociopolitica di Ceo e,

<sup>621</sup> Alla fondazione di Coressia fa pensare l'indicazione delle costruzioni sotto i raggi del sole, cioè verso occidente: la città, infatti, sorge «sulla costa occidentale di Ceo, non lontano dalla foce dell'unico corso d'acqua di una certa portata, l'Elisso (cfr. Strabone X, 5.6)» (Sevieri 2007, p. 132).

nello specifico, della famiglia di Argeo. Parimenti, l'occorrenza della stessa radice λαχ- all'interno del v. 151 (λαχών) e in explicit del v. 166 (ἐλαχεν), in responsione fra loro, segnala il passaggio dalle generali considerazioni sui successi atletici di Pantide (ἐ]ῦ δὲ λαχών [X]αρίτων | πολλοῖς τε θ[αυ]μασθεῖς βροτῶν, vv. 151 s.) alla γνώμη che, indirizzata specificamente a quest'ultimo, lo invita ad accontentarsi delle buone condizioni di vita che gli sono accessibili e in particolare della salute (εἰ δ' ὑγείας | θνατὸς ἐὼν ἐλαχεν | ζῶειν τ' ἀπ' οἰκείων ἔχει, | πρῶτος ἐρίζει, vv. 165-168). Vanno segnalati, inoltre: la corrispondenza fra le forme ὀμίλωιε ὀμιλεῖ ai vv. 115~161, in cui la stessa radice occupa la medesima posizione metrica senza apprezzabili relazioni tematiche fra le due occorrenze (da un lato si fa riferimento allo stuolo di Cretesi che accompagna Minosse, dall'altro alla ricerca delle ricchezze da parte delle persone vili); e la collocazione di forme di dativo femminile singolare dei temi in -ā-, tutte prive di collegamenti semantici fra loro, in sede conclusiva di versi in responsione tra loro nelle varie strofi e antistrofi dell'epinicio (v. 72, ]σαγόρᾱ ~ v. 80, π]ενιᾱ ~ v. 149, ἰατο[ρίᾱ ~ v. 164, κυδροτέ-ρᾱ); non ne è chiaro il valore, che risulta inoltre inficiato dal pessimo stato del testo e dai suoi vari tentativi di ricostruzione.

### III 3.1.2 *Bacchyl. 3 Sn.-M.*

Col terzo epinicio si apre un gruppo di tre odi indirizzate a Ierone che l'edizione alessandrina ordinò non secondo la cronologia, ma secondo l'importanza dell'agone e della disciplina in cui il dedicatario aveva riportato la vittoria: così, l'epinicio 3 Sn.-M. celebra il trionfo che il tiranno siracusano ottenne a Olimpia nel 468 a. C. con la quadriga, mentre i due successivi commemorano la vittoria nella stessa disciplina a Delfi nel 470 e il successo nel cavallo montato a Olimpia del 476<sup>622</sup>. Quella del 468 era «la più prestigiosa e la più lungamente attesa fra le vittorie equestri»<sup>623</sup> di Ierone che, malato ormai da tempo, sarebbe morto l'anno

<sup>622</sup> La data delle tre vittorie è confermata anche dall'*hypothesis* alla prima *Olimpica* di Pindaro, con esplicito riferimento al quinto epinicio di Bacchilide (ΣPind. *Ol.* 1 *inscr.* a, p. 16 Drachmann). Cfr. Moretti 1957, pp. 90, 93; Maehler 1982, pp. 32 s.; Burnett 1985, p. 61; Irigoien 1993c, p. 95; Sevieri 2007, p. 137; Giuseppetti 2015, p. 150.

<sup>623</sup> Sevieri 2007, p. 137.

successivo nella città di Etna<sup>624</sup>. Ciò orienta la selezione dei contenuti dell'ode, la cui sezione mitica è interamente consacrata alla figura mitico-storica del re della Lidia, Creso, in un collegamento fra dedicatario e modello ideale che appare spontaneo. Creso è potente sovrano (δαμασίππου | Λυδίας ἀρχαγέταν, vv. 23 s.) famoso per la proverbiale ricchezza e per l'εὐσέβεια nei confronti degli dèi (δι' εὐσέβειαν, ὅτι μέ[γιστα] θνατῶν | ἐς ἀγαθέαν ἀν'έπεμψε Π[υθ]ῶ, vv. 61 s.); di quest'ultima non è sprovvisto Ierone (Λοξί]αι πέμψαι βροτῶν, v. 66), che tantomeno nella sua vita ha mancato di esercitare la *pietas erga deos* (φίλιππον ἄνδρ' ἀ[ρ]ήϊον | . . .]ίου σκᾶπτρ[ο]ν Διό[ς] | ἰοπλό]κων τε μέρο[ς] ἔχοντ]α Μουσαῶν, vv. 69-71). Se ne ricava un quadro chiasmico (ABB'A'), in cui la *pietas*, una volta di più ribadita per Ierone nell'offerta dei tripodi d'oro ad Apollo a cavallo fra la seconda strofe e la relativa antistrofe (λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός, | ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων | πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγ[ιστ]ον ἄλσος | Φοῖβου παρὰ Κασταλίας [ρ]ῆέθροισ | Δελφοὶ διέπουσι, vv. 17-21), costituisce il punto di convergenza e di sovrapposizione delle due figure<sup>625</sup>. Il parallelo, però, non riesce perfetto: Creso sale con moglie e figli sulla pira funebre per sfuggire con la morte alla conquista persiana ed è salvato dagli dèi proprio per le sue azioni pietose (Apollo lo trasferisce presso il popolo degli Iperborei δι' εὐσέβειαν, v. 61), merito che Ierone, invece, non può vantare per sé per l'assenza di una totale coincidenza col personaggio mitico<sup>626</sup>. Creso è, piuttosto, «un paradigma troppo elevato, difficilmente estendibile ai comuni mortali»<sup>627</sup>; e il grido di disperazione πο]ῦ θεῶν ἐστι[ν] χάρις; (v. 38), che potrebbe macchiarne l'animo incorrotto di

<sup>624</sup> Della malattia di Ierone, affetto da λιθοῦρία (calcolosi renale), dà conto lo ΣPind. *Pyth.* 1.89b, p. 18 Drachmann. Dal momento che l'ode pindarica celebra la vittoria pitica con la quadriga del 470 a. C., è ragionevole pensare che Ierone fosse malato già in quel momento e che, alla data dell'epinicio bacchilideo, avesse maturato la consapevolezza che «er nicht mehr lange zu leben hatte» (Maehler 1982, p. 33).

<sup>625</sup> «La *pietas* (εὐσέβεια) [...] viene ad essere il fulcro del parallelismo istituito dal poeta; le affinità fra Ierone e Creso, infatti, convergono nella εὐσέβεια, con un processo di messa a fuoco che pone in risalto il verbo πέμπω, espressione concreta della εὐσέβεια» (Capra 2001b, p. 160).

<sup>626</sup> «Having described Croesus' almost defiant self-immolation, he [*scil.* Bacchylides] cannot say, “and this is exactly what Hieron has done,” because of course it is not. Nor can he spell out a general everyday moral of the “so should we all do” sort, for it is extremely hard to apply the gold-flowing Pactolus, the crumbling palaces, and the flaming pure to any crisis in ordinary life» (Burnett 1985, p. 72).

<sup>627</sup> Capra 2001b, p. 164. Similare la posizione di Lamedica 1988, p. 150, che scorge nella fragilità del Creso tratteggiato da Bacchilide l'incompletezza del modello comportamentale offerto da Ierone, da integrare piuttosto con l'esempio di Admeto, adottato verso la fine del carme.



*hybris* e di sfiducia negli dèi, in realtà si inserisce nella tradizione di ascendenza omerica del motivo della preghiera-protesta, con la quale l'orante muove a compassione la divinità, che risolve la criticità da lui rappresentata, senza costituire motivo di biasimo per il personaggio da parte del poeta<sup>628</sup>.

Sorge il sospetto che, per quanto un tiranno come Ierone potesse sfruttare la figura mitico-storica di Creso per accreditarsi positivamente di fronte all'opinione pubblica<sup>629</sup>, la prima intenzione di Bacchilide non sia affatto di additarlo come modello facilmente imitabile. Al termine dell'ode il poeta ritiene necessario un chiarimento e lo affida ai consigli che Apollo rivolge ad Admeto, riassumibili nell'ultima frase del dio: ὅσια δρῶν εὐφραίνε θυμόν· τοῦτο γὰρ | κερδέων ὑπέρ-  
τατον (vv. 83 s.). Nonostante l'εὐσέβεια, Admeto non raggiunge l'immortalità come Creso, né lo potrà Ierone; anzi, sperarlo potrebbe rallentare il percorso verso la virtù<sup>630</sup>. Piuttosto, la sua *pietas* «può trasformarsi, con le vittorie olimpiche, i festeggiamenti e i sacri culti (attività che formano il campo della εὐφροσύνα), in una serenità quotidiana che costituisce il traguardo cui gli 'effimeri' mortali possono mirare»<sup>631</sup>. Così, anche la *Priamel* conclusiva del carme, di forte sapore pindarico, riconduce il ragionamento del poeta e del dedicatario alla stessa conclusione: la durata della vita è incerta e a nessun uomo è concesso di invertire

---

<sup>628</sup> Si possono addurre a confronto le recriminazioni di Agamennone a Zeus, ingrato nonostante le offerte votive (Hom. *Il.* 8.236-244), quelle di Achille per la morte poco gloriosa a cui gli dèi lo sottopongono, quando teme di morire travolto dallo Scamandro (21.273-283) o quelle di Odisseo, addormentato dagli dèi a suo proprio detrimento (Hom. *Od.* 12.371-373). In tutti gli esempi, «la protesta, segno di disperazione, non sfocia nella richiesta di un favore, ma si limita a enumerare le difficoltà che affliggono l'orante; la protesta, in ogni caso, provoca l'intervento risolutivo della divinità» (Capra 2001b, p. 162).

<sup>629</sup> «[...] l'implicita eroizzazione del tiranno siracusano (ottenuta tramite la sua identificazione encomiastica con il paradigma sostanzialmente mitico fornito da Creso) risponde ai desideri e alle esigenze propagandistiche di Ierone, che (come tutti i tiranni) basava il suo potere individuale sul fascino carismatico di una personalità vincente, oltre che su solide basi militari ed economiche; contemporaneamente, l'assimilazione a Creso, sovrano ereditario di Lidia (cfr. v. 26), tende a trascrivere nei termini di una monarchia per diritto divino anche il potere personale di Ierone (cfr. v. 8; v. 45)» (Sevieri 2007, p. 138).

<sup>630</sup> «L'esempio di Admeto, sul quale incombeva un destino di morte, ma che poteva anche vivere a lungo se qualcun altro si offriva di morire al suo posto, è portato dal poeta a Ierone proprio per dimostrare che la vita può essere sia breve che lunga e che la speranza di poter vivere cinquanta anni ed ottenere grandi ricchezze può fiaccare la volontà e la spinta ad agire» (Angeli Bernardini 2005, p. 12).

<sup>631</sup> Capra 2001b, p. 167.

lo scorrere ordinato del tempo verso il decadimento<sup>632</sup>; tuttavia, ciò che può distinguere un'esistenza fra le tante e renderla illustre è un corretto uso dell'ὄλβος improntato all'εὐσέβεια, di cui resterà traccia nella poesia, unico veicolo di immortalità accessibile agli esseri mortali<sup>633</sup>.

Col consiglio di Apollo ad Admeto si chiude il cerchio delle considerazioni gnomiche, che riprende esattamente il principio generale che aveva introdotto il mito di Creso: θεόν θ[εό]ν τις | ἀγλαϊζέθω γὰρ ἄριστος [ὄ]λβων (vv. 21 s.). L'anello che si è così creato viene a inserirsi in modo armonico nella struttura tripartita del carne (vv. 1-22, invocazione a Clio, occasione festiva, liberalità e devozione di Ierone; vv. 23-62, la pira di Creso; vv. 63-98, riferimento conclusivo ad Admeto, *Priamel*, immortalità poetica), che accompagna la tipicità della forma a simmetrie, risponderne interne e rovesciamenti di immagini e significati da cui risulta rinforzata la relazione fra le sezioni elogiative di Ierone e il passaggio mitico centrale<sup>634</sup>. L'oro e la lucentezza accompagnano i fotogrammi della vittoria di Ierone: con i cavalli di Ierone si lanciano Vittoria e Aglaia (σεύον]το γὰρ σὺν ὑπερόχῳι τε Νίκαϊ | σὺν Ἀγ]λαίᾳ τε, vv. 5 s.) e la *pietas erga deos* di Ierone risplende nell'oro dei tripodi che ha dedicato ad Apollo (λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσὸς, | ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων | πάροιθε ναοῦ, vv. 17-19); la stessa immagine luminosa torna nell'imperativo ἀγλαϊζέθω (v. 22), che richiama il nome di Aglaia (v. 6), e nel fulgore della virtù (ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει |

<sup>632</sup> Questo sembra il senso del discusso passaggio dei vv. 88-90 (ἀνδρὶ δ' οὐ θέμις, πολὺν π[α]ρ]έντα | γῆρας, θάλλ[ε]ια]ν αὐτίς ἀγκομίσσαι | ἦβαν), dove l'impossibile processo di ringiovanimento, secondo Capra 2004, pp. 44-46, è adombrato nella metafora della deposizione della pelle vecchia, adombrata nelle immagini di liberazione dal γῆρας Aristoph. *Pax* 335 s., *Lys.* 669 s.; Lucian. *Nav.* 44, *D. Mort.* 15.5; Anac. 53.7 s.; Nic. *Ther.* 137 s.; o nella perduta commedia di Aristofane *Γῆρας*.

<sup>633</sup> «Se Ierone è stato in grado di essere ὄλβιος, cioè non solo fortunato e ricco materialmente, ma anche felice spiritualmente, se è stato ὄσιος non solo come Creso, ma anche e soprattutto come Admeto, potrà godere nel futuro di una sicura ricompensa: la fama duratura, immortale della poesia che Bacchilide gli offre» (Lamedica 1988, p. 153; cfr. Cairns 2010, pp. 67-74). Sulla *Priamel* dei vv. 85-98, cfr. Capra 2001b, pp. 167-172. Per i rapporti con quella di Pind. *Ol.* 1.1-7, cfr. Sandin 2014, pp. 97-107; Eckerman 2017, pp. 7-32.

<sup>634</sup> «The poet sets a frame of light (6, 17, 21, 54 and 55, 80, 87, 91) around dark (55-56); success (10 and 94) around catastrophe (40); shouts of jubilation (9 and 97) around cries of despair (35, 37, 39); harmony between gods and men (2, 3, 10, 20-22 and 66, 76, 92) around divine hostility (37); knowledge (13 and 85) around ignorance (38-39); τις (21 and 97) around οὐ τις (63); manifestation (13-14 and 93-95) around concealment (55-56); χάρις (3 and 97) around lack of χάρις (38); Graces (Aglaia, 6, and Euphrosuna, 87) around φθόνος (68). Segal records some of these contrasts but I do not follow his scheme of “contracting and expanding epithets” (114) as an interpretation of the poem» (Carson 1984, p. 114, n. 8).

βροτῶν ἅμα σ[ώμ]ατι φέγγος, vv. 90 s.), mentre si oppone all'oscurità che, per bravura di Ierone e grazie al volere divino, non avvolge la sua condizione (ὄς παρὰ Ζηνὸς λαχῶν | πλείσταρχον Ἑλλάνων γέρας | οἶδε πυργωθέντα πλοῦτον μὴ μελαμ|φᾶρέϊ κρύπτειν σκότῳ, vv. 11-14). Il racconto mitico, invece, ne rovescia i valori e trasforma la lucentezza nella fiamma pronta a divorare la vita di Cresò (ἀλλ' ἐπεὶ δεινο[ῦ] π]υρὸς | λαμπρὸν διαί[σσειν μέ]γος, vv. 53 s.), mentre dall'oscurità minacciosa della nube viene la pioggia salvifica di Zeus (Ζεὺς ἐπιστάσας [μελαγκευ]θὲς νέφος | σβέννυει ξανθὰ[ν φλόγα, vv. 55 s.), di nuovo segnalando a Ierone che la χάρις rinfacciata da Cresò agli dèi non è quella cui può aspirare un comune mortale, benché di grande successo<sup>635</sup>.

Le sezioni dell'ode sono tenute insieme da rispondenze interne e richiami verbali a distanza: la forte corrispondenza fra la prima strofe e la relativa antistrofe è determinata, in entrambe, dalla presenza di due divinità femminili (Δ[ά]ματρα ... Κούραν, v. 2; Νίκᾱι ... Ἀγλαΐᾱι, vv. 4 s.), dalla determinazione geografica della vittoria (Ὀλυμ]πιοδρόμους, vv. 3 s.; παρ' εὐρυδίαν | Ἀλφεόν, vv. 6 s.), e dall'indicazione del vincitore (Ἱέρωνος, v. 4; Δεινομένεος, v. 7); il motivo del canto di lode è circolarmente evidenziato a inizio e fine ode dalla ripresa fra ὕμνει (v. 3) e ὕμνήσει (v. 97) e da quella tra Κλεοῖ (v. 3) e Μοῦσα (v. 97); παρ' εὐρυδίαν | Ἀλφεόν (vv. 6 s.), che specifica la località della vittoria, è ripreso poco oltre da παρὰ Κασταλίας [ρ]έεθροις (v. 20) che, nel riferimento ai tripodi d'oro offerti da Ierone a Delfi, introduce il *récit* mitico su Cresò; negli stessi punti di apertura e chiusura del passaggio proemiale dell'epinicio, la presenza di Aglaia (Ἀγ]λαΐᾱι, v. 6) ritorna nel verbo ἀγλαϊζέθῳ (v. 22), il cui elemento di luminosità è moltiplicato lungo il carme da λάμπει (v. 17) e φέγγος (v. 91), mentre ἀριστο[κ]άρπου (v. 1) e ὄλβιον (v. 8) sono ripresi rispettivamente da ἄριστος (v. 22) e da [ὄ]λβων (v. 22); così, la sezione terminale del canto mostra riprese verbali interne che ne uniscono l'inizio alla fine (βροτός, vv. 66, 91; Μοῦσα, vv. 71, 92; Ἱέρων, vv. 64, 92; σύ, vv.

<sup>635</sup> Cfr. Péron 1987, p. 330; Carson 1984, p. 114; Arnson Svarlien 1995, pp. 39-41. Sulla questione della χάρις, cfr. Capra 2001b, pp. 172-174; Lennartz 1997, pp. 90 s. Sul *background* letterario e storico e sugli echi letterari del tema (in particolare il trattamento eschileo ed erodoteo), ved. Maehler 1982, pp. 33-37; Irigoien 1993c, pp. 97-100; Segal 1998, pp. 281-293; Reichel 2000; Neri 2009.

65, 92; εὖ, vv. 67, 94; [ο]ὔτι[ς v. 63, τις v. 97), assicurando coesione interna<sup>636</sup>. A queste si aggiungono alcune omometrie che, insieme alle figure retoriche del carme, ne potenziano l'espressività e la portata semantica. L'anafora poliptotica βρῦει ... | βρῦουσι (vv. 15 s.) evidenzia la capacità di Ierone di compiere azioni ὄσια, giacché le sue città abbondano di templi in festa (βρῦει μὲν ἱερὰ βουθύτοις ἑορταῖς, v. 15) e di occasioni di ospitalità (βρῦουσι φιλοξενίας ἀγυαί, v. 16). L'anafora πο]ῦ ... | πο]ῦ δέ (vv. 38 s.) marca l'esclamazione di Creso e ne accresce la carica patetica, come poco prima la geminazione θεὸν θε[ρό]ν (v. 21) caratterizzava la γνώμη che, anteposta alla narrazione delle vicende del sovrano lidio, anticipava al dedicatario l'importanza della εὐσέβεια. Funzione circolare ha la collocazione di forme flesse del nome di Zeus a circondare la sezione mitica, ribadendo la responsabilità del dio nel disegno di sorte avversa per la Lidia (Ζηνὸς τελέ[σσαν]-τος κρί]σιν, v. 26) e di salvezza per Creso (Ζεὺς ἐπιστάσας [μελαγκευ]θῆς νέ-φος | σβένινυεν ξανθὰ[ν φλόγα, vv. 55 s.), con il genitivo e il nominativo del dio in sede incipitaria di due versi consequenziali nello schema dell'epodo. Una posizione metrica quasi coincidente è occupata anche dalle forme ἐφάμερον (v. 73) ed ἐφαμ]ερίων (v. 76) che, in versi fra loro consecutivi nello schema della strofe, esplicitano il tema della brevità della vita umana, guidando la riflessione gnomica verso i consigli di Apollo ad Admeto. Parimenti, i dativi θνα-|τοῖσιν (vv. 51 s.) e θνατοῖς (v. 93), nella collocazione in sinafia e in conclusione di verso, operano il rovescio tematico che consente alla vicenda di Creso di lasciare un insegnamento a Ierone, opponendo l'imminenza della morte, la cosa più odiosa per l'uomo (ὁ γὰρ προφανῆς θνα|τοῖσιν ἔχθιστος φόβων, vv. 51 s.), alla prosperità di Ierone (Ἰέ-ρων, σὺ δ' ὄλβον | κάλλιστ' ἐπεδ[εῖ]ξας θνατοῖς | ἄνθεα, vv. 92-94), che sarà effettiva non per le ricchezze o per le sole opere pie, ma perché tutto questo sarà reso immortale dalla poesia dell'usignolo di Ceo (μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χά-ριν | Κητίας ἀηδόνοσ, vv. 97 s.).

La corrispondenza non responsiva fra χέρας e χεῖρας, significativamente collocati nelle ultime posizioni dei vv. 35 e 50, l'uno consecutivo all'altro nell'architettura strofica, unisce il gesto di protesta con cui Creso si rivolge agli dèi

<sup>636</sup> Sulla struttura e sui richiami interni all'epinicio, cfr. Péron 1978, p. 328; Maehler 1982, pp. 38-40; Carson 1984, p. 113; Murgatroyd 1986, p. 138; Segal 1998, pp. 257-261; Sevieri 2007, p. 140; Cairns 2010, pp. 63-65.

(χέρας δ' [ἐς | αἰ]πὺν αἰθήρα σ[φ]ετέρας αείρας | γέ]γ[ω]νευ κτλ., vv. 35-37) all'analogo gesto che le figlie compiono verso la madre quando la pira prende fuoco (φίλας τ' ἀνὰ ματρὶ χεῖρας | ἔβαλλον, vv. 50 s.), incorniciando il momento di massima disperazione della vicenda tratteggiata dal poeta. La funzione coesiva ed espressiva della corrispondenza è rivelata e accresciuta dalla vicina occorrenza stavolta omometrica che, all'accusativo χεῖρας del v. 50, unisce il participio αείρας del v. 36, fonicamente simile al sostantivo, facendo osservare una ottima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|    |                    |             |
|----|--------------------|-------------|
| 36 | -]υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | tr aristoph |
| 50 | -υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-  | tr aristoph |

Si determina, così, un ulteriore anello interno alla narrazione mitica, che la cinge da capo a coda e, nel tratteggio espressivo dei contenuti, prepara il terreno all'intervento divino e allo sviluppo delle conseguenti riflessioni gnomiche per il destinatario dell'epinicio<sup>637</sup>.

La geografia dell'occasione è delimitata in modo analogamente circolare da un'altra occorrenza omometrica che, affiancandosi alla corrispondenza non responsiva fra παρ' ἐυριδίαν | Ἄλφρον (vv. 6 s.) e παρὰ Κασταλίας [ῥ]εέθροις (v. 20), di cui abbiamo parlato *supra* (§ III 3.1.2, p. 511), collega tramite *Ring-Komposition* il trionfo curule di Ierone alla *pietas* tratteggiata fin dagli istanti iniziali del poema: vv. 7~21 (pros ba), Ἄλφρον ~ Δελφοί, con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione.

|    |                  |         |
|----|------------------|---------|
| 7  | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | pros ba |
| 21 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | pros ba |

L'indicazione del luogo della vittoria, le correnti del fiume Alfeo (Ἄλφρον, v. 7), è ripresa poco oltre dall'immagine dei tripodi d'oro dedicati dal tiranno siracusano ad Apollo, con un'analogia precisione topografica che li colloca dentro il tempio (ναοῦ, v. 19) presso la fonte Castalia (παρὰ Κασταλίας [ῥ]εέθροις, v. 20) a Delfi (Δελφοί, v. 21, toponimo significativamente in incipit di verso fra le determinazioni geografiche fornite dal poeta in questo passaggio). Insieme, è segnalata la

<sup>637</sup> La corrispondenza è notata anche da Maehler 1982, pp. 48, 51 e da Murgatroyd 1986, p. 183. La funzione espressiva dell'occorrenza omometrica nella scena sembra confermata «nel ritmo concitato» della preghiera-protesta di Creso, «che si costruisce per frasi brevi, aggiunte senza alcuna copula, termina in un crescendo emotivo» (Angeli Bernardini 2008, p. 53).

conclusione della parte iniziale dell'ode, subito dopo la quale, con la formulazione gnomica θεὸν θεῶν τις | ἀγλαϊζέθω γὰρ ἄριστος [ὄ]λβων (vv. 21 s.), è introdotta la sezione mitica del carne.

Un'altra omometria indica in modo analogo all'ascoltatore che il racconto sul destino volge a conclusione. Mosso a compassione dalla preghiera-protesta elevata dal sovrano lidio, Zeus interviene con una nube oscura, la cui pioggia, a dispetto dell'oscurità presaga di mali, estingue il fuoco della pira funebre e salva la vita di Creso (ἀλλ' ἐπεὶ δεινοῦ πυρὸς | λαμπρὸν διαί[σσειν μέ]νος, vv. 53-56). Segue l'intervento di Apollo che, per la *pietas* del suo protetto (δι' εὐσέβειαν, v. 61), concretamente rappresentata nei donari delfici (ὅτι μέ[γιστα] θνατῶν | ἐς ἀγαθέαν ἀνέμεψε Π[υθ]ῶ, vv. 61 s.), trasporta l'anziano sovrano nella terra degli Iperborei (φέρων ἐς Ἵπερβορέ[υς γ]έροντα | σὺν ταμισφύροις κατ[έ-  
ν]ασσε κούραις, vv. 59 s.). L'azione di Apollo segnala che la sezione su Creso si avvia alla conclusione; di fatto, questa è seguita da una serie di considerazioni che, muovendo dalla liberalità del sovrano lidio nei confronti del dio pitico non secondaria a quella del tiranno siracusano (ὄσο[υ] <γε> μὲν Ἑλλάδ' ἔχουσιν, [ο]ὔτι[ς, | ὦ  
μεγαλίνητε Ἰέρων, θελήσει | φάμ]εν σέο πλείονα χρυσὸν | Λοξί]αι πέμψαι  
βροτῶν, vv. 63-66), attraverso alcuni versi piuttosto lacunosi, spostano il centro tematico sulla limitatezza della vita umana, esemplificata dal mito di Admeto. Di nuovo, è chiamato in causa Apollo, che stavolta elargisce i propri consigli ad Admeto tramite discorso diretto. Lo stesso Apollo che salva Creso per l'onore che gli ha tributato può intervenire a vantaggio di Ierone che, parimenti onorandolo, non può aspirare alla vita immortale, ma può imparare come Admeto a farne proficuo utilizzo. Il dio diventa, dunque, il *trait d'union* fra le due narrazioni mitiche che costituiscono il centro dell'epinicio: la relazione è segnalata dalla corrispondenza fra i sintagmi Δαλογενης Ἀπόλλων (v. 58) e ὁ δ' ἄναξ Ἀπόλλων che, nelle ultime posizioni dei vv. 58~76 (pros ba), con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici, pongono nella stessa sede metrica il nome del dio Apollo, elemento unificatore del passaggio<sup>638</sup>.

58

◀◀◀◀◀◀◀ [ ◁ ] –

pros ba

---

<sup>638</sup> Forte è l'insistenza sull'elemento apollineo se, nella stessa sede metrica, al v. 62 il poeta colloca il nome del luogo di Apollo per eccellenza, Π[υθ]ῶ.

Altre corrispondenze metrico-verbali rilevano i temi portanti che attraversano l'epinicio, stringendone gli istanti iniziali a quelli conclusivi in una ampia forma di composizione ad anello. L'importanza di intendere l'ὄλβος non come possesso esclusivo delle ricchezze, ma come loro proficuo uso in seno alla εὐσέβεια è ribadito dall'insistenza sul relativo lessema: l'incipit del carme identifica come ὄλβιον il premio sportivo ottenuto da Ierone (τόθι] Δεινομένεος ἔθηκαν | ὄλβιον τ[έκος στεφάνω]ν κυρῆσαι, vv. 7 s.), mentre, poco oltre, questa condizione è limitata alla *pietas erga deos*, segnalata dal genitivo [ὄ]λβων in explicit del v. 22 (θεὸν θε[εό]ν τις | ἀγλαϊζέθω γὰρ ἄριστος [ὄ]λβων, vv. 21 s.), aprendo e chiudendo la sezione proemiale del carme e introducendo già al senso precipuo della narrazione mitica (§ III 3.1.2, p. 511). Lo stesso elemento è recuperato in chiusa di carme nell'accusativo ὄλβον del v. 92 (Ἰέρων, σὺ δ' ὄλβον | κάλλιστ' ἐπεδ[εῖξ]αι θνατοῖς | ἄνθεα, vv. 92-94), dove si trova ad occupare la stessa sede metrica del genitivo del v. 22, determinando una occorrenza omometrica che, caratterizzata da una buona condivisione degli accenti prosodici, unisce introduzione e conclusione dell'epinicio nel segno della prosperità di Ierone<sup>639</sup>:

|    |                |             |
|----|----------------|-------------|
| 22 | --υ-υ-υυ-υυ-   | tr aristoph |
| 92 | υυ-[υυ-]υυ-υυ- | tr aristoph |

Alla stessa maniera, l'oro dei tripodi dedicati da Ierone ad Apollo, segno di gratitudine nei confronti del dio e della liberalità del tiranno (λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός, | ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων | πάροιθε ναοῦ, vv. 17-19), ritorna alla verso la conclusione del poema, nella *Priamel*, quale soggetto di un predicato nominale (v. 87, εὐφροσύνα δ' ὁ χρυσός), a individuare una occorrenza omometrica caratterizzata da una minima corrispondenza fra gli accenti dei versi in responsione:

|    |             |         |
|----|-------------|---------|
| 17 | υυυ-υυυ-υυ- | pros ba |
| 87 | υυυ-υυυ-υυ- | pros ba |

Dopo essere passata attraverso le vicende di Creso e Admeto, la *pietas* di Ierone passa dalla pratica alla teoria, in una sintesi che la *Priamel* riferisce ai due esempi

<sup>639</sup> La corrispondenza è notata anche da Murgatroyd 1986, p. 138.

mitici: l'acqua (v. 86, ὕδωρ) e l'etere (v. 86, αἰθήρ), infatti, nella loro incorruttibilità (βαθὺς μὲν | αἰθήρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου | οὐ σάπεται, vv. 85-87) «rappresentano l'immortalità e paiono rispondere al mito di Creso»<sup>640</sup>, mentre l'oro pare piuttosto riprendere il mito di Admeto, recuperando in poche righe

le due vie di salvezza delineate nei miti di Creso e Apollo. La prima è la via eroica, l'immortalità, simboleggiata dall'etere e dall'acqua incorruttibili (Creso viene rapito nel cielo ancor vivo, e consegue l'immortalità); la seconda è la via umana, che consiste nel saper cogliere la εὐφροσύνα, ossia la gioia 'effimera' della festa e dei riti sacri a questa connessi (il richiamo al mito di Admeto è garantito dal nesso, spesso sottolineato, fra εὐφροσύνα e εὐφραίνε θυμόν).

Capra 2001b, pp. 168 s.

Il collegamento responsivo stringe una volta di più l'inizio dell'epinicio alla sua conclusione, sublimando il tema della vittoria e della liberalità nella finitezza della vita umana, a sua volta trasfigurata dall'immortalità poetica (ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει | βροτῶν ἅμα σ[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ | Μοῦσά νιν τρ[έφει], vv. 90-92)<sup>641</sup>.

Lo stesso passaggio è significativamente incorniciato dalla corrispondenza fra forme flesse del nome di Ierone, il cui genitivo (Ἰέρωνος) e vocativo (Ἰέρων) occupano la stessa sede all'interno dei vv. 4~64 (tr aristoph), in responsione fra loro e con una buona condivisione degli accenti prosodici<sup>642</sup>:

|    |                |             |
|----|----------------|-------------|
| 4  | -]υ-υ-υ-υ-υ-υ- | tr aristoph |
| 64 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-   | tr aristoph |

### III 3.1.3 Bacchyl. 4 Sn.-M.

La vittoria di Ierone con la quadriga nei giochi pitici del 470 a. C. non fu esclusivo oggetto di commemorazione poetica da parte di Bacchilide: fu coinvolto anche Pindaro, che vi dedicò la prima *Pitica*, e lo stesso Bacchilide vi ritornò sopra con un encomio, di cui resta traccia nel fr. 20c Sn.-M., dimostrando la forte risonanza che il tiranno siracusano voleva dare all'evento, consecutivo alla fondazione della

<sup>640</sup> Capra 2001b, p. 168.

<sup>641</sup> La corrispondenza è notata anche da Murgatroyd 1986, p. 138.

<sup>642</sup> La corrispondenza è notata anche da Maehler 1982, p. 52 e da Sevieri 2007, p. 148.



città di Etna (476/475 o 475/474 a. C.). Quello pindarico, infatti, sembra costituire il carne della festa etnea, con una chiara allusione al nuovo ruolo politico acquisito da Ierone nella denominazione di Ἀτνας βασιλεύς (Pind. *Pyth.* 1.60), significativamente posto in omometria con un'altra occorrenza del nome della città (Pind. *Pyth.* 1.20~60); l'ode bacchilidea, invece, rappresenta il carne αὐθιγενής, destinato alla celebrazione della vittoria *in loco* (τρίτον γὰρ παρ' [ὀμφα]λὸν ὑψιδείρου χθονός | Πυ[θ]ιόνικος ἀ[είδε]ται | ὠ[κυ]πόδων ἀρ[εταί] σὺν ἵππων, vv. 4-6), come confermato anche dalla ridotta estensione, coincidente con una singola coppia strofica, di identica configurazione metrica, in sequenze eoliche e dattiliche<sup>643</sup>.

La brevità del carne non nasconde l'attenzione compositiva. Le due strofi mostrano subito un'apprezzabile composizione simmetrica: l'incipit dell'epinicio, che offre il motivo dell'occasione, raffigurando Apollo che concede l'ennesimo trionfo a Siracusa e al suo signore (Ἔτι Συρακοσίαν φιλεῖ | πόλιν ὁ χρυσοκόμας Ἀπόλλων, | ἀστύθεμίν θ' Ἰέ[ρω]να γεραίρει, vv. 1-3), è ripreso dall'attacco della seconda strofe, che tratteggia il coro in atto di celebrare ancora una volta un successo di Ierone, per quanto non quello sperato (ἔτι δὲ τέ]τρατον εἴ τις ορ- | . . . . . (.) εἴλκε Δίκας τάλαν[τον, vv. 11 s.); vi è, però, ragione di esultare lo stesso, data la vittoria pitica oggetto del carne, a cui sono dedicati i momenti centrali della prima (i già citati vv. 4-6) e della seconda strofe (†παρ' ἐστίαν† ἀγχιάλους τ[ε Κί]ρρας μυχοῖς | μούνοι ἐπιχθονίωι τάδε | μνησάμενον στεφάνοις ἐρέπτειν | δύο τ' ὀλυμπιονικίας | αἰδεῖν, vv. 14-18); il riferimento alla *φιλία* degli dèi (τί φέρτερον ἢ θεοῖσιν | φίλον ἔόντα παντο[δ]απῶν | λαγχάνειν ἄπο μοῖρα[ν] ἐσθλῶν; vv. 18-20), infine, conclude il carne esattamente da dove il poeta lo aveva intrapreso, cioè dalla *φιλία* di Apollo nei confronti di Siracusa,

<sup>643</sup> Sulla datazione e l'occasione dell'ode, § III 2.2.1, pp. 369 s., insieme a Irigoien 1993c, p. 109; Sevieri 2007, p. 153; Giuseppetti 2015, p. 168. Vista l'importanza attribuita dal committente all'occasione, riesce strano che, a fronte dell'esplicita denominazione etnea nel carne pindarico, Bacchilide si riservi di collegare Ierone ancora alla grandezza di Siracusa: più che a un'anticipata composizione dell'epinicio, i cui adattamenti all'occasione sarebbero stati impediti dall'assenza di tempo sufficiente, ciò potrebbe essere ascrivito al fatto che l'ode bacchilidea risentisse della proclamazione del vincitore a Pito, avvenuta ancora con la titolatura di Siracusano, per porre rimedio alla quale Ierone avrebbe appositamente commissionato l'epinicio pindarico; d'altra parte, pur non avendo la conferma da parte di eventuali liste dei vincitori pitici, quelle dei trionfatori olimpici (*P. Oxy.* 222) confermano per Ierone la denominazione Συρακόσιος anche in date successive alla fondazione di Etna. Cfr. Maehler 1982, pp. 64 s.; Sevieri 2007, pp. 153 s.

manifestata di nuovo nella vittoria di Ierone, chiudendo così la forma circolare in cui è iscrivibile la struttura dell’epinicio<sup>644</sup>.

A riprova della simmetria e della coesione interna del carne interviene una tautometria, l’unica osservabile nell’epinicio. Ai vv. 1~11, la posizione incipitaria del gliconeo è occupata dall’avverbio ἔτι, con una corrispondenza che si estende solo in minimo grado alle relazioni fra gli accenti prosodici dei versi in responsione<sup>645</sup>:

|    |                 |      |
|----|-----------------|------|
| 1  | ἔτι-ἔτι-ἔτι-ἔτι | glyc |
| 11 | ἔτι-ἔτι-ἔτι-ἔτι | glyc |

Alla notizia della vittoria pitica risponde il fotogramma del coro pronto a celebrare anche una quarta occasione di trionfo, purtroppo non pervenuto, la cui assenza è resa ancora più forte dalla collocazione della responsione verbale in incipit di strofe, con un effetto fortemente marcante. Il tema pare anticipato dall’immagine del gallo di Urania, nei versi centrali della prima strofe, la cui lacunosità non consente di apprezzarne appieno il senso (ἐ[. . .] ἀδυεπῆς ἀ[να]ξιφόρ[μ]ιγγος Οὐρ[αν]ίας ἀλέκτωρ | . . . .]εν, vv. 7-9). All’immagine del gallo sono spesso attribuiti significati combattivi e litigiosi<sup>646</sup>, ma non mancano passi che si interessino del canto dell’animale, araldo del mattino<sup>647</sup>. Nel passo in considerazione, in particolare, l’uso di ἐπισειώ, letteralmente “agitare”<sup>648</sup>, in unione con gli inni (ἐπέσειειν ὕμνους, v. 10), assume un chiaro valore metaforico che indica l’esecuzione degli stessi, col conforto dello scolio M fr. 5.4 (ὕμνους ἐπέσειειν – ἐ]πέσειειν) e della sovrapposizione tra i valori di λόφος, ora cimiero, ora cresta del gallo, attestato in Aristoph. Av. 1366 s. (νομίσας ἀλεκτρούνοσ ἔχειν τοιδί

<sup>644</sup> Sull’architettura del carne, cfr. Maehler 1982, pp. 67 s.; Sevieri 2007, p. 156.

<sup>645</sup> L’occorrenza, frutto di integrazione di Pfeiffer, è accolta anche da Sevieri 2007, p. 156.

<sup>646</sup> Al gallo, talmente combattivo (Aristoph. Av. 1364-1367 ταυτηνδὶ λαβὼν | τὴν πτέρυγα καὶ τοὐτὶ τὸ πλήκτρον θάτέραι, | νομίσας ἀλεκτρούνοσ ἔχειν τοιδί λόφον, | φρούρει, στρατεύου, μισθοφορῶν σαυτὸν τρέφε) da essere il «pulcino di Ares» (Aristoph. Av. 835 Ἄρεωσ νεοττός) si affiancano le molteplici notizie di combattimenti di galli (es. Aesch. *Eum.* 866, *Agam.* 1671; Pind. *Ol.* 12.20, Xen. *Symp.* 4.9; Plat. *Leg.* 7.789; Theocr. 22.73) e l’etichetta di φιλονεικότερισ τῶν ἀλεκτρούνων attribuita all’animale da Luc. *Pisc.* 34. Le prime attestazioni di questo ritratto sembrano aversi con Pindaro (es. Pind. *Ol.* 12.20) e col nostro passo bacchilideo. Cfr. Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 81 s., nn. 44-46, 52.

<sup>647</sup> Faccio riferimento al lungo elenco di occorrenze stilato da Catenacci-Di Marzio 2004, p. 82, nn. 47-48: *Batrachom.* 192; Cratin. fr. 279 K.-A.; Plat. *Symp.* 223c; Theocr. 18.57; Lyc. fr. 4; Luc. *Ocyp.* 114; *Anth. Pal.* 5.3; Plut. *ap.* Eusth. *Od.* p. 1479, 47; Aesop. 84.3.3. Cfr. Maehler 1982, p. 71.

<sup>648</sup> Cfr. *LSJ*, s. v. ἐπισειώ, p. 655, cl. 2, «shake at or against».

λόφον, | φρούρει, στρατεύου, μισθοφορῶν σαυτὸν τρέφε) e nel sintagma λόφον ἐπισειῶν di Ael. fr. 101e Domingo-Forasté (= *Sud.* β 444)<sup>649</sup>. Se ne ricava una metafora che, al gallo che agita la cresta quando canta, sostituisce l'immagine del poeta che, dopo aver taciuto per assenza di materia, in attesa di altri futuri successi, ora agita le proprie composizioni<sup>650</sup>, elencando i recenti trionfi del dedicatario: tre volte (τρίτον, v. 4) coi cavalli (ἀρ[εταί] σὺν ἵππων, v. 6) ai giochi pitici (Πυ[θ]ιό-νικος, v. 5) e due volte a Olimpia (δύο τ' ὀλυμπιονικίας, v. 17). L'occorrenza omometrica, così, ha il duplice potere di rilevare la non chiara sconfitta che impedisce di festeggiare un quarto trionfo pitico (τέταρτον, v. 11)<sup>651</sup> e di inserirla nella brillante carriera di Ierone senza che questa ne risulti sminuita, piuttosto accrescendone il valore nella φιλία con gli dèi che, certo, Ierone può sempre vantare.

### III 3.1.4 *Bacchyl. 5 Sn.-M.*

Dei tre epinici indirizzati a Ierone (*Bacchyl.* 3, 4, 5 *Sn.-M.*), questo rappresenta il più antico: celebra la vittoria che il tiranno di Siracusa conseguì a Olimpia nel 476 a. C. nel cavallo montato, disciplina la cui minor importanza rispetto alle competizioni curuli ne motiva la collocazione posticipata nella silloge bacchilidea nonostante il rilievo dell'occasione panellenica. Lo stesso successo è commemorato nella prima *Olimpica* di Pindaro, che, come Bacchilide, ricorda anche il nome del cavallo vincitore, Ferenico (*Bacchyl.* 5.37 *Sn.-M.* ξανθότριχα μὲν Φερένικον, 5.184-186 *Sn.-M.* ἦλθεν Φερένικος ἔς εὐπύργους Συρακόσισας Ἴέρωνι φέ-

<sup>649</sup> Cfr. Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 84-86.

<sup>650</sup> «“Il gallo di Urania”, sembrerebbe dire il poeta, non cantò le precedenti vittorie di Ierone a Pito. Sta ora celebrando quella attuale con un breve carme sul posto. Auspica una prossima splendida occasione di canto in Sicilia per onorare, come merita, l'ineguagliabile *cursus* del tiranno di Siracusa» (Catenacci-Di Marzio 2004, p. 80).

<sup>651</sup> Questa mancata vittoria potrebbe collocarsi nel 482, nel 478 o nel 474 a. C. Che sia un insuccesso alquanto distante dall'occasione celebrata dal quarto epinico è deducibile da un confronto con *Bacchyl.* 11.24-30 *Sn.-M.*, dove il poeta ricorda una sconfitta pregressa ancora viva nel ricordo di Alesidamo, dedicatario dell'ode, e del pubblico. Al 482/478 induce l'interpretazione dell'iscrizione di Polizelo, in cui un'alterazione posteriore del testo permetterebbe di supporre un'originaria vittoria di Ierone in un agone di quei due anni, per qualche motivo successivamente negatagli e attribuita dal consiglio anzifonico al fratello minore, Polizelo di Gela (cfr. Maehler 1982, pp. 66 s.; Maehler 2002, pp. 19-21). Al 474, invece, fa pensare l'ininterrotta serie di successi panellenici di Ierone fra il 482 e il 470, macchiata soltanto dal 474, anno in cui non si registrano vittorie del tiranno, dato che consente di datare allo stesso periodo la terza *Pitica* di Pindaro, il cui tono spiccatamente consolatorio potrebbe giustificarsi proprio col ricordo di questa sconfitta (cfr. Cingano 1991a, pp. 102 s.; ved. § III 2.2.3, pp. 377 s.).

ρων | εὐδ]αιμονίας πέταλον; Pind. *Ol.* 1.18 Φερεινίκου χάρις), già distintosi in una precedente vittoria pitica (Bacchyl. 5.40 s. Sn.-M. νικάσαντα χρυσόπαχυσ Ἄως, || Πυθῶνί τ' ἐν ἀγαθέαι; Pind. *Pyth.* 3.73 s. κῶμόν τ' ἀέθλων Πυθίων αἴγλαν στεφάνοις, | τοὺς ἀριστεύων Φερένικος ἔλεν Κίρραι ποτέ) e parte integrante di una lunga serie di vittorie equestri che, però, non devono insuperbire il tiranno: perciò l'usignolo di Ceo ammonisce il dedicatario dell'ode con la narrazione dell'incontro ultraterreno fra Eracle e Meleagro, ricordandogli la finitezza dell'esistenza umana e la consequenzialità delle azioni, di cui ciascuno deve assumersi le responsabilità<sup>652</sup>.

L'epinicio si presenta come il regno della *Ring-Komposition*: lo strumento, infatti, caratterizza in modo pervasivo l'architettura dell'ode, intervenendo due volte nella distribuzione dei suoi elementi compositivi. Il nucleo centrale, rappresentato dalla narrazione mitica riguardante Eracle e Meleagro (vv. 56-175), è inquadrato all'interno di sezioni simmetricamente corrispondenti fra loro: all'esordio dell'epinicio (vv. 1-36), incentrato sulla relazione fra il poeta e il vincitore e sul rapporto vittoria-poesia, segue l'effettiva celebrazione del vincitore e dell'occasione presente (vv. 37-49), completata da una serie di considerazioni gnomiche (vv. 50-55); subito dopo il *récit* mitico, tornano i motivi di encomio a Ierone per il successo olimpico (vv. 176-186), di nuovo seguiti da considerazioni di carattere generale (vv. 187-190), finché il poema giunge a conclusione (vv. 191-200), con una chiara ripresa di temi e motivi proemiali. Se ne ricava una struttura eminentemente chiastica<sup>653</sup>, schematizzabile come segue:

|    |       |                             |  |
|----|-------|-----------------------------|--|
| A  | 1-36  | proemio                     |  |
| B  | 37-49 | encomio e occasione festiva |  |
| B' | 50-55 | γινῶμαι                     |  |

<sup>652</sup> Lo ΣPind. *Ol.* I *inscr.* a, p. 15 Drachmann segnala la menzione del cavallo Ferenico nei due autori (μέμνηται δὲ αὐτοῦ Βακχυλίδης γράφων οὕτως· ξανθότριχα μὲν Φερένικον κτλ.), ma senza specificare l'identica destinazione dei due epinici. La datazione è confermata dalle liste dei vincitori olimpici. Cfr. Moretti 1957, p. 90. Contro Steffen 1961, pp. 11-20 e Irigoien 1993c, p. 115, non è possibile sostenere la natura epistolare dell'ode: l'assenza dell'iniziale invocazione alle Muse è confortata dagli analoghi esordi della seconda e nona *Pitica* e della decima *Olimpica* di Pindaro e non pare rispondere a esigenze di autopresentazione; inoltre, l'uso bacchilideo di ξένος (v. 11) e πέμπει (vv. 12, 197) non indica l'invio del componimento per farsi conoscere dal destinatario, quanto piuttosto la presentazione del lavoro da parte di un poeta ospite, come pare dimostrare l'utilizzo pindarico di πέμπω col valore di "portare" o "presentare" (cfr. Pind. *Ol.* 4.2, 7.8; *Pyth.* 2.67 s.; *Nem.* 3.77). Cfr. le ampie argomentazioni di Schmidt 1987, pp. 20-23.

<sup>653</sup> «[...] the central section is set within a chiasmatic frame» (Cairns 1997, p. 36). Cfr. Sevieri 2007, pp. 163-165; Giuseppetti 2015, p. 175.

|    |         |                             |  |
|----|---------|-----------------------------|--|
| C  | 56-175  | Eracle e Melagro (mito)     |  |
| B  | 176-186 | encomio e occasione festiva |  |
| B' | 187-190 | γνώμαι                      |  |
| A  | 191-200 | conclusione                 |  |

Le parti sono tenute insieme da una fitta trama di riprese e corrispondenze verbali e concettuali: nel proemio, alla guerra si oppone la pace (στρατα[γ]έ, v. 2; εἰρήνα, v. 200); alla prima menzione della giustizia (εὐθύδικον, v. 3) risponde l'osservanza del sentiero della giustizia (κελεύθου ... οὐ[κ ἐκτὸς δίκας, v. 196, se si accetta l'integrazione di Jebb); l'immagine dell'invio del canto (πέμπει, v. 12) è ripresa in coda alla composizione (πέμπειν, v. 112) e se, all'inizio, per percorrere il sentiero della virtù di Ierone (κέλευθος, v. 31), il poeta si pone sotto l'egida di Urania (Οὐρανίας ... θεράπων, vv. 13 s.), alla fine, perché il canto raggiunga il destinatario lungo la via della giustizia (κελεύθου, v. 196), si fa scudo dell'autorità di Esiodo, servitore delle Muse (γλυκειᾶν ... πρόπολος Μουσᾶν, vv. 191 s.), in un puntuale recupero del motivo della volontà e dell'abilità elogiative di Bacchilide tra le prime mosse dell'epinicio (ἔθέλει | γᾶρυν ἐκ στηθέων χέων | αἰνεῖν Ἴέρωνα, vv. 14-16) e le sue battute conclusive (πείθομαι εὐμαρέως | εὐκλέα κελεύθου γλώσσαν οὐ [--- | πέμπειν Ἴέρωνι, vv. 195-197). Parimenti, tra le due sezioni eulogiche che seguono l'esordio dell'ode e ne precedono la conclusione, tornano in modo circolare il riferimento a Ferenico (ξαινότριχα μὲν Φερένικον, v. 37; ἦλθεν Φερένικος, v. 184), all'Alfeo (Ἀλφεόν παρ' εὐρυδίαν, v. 38; τὸν τ' ἀκαμαντορόαν | Ἀλφεόν, vv. 180 s.), alla vittoria (νίκαν Ἴέρωνι φιλοξείνῳ τιτύσκων, v. 49; Ἴέρωνι φέρων | εὐδ]αιμονίας πέταλον, vv. 185 s.)<sup>654</sup>. La stessa parte finale del carne è a sua volta disposta ad anello: dall'invito a cantare Zeus (Δία τε Κρονίδα | ὕμνησον Ὀλύμπιον ἀρχαγὸν θεῶν, vv. 178 s.), all'εὐδαιμονία procurata da Ferenico a Ierone (vv. 184-186), a una γνώμη sull'ἀλάθεια (vv. 187-190) che, subito seguita dal riferimento gnomico a Esiodo (vv. 191-194), diviene il punto di ripartenza della circonferenza, in cui la ripresa della lode (πείθομαι εὐμαρέως | εὐκλέα κελεύθου γλώσσαν οὐ [--- | πέμπειν Ἴέρωνι, vv. 195-197) si ricongiunge alla lode di Zeus (τοὺς ὁ μεγιστοπάτωρ | Ζεὺς ἀκινήτους ἐν εἰρήν[αι φυλάσσοι, vv. 199 s.), con un secondo chiasmo che si aggiunge a quello

<sup>654</sup> Sulle corrispondenze interne, cfr. Maehler 1982, p. 83; Villarrubia 1993, p. 12; Cairns 1997, pp. 36 s.; Cairns 2010, pp. 77-83.

individuato dal passaggio terminale del carne rispetto al suo esordio<sup>655</sup>.

Οὐ | γάρ τισι ἐπιχθονίων | πλάντα γ' εὐδαίμων ἔφυσ (vv. 53-55). Per ribadire questo concetto, Bacchilide sceglie di portare l'attenzione di Ierone e dell'uditorio sull'incontro di Eracle col morto Meleagro, caduto prima ancora di poter cogliere i frutti della prosperità (τὸν δὴ | μοῖρ' ἐπέκλωσεν τότε | ζῶας ὄρον ἀμετέρας ἔμμεν, vv. 142-144)<sup>656</sup>. La vicenda appare già nell'*Iliade*, in bocca al tutore di Achille, Fenice, che l'adopera nel tentativo di convincere il pupillo a deporre lo sdegno nei confronti di Agamennone e a scendere di nuovo in campo con gli Achei (Hom. *Il.* 9.529-599); ma la versione bacchilidea se ne discosta almeno in parte: se, in Omero, è incerto il destino del giovane eroe, minacciato di morte dalla madre (*Il.* 9.566 ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος), in Bacchilide è proprio costei che infligge il supplizio al figlio maledetto, dando fuoco al tizzone cui è legata la vita di Meleagro alla notizia che questi ha ucciso gli zii materni nella contesa per la pelle del cinghiale calidonio (Bacchyl. 5.124-144 Sn.-M.)<sup>657</sup>. Bacchilide non soltanto rielabora i contenuti, bensì recupera e varia il materiale linguistico ed espressivo omerico, recependo e adeguando ai propri scopi le strategie narrative che il poeta epico adopera nell'episodio odissiaco su cui pare modellato l'incontro ultraterreno fra i due eroi, quello della *Nekyia*. Meleagro si distingue dal resto dei defunti, porta con sé la lancia (ἐγχεσπάλου, vv. 69 s.) e indossa una splendente armatura (τ[ε]ύχεσι λαμπόμενον, v. 72), che inserisce una nota di luce nell'oscurità dell'Ade,

---

<sup>655</sup> «Thus a section which forms a chiasmus with 1-55 is itself chiastic; and the section as a whole is contained within the emphatic references to the pre-eminence of Zeus, thus reinforcing the emphasis on human dependence on divine favour which we saw to be a by-product of the ring linking beginning and end of the poem» (Cairns 1997, p. 41). L'impressione chiastica si estende alla sezione mitica, in cui il racconto di Meleagro sulla propria occupa la parte centrale ed è preceduto e seguito da due scambi di battute fra l'eroe ed Eracle (cfr. Sevieri 2007, p. 174).

<sup>656</sup> «[...] proprio nell'esaltazione della vittoria, mentre la luce della gloria rifulge in tutto il suo splendore, l'uomo deve rammentare i limiti della propria mortalità, tanto più quanto più eccelsa è la sua posizione – più di tutti dunque proprio Ierone, la cui pericolosa vicinanza alla beatitudine divina necessita ormai di un correttivo, per non rischiare di trascinarlo a pericolosi eccessi. Nessuno, fra gli uomini che vivono sulla terra, ha mai in sorte una felicità senza ombre: questo è il messaggio che il poeta si premura di far pervenire al potente e glorioso sovrano nel giorno del suo trionfo. [...] la parte centrale del canto [...] si incarica di esemplificare il concetto appena espresso per mezzo di una narrazione mitologica, che elabora la tematica dell'inconsistenza del destino umano [...]» (Sevieri 2007, pp. 163 s.).

<sup>657</sup> Per i rapporti fra Omero e Bacchilide a proposito del mito di Meleagro, cfr. l'approfondita discussione di Lefkowitz 1969. La vicenda è stata trattata anche da Pind. fr. 249 M. e dai frammenti pseudo-esiodici 25 e 280 M.-W.; condividono la versione del poeta lirico Frinico (*TrGF* I 3 F 6 Snell) e, forse, i lacerti stesicorei dei Συσθηραι (fr. 221-222 *PMG*). Cfr. Maehler 1982, pp. 80-82; Irigoin 1993c, pp. 117-121; Sevieri 2007, pp. 174 s.; Giuseppetti 2015, p. 176. Per una rassegna letterario-iconografica delle apparizioni di Meleagro, cfr. Vox 2010.

riprendendo la contrastante anticipazione coloristica dell'epiteto di Zeus ἀργικέραυνος (ἀργικεραύνου, vv. 58 s.) che introduceva Eracle nell'epinicio. L'eroe è visibile a Eracle (ἴδεν, v. 71), come le ombre dell'Ade sono visibili a Odisseo, e a sua volta è identificabile per Meleagro, pur non avendolo mai incontrato, come Tiresia subito individua Odisseo<sup>658</sup>. Forse Eracle non riconosce Meleagro, tanto da tendere l'arco in posizione d'attacco (vv. 73-76) e da temere un prossimo assalto di Era<sup>659</sup>; ed è domandandogli l'identità (τίς ἀθανάτων | ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος | θρέψεν ἐν ποίῳ χθονί; vv. 86-88) che l'eroe «opens the door to an unmediated retelling of the past focalised through the shade's very personal perspective»<sup>660</sup>, che sembra nascere ancora una volta dalla strategia omerica di trattenere Odisseo nell'Ade per soddisfarne la curiosità<sup>661</sup>. Una curiosità che susciterà le lacrime di Eracle, la cui reazione al racconto di Meleagro (φασὶν ἀδεισιβόαν | Ἀμφιτρύωνος παῖδα μῶνον δὴ τότε | τέγξαι βλέφαρον, ταλαπειθέος | πότμον οἰκτίροντα φωτός, vv. 155-158) consente a Bacchilide di interrompere la sezione mitica e avviare l'epinicio verso la conclusione, riprendendo l'impressione di movimento comunicata dalle immagini dell'ode. Soprattutto gli elementi non umani, infatti, sembrano affrontare un moto continuo, indicato dal sapiente uso di alcuni *hapax legomena*: i cavalli dei Siracusani sono fatti letteralmente roteare dagli abitanti della città (ἵπποδινῆτων, v. 2) e l'Alfeo, notazione geografica della vittoria di Ierone, possiede correnti vorticose indicate da εὐρυδίαν (v. 38), ἀλλοδρόμαν (v. 39) e, in chiusa di carne, da ἀκαμαντορόαν (v. 180)<sup>662</sup>; di questo movimento partecipano anche l'immagine dell'aquila, messaggero di Zeus, di cui niente può fermare il volo

<sup>658</sup> Cfr. Gazis 2018, pp. 291-294.

<sup>659</sup> L'anonimato dell'assetto bellico con cui si presenta Meleagro potrebbe non essere inficiato dalla precisazione del nome del genitore, Portaone, che potrebbe piuttosto rispondere a una momentanea intrusione di Bacchilide per la comprensione dell'uditorio nella focalizzazione interna della scena, vista con gli occhi di Eracle. Il tema del mancato riconoscimento potrebbe agire anche nella vicenda fatale dello stesso Meleagro, le cui frecce potrebbero essere τυφλά (v. 132) perché scagliate da chi non aveva riconosciuto gli zii materni. Sulla questione, cfr. De Jong 2014, pp. 29-38.

<sup>660</sup> Gazis 2018, p. 295.

<sup>661</sup> «Once again Bacchylides takes his cue from Homer since it was a similar curiosity that kept Odysseus in Hades in *Od.* 11 long enough to inquiry of the heroines' birth and stories there, thus initiating the multiple and diverse underworld accounts that followed» (Gazis 2018, pp. 295).

<sup>662</sup> Cfr. Stern 1967a, pp. 37 s.; Péron 1978, pp. 309 s. Gli *hapax* sono registrati da Dolfi 2010, pp. 166, 171 s., s. vv. ἀλλοδρόμας, ἀκαμαντορόας, εὐρυδίνας, ἵπποδίνητος. ἀλλοδρόμας è variante dell'omerico ἀελλόπος, più spesso utilizzato per Iris, ma adoperato anche per i cavalli (es. *Hymn. Hom.* 5.217), mentre sulla natura di ἵπποδίνητος sussistono dubbi a causa della sua non chiara attestazione (di origine bacchilidea o meno) nell'*onomasticum poeticum* di *P. Hib.* 172 = *SH* 991, col. i, 19. Cfr. *ibid.*

(vv. 16-36) e il cinghiale calidonio (v. 104, ἔσσευε; v. 107, πλημύρων; v. 116, ἐπαῖσσων)<sup>663</sup>. Il moto è anche semantico. Nel mito, la deperibilità della vegetazione si associa al contesto di morte, a partire dall'utilizzo di un tizzone per porre fine alla vita di Meleagro: da qui, la similitudine fra le ombre dei defunti e le foglie sparse al vento (ἐνθα δυστάνων βροτῶν | ψυχὰς ἐδάη παρὰ Κωκυτοῦ ῥεέθροισ, | οἶά τε φύλλ' ἄνεμος | Ἴδας ἀνὰ μηλοβότους | πρῶνας ἀργηστὰς δονεῖ, vv. 63-67) e l'immagine del virgulto (ἔριος, v. 87) in riferimento all'ombra di Meleagro, con un'associazione negativa che si estende anche agli animali (il cinghiale calidonio, vv. 104-126; i vani sacrifici animali per placare Artemide, vv. 97-102) e alle figure femminili menzionate lungo la narrazione, parte del mondo di morte dipinto da Bacchilide per loro natura o per le loro azioni (Persefone, v. 59; Echidna, v. 62; Era, v. 89; Artemide, vv. 104-126; Altea, vv. 136-144; Deianira, v. 173; Afrodite, v. 175). Fuori dal mito, nella cornice dell'ode, è tutto il contrario: il tema della vittoria e della lode di Ierone motivano positivamente l'εὐδαιμονίας πέταλον (v. 37), la fioritura della prosperità (τόθειν γὰρ | πυθμένες θάλλουσιν ἐσθλ[ῶν, vv. 197 s.), il volo inarrestabile dell'aquila (vv. 16-36), sorretta dal vento (vv. 28 s.), il vittorioso destriero Ferenico (vv. 37-49, 182-186), che corre lungo le correnti dell'Alfeo (vv. 38, 180 s.), opposte a quelle del Cocito (vv. 64-67), le benevole figure delle Muse (vv. 4, 13, 176, 193), delle Grazie (v. 9), di Nike (v. 33), di Ἀώς (v. 40)<sup>664</sup>. Non ne risulta interrotto il flusso del poema, né tantomeno la proposizione della narrazione mitica come modello negativo: il rovescio di significati, trasformazione del movimento da immagine reale a figurazione semantica, indica a Ierone che tutti, eroi, semidei e mortali, sono parte di un *continuum* dell'esistenza che, pur non schiudendo prospettive sempre ottime, rappresenta comunque l'orizzonte entro il quale iscrivere i propri sforzi, consapevoli dei limiti che vi sono imposti<sup>665</sup>.

<sup>663</sup> Cfr. Stern 1967a, p. 39; Péron 1978, p. 316. Sul duplice valore dell'immagine dell'aquila, che, nella sua prima parte (vv. 16-30), sembra illustrare le qualità di Ierone che il poeta intende celebrare, mentre, nella dichiarazione successiva (vv. 31-36), sembra applicarsi allo stesso Bacchilide, divenendo simbolo di «audacia» celebrativa (così Pavese 1973-1974, pp. 310 s.), si veda Pfeijffer 1994, pp. 315 s.

<sup>664</sup> Cfr., in dettaglio, Arnson Svarlien 1995, pp. 35-38.

<sup>665</sup> «[...] even the myth as Bacchylides presents it does not offer grounds for total pessimism. Hieron on the one hand and Meleager and Heracles on the other do not represent the absolute extremes of happiness and misery, but points on a continuum. It is not humanly possible for Hieron to have total good fortune; nor can Meleager and Heracles be regarded as utterly wretched. [...] Bacchylides' song shows that Heracles is mistaken to conclude that "for mortals, it is best never to be born". He might instead say, with Helen and Hector in the *Iliad*, "we will be a song for future generations"»



In questo rovescio semantico, una occorrenza omometrica conferma la negatività di almeno una delle figure femminili: la corrispondenza δαίφρων ~ δαίφρων ai vv. 122~137 (2epitr<sup>tr</sup>), che fa individuare un buon grado di condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, nonostante la lacunosità del v. 122.

|     |                           |                      |
|-----|---------------------------|----------------------|
| 122 | . . . . . ]-- <u>    </u> | 2epitr <sup>tr</sup> |
| 137 | -- <u>    </u>            | 2epitr <sup>tr</sup> |

L’epiteto, significativamente collocato in conclusione di verso, collega la figura di Artemide a quella di Altea e ne individua il concorso nella morte di Meleagro, che nella versione tradizionale non risulta direttamente collegato alla volontà della dea: l’una, al momento della narrazione cui fa riferimento l’eroe (la contesa per la pelle del cinghiale calidonio), ancora non aveva messo fine all’ira che neanche il padre di Meleagro, Oineo, era riuscito a placare (οὐ γάρ πω δαίφρων | παῦσεν] χόλον ἀγροτέρα | Λατοῦς θυγάτηρ, vv. 122-124); è l’altra, invece, a riuscire nell’impresa, facendosi materiale esecutrice dell’azione della dea nella morte che infligge al proprio figlio (ταῦτ’ οὐκ ἐπιλεξαμένα | Θεστίου κούρα δαίφρων | μάτηρ κακόποτμος ἐμοὶ | βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά, | καί τε δαιδαλέας ἐκ λάρνακος ὠκύμορον | φιτρὸν ἐξάυσασα, vv. 136-142)<sup>666</sup>. Un tale uso dell’epiteto pare confortato dalle analoghe scelte lessicali del poeta, che assegna alle figure femminili della sezione mitica appellativi contrastanti rispetto al loro ruolo nella narrazione, che si oppongono agli epiteti delle divinità femminili della cornice del poema, più coerenti con la positività delle loro figure: così, l’irosa Artemide è λευκώλειος (v. 99) come Calliope (v. 176) o καλυκοστέφανος (v. 98)

---

(Arnson Svarlien 1995, pp. 44 s.). I limiti, però, possono essere sfondati dall’ipotetico obiettivo consolatorio di Bacchilide: accreditare, attraverso l’anticipazione della morte di Eracle per mano di Deianira e del ritorno degli Eraclidi, Ierone e la sua discendenza etnea nella stirpe che risale fino agli Eraclidi stessi, in una forma di consolazione velata di sopravvivenza politica (cfr. Cairns 2010, pp. 91 s.).

<sup>666</sup> L’omometria è registrata anche da Cairns 1997, p. 45, che osserva: «[...] Artemis the κούρα of 104 is recalled in the Λατοῦς θυγάτηρ (‘daughter of Leto’) of 124, and Althaea the κούρα δαίφρων (‘fiery-minded daughter’, 137) answers δαίφρων ... Λατοῦς θυγάτηρ (122-24). Verbal repetition thus (a) frames Meleager’s tale and (b) frames and links its two phases». Anche Snell-Maehler 1970, p. 19 annotano la corrispondenza in apparato, mentre Maehler 1982, p. 112, pur indicandola, non la classifica come tale. Il rilievo sull’azione di Altea e, dunque, sul valore dell’omometria è accresciuto «dalla *climax* δαίφρων - κακόποτμος - ἀτάρβακτος γυνά, in cui si esprime tutta l’amarezza di Meleagro per una sorte (πότμος) che lo ha travolto insieme alla madre, la quale però viene biasimata per la sua mancanza di τάρβος, ossia “ritegno”: Altea non si comporta come una donna, e tanto più una madre, dovrebbe, non prova alcuna forma di ritegno a commettere un’azione tanto crudele, e per di più in modo deliberato e cosciente» (Sevieri 2007, p. 184).

come le Muse sono ἰοστέφανοι (v. 3); parimenti, Era non cessa di tormentare Eracle, eppure è καλλίζωνος (v. 89) come le Cariti sono βαθύζωνοι (v. 9)<sup>667</sup>. La funzione della tautometria, inoltre, è potenziata dalla natura dell'epiteto: desumendolo, infatti, dalla tradizione omerica, Bacchilide osa riferirlo, appunto, a due figure femminili, di cui una per giunta divina, laddove nei poemi epici solo una volta su cinquantanove è attestato in riferimento a una donna (la sposa di Laerte, in Hom. *Od.* 15.356)<sup>668</sup>. La relazione così individuata fra Artemide e Altea, poi, può allargarsi a ricomprendere anche Deianira<sup>669</sup>. Le prime due donne, infatti, sono la causa della morte di Meleagro, che egli stesso descrive nel corso dell'ode, mentre la terza ucciderà Eracle, la cui fine, non discussa in questi versi, sembra però anticipata proprio dalla scomparsa di Meleagro: δαίφρων può evocare in sé la radice di δαίω, «bruciare», dunque, per esteso, guerra e distruzione, creando un ulteriore collegamento fra Artemide e Altea nella dipartita dell'eroe; la torcia, meglio il fuoco, di nuovo sarà il modo in cui Deianira toglierà la vita ad Eracle, oltre al fatto che il suo stesso nome (Δαϊάνειραν, v. 173) richiama tale radice almeno nel suono<sup>670</sup>: così, «the torch that Althea makes of Meleager's life illuminates events that are yet to come in the life of Heracles»<sup>671</sup>. Si crea, così, uno sfasamento dei piani temporali: nel presente si ricorda il passato e si anticipa il futuro, intersecando le tre dimensioni del tempo.

Altre omometrie si possono osservare all'interno del canto. La forma di aoristo παῦσεν che occupa la sede incipitaria del v. 98 è integrata anche all'inizio del v. 123, in responsione col precedente:

<sup>667</sup> Cfr. Arnson Svarlien 1995, pp. 37 s. Bisogna, inoltre, considerare il possibile richiamo a Era, persecutrice di Eracle, nell'epiteto λευκώλειος (cfr. Sevieri 2007, p. 181).

<sup>668</sup> Così Dolfi 2010, p. 79, s. v. δαίφρων. Conforta l'arditezza bacchilidea il fatto che anche altrove sono poche le attestazioni dell'epiteto in riferimento a figure divine o semidivine: es. *Hymn. Hom.* 2.359 (Persefone); Pind. *Pyth.* 9.84 (Alcmena). Cfr. *ibid.*

<sup>669</sup> «[...] repetition of δαίφρων (122, 137) clearly indicates thematic significance, a significance which reaches its climax in the reference to Deianeira (173)» (Cairns 1997, p. 45, n. 39). Cfr. Cairns 2010, p. 238.

<sup>670</sup> «In the context of this ode her [Deianeira] very name (“man-render”) seems to recall the sound of δαίφρων (“sharp-minded”), the epithet of Meleager's murderous mother and the angry killer Artemis (137, 122)» (Lefkowitz 1969, p. 86). Cfr. Burnett 1985, pp. 143 s. Per δαίω, ved. Chantraine, *DELG*, s. v. δαίω, p. 248, cl. 2; Beekes, *EDG*, s. v. δαίω, p. 298. Per δαίφρων, ved. Chantraine *DELG*, s. v. δαίφρων, p. 248, cl. 1; Beekes, *EDG*, s. v. δαίφρων, p. 298.

<sup>671</sup> Burnett 1985, p. 144. Cfr. Péron 1978, p. 323: «Quand il pleure sur la mort de Méléagre (v. 155-158), n'est-ce pas en réalité sur sa propre mort qu'il pleure par anticipation – mort sans gloire qui, à lui aussi, viendra de la main d'une femme, alors qu'il vit dans la peur des dieux (cf. v. 89-91)?».

Il vano tentativo di Oineo di placare l'ira di Artemide con sacrifici animali (καὶ γὰρ ἄν πλάξιππος Οἰνεύς | παῦσεν καλυκοστεφάνου | σεμνᾶς χόλον Ἄρτέμιδος λευκωλένου | λισσόμενος πολέων | τ' αἰγῶν θυσίαισι πατήρ | καὶ βοῶν φοινικονώτων, vv. 97-102) è collegato alla constatazione di Meleagro che questa non si spegne neanche con l'uccisione del cinghiale calidonio (οὐ γὰρ πω δαΐφρων | παῦσεν] χόλον ἀγροτέρα | Λατοῦς θυγάτηρ vv. 122-124), episodio che, piuttosto, segna per l'eroe l'approssimarsi di una μοῖρ' ὀλοά (v. 121)<sup>672</sup>. L'occorrenza svolge, così, la duplice funzione di unire il preambolo del *récit* mitico al suo sviluppo centrale e di accrescere l'impressione, già suscitata dall'occorrenza omometrica discussa *supra* (§ III 3.1.4, pp. 525 s.) di un coinvolgimento diretto della dea nella sorte di Meleagro.

Il figlio di Oineo rappresenta la finitezza della condizione umana, la stessa a cui soggiacerà Eracle per mano di Deianira, nonostante l'invincibilità più volte dimostrata dall'eroe. L'opposizione si materializza a livello testuale nella ripresa non responsiva fra ἄνδρ' del v. 57 e ἄνδρεσσιν del v. 96, posizionati all'incipit di *cola* consequenziali nella struttura della strofe: se Bacchilide presenta il figlio di Alcmena come il virgulto di Zeus invincibile abbattitore di porte (ἐρειψι πύλαν | ἄνδρ' ἀνίκ]ατον ... ἔρνος Διός], vv. 56-58), l'incontro con Meleagro porta alla luce i limiti della vita dell'uomo, che non possono intervenire in alcun modo sulla volontà divina (χαλεπὸν | θεῶν παρατρέψαι νόον | ἄνδρεσσιν ἐπιχθονίοις, vv. 94-96). Il rapporto è ulteriormente evidenziato dalla ripresa, analogamente non responsiva, del nesso congiunzione-complemento καὶ νιν in incipit dei vv. 78 e 159, consequenziali fra loro nell'architettura dell'epodo, che, in modo formulare, dapprima introduce il discorso di Meleagro a Eracle, quindi apre la replica del secondo al primo, piena realizzazione della limitatezza della vita umana (θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον | μήδ' ἀελίου προσιδεῖν | φέγγος, vv. 160-162).

Il destinatario del messaggio è Ierone e ciò viene ribadito da una ulteriore corrispondenza, stavolta tautometrica, che interviene fra il proemio dell'epinicio e la parte iniziale della narrazione mitica: vv. 34~74 (2epitr<sup>tr</sup>), χαλκεοστέρινον ~ χαλ-

<sup>672</sup> Snell-Maehler 1970, p. 19 annotano la tautometria in apparato.

κεόκρανον, con una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione.

|    |             |                      |
|----|-------------|----------------------|
| 34 | ---υ---υ--- | 2epitr <sup>tr</sup> |
| 74 | ---υ---υ--- | 2epitr <sup>tr</sup> |

La stessa sede metrica è occupata da due composti che condividono il medesimo elemento prefissale χαλκεο-, significativamente collocato in incipit di verso. Si trovano uniti in questo modo due aggettivi relativi al mondo bellico, l'uno qualificante Ares (χαλκεοστέρνου τ' Ἄρης, v. 34), l'altro il dardo che Eracle, in atteggiamento vanamente offensivo, incocca nell'arco al palesarsi di Meleagro (χαλκεόκρανον δ' ἔπειτ' ἔξ | εἶλετο ἰὸν ἀναπτύξας φάρετρας πῶμα, vv. 74-76): Eracle è pronto alla battaglia come lo sono sempre stati i Dinomenidi, la cui virtù il poeta si appresta a celebrare κυανοπλοκάμου θ' ἕκατι Νίκας | χαλκεοστέρνου τ' Ἄρης (vv. 33 s.)<sup>673</sup>.

Alla centralità del modello di Meleagro punta, inoltre, la corrispondenza non responsiva fra εὖμοιρε e μοῖρ', in posizioni differenti dei vv. 1~121: la festosa apertura del carne, inneggiante alla solida fortuna di Ierone, è opposta al destino di morte contro il quale Meleagro non può opporsi. Il motivo di festa, però, non si oscura: il successo del tiranno pur di fronte alle circoscritte facoltà umane è evidenziato da una tautometria oppositiva che interessa gli avverbi ὑψοῦ e αὐτοῦ in incipit dei vv. 18~178 (pros):

|     |               |      |
|-----|---------------|------|
| 18  | ---υυ---υυ--- | pros |
| 178 | ---υυ---υυ--- | pros |

Con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici, due indicazioni topografiche sono contrapposte fra loro: l'alto volo dell'aquila di Zeus (βαθὺν | δ' αἰθέρα ξουθαῖσι τάμνων | ὑψοῦ πτερύγεσσι ταχείαις αἰετὸς εὐρύνακτος ἄγγελος | Ζηνὸς ἔρισφαράγου | θαρσεῖ κρατερᾶι πίσυνος | ἰσχύϊ, πᾶσσοντι δ'

<sup>673</sup> La corrispondenza è registrata da Snell-Maehler 1970, p. 16 in apparato e da Sevieri 2007, p. 179. Il riferimento a entrambi i Dinomenidi in contesto bellico potrebbe motivarsi per la recente vittoria militare (ved. la menzione di Nike e Ares insieme) contro i Cartaginesi a Imera (480 a. C.; cfr. Giuseppetti 2015, p. 182, n. 95). L'attualità della vittoria è rinforzata dalla natura di *hapax* di χαλκεόκρανος, di sapore fortemente omerizzante, come lasciano intendere Hom. *Il.* 13.650 (χαλκήρε' οἰστόν), 15.465 (ἰὸς χαλκοβαρῆς) e *Od.* 21.423 = 1.262 (ιοὺς ... χαλκήρεας), e dalla neoformazione bacchilidea χαλκεόστεριος, ugualmente modellata su forme omeriche (es. χαλκοθώραξ o la formula χάλκεος Ἄρης in Hom. *Il.* 5.704, 859, 866; 7.164; 16.543). Cfr. Dolfi 2010, pp. 164, 179, s. vv. χαλκεόστεριος, χαλκεόρανος.

ὄρνιχες λιγύφθογγοι φόβωι, vv. 16-24), ora indicante il successo di Ierone, ora coincidente con la figura del poeta<sup>674</sup>; e la richiesta, utile a interrompere il racconto mitico e a tornare all'*hic et nunc* dell'occasione festiva, che Calliope fermi il proprio carro αὐτοῦ (λευκώλενε Καλλιόπα, | στασον εὐποίητον ἄρμα | αὐτοῦ, vv. 176-178), per cantare Ierone e il suo trionfo olimpico (Δία τε Κροϊίδαν | ὕμνησον Ὀλυμπιον ἀρχαγὸν θεῶν, | τὸν τ' ἀκαμαντορόαν Ἀλφεόν, Πέλοπός τε βίαν, | καὶ Πίσαν, ἔνθ' ὁ κλεινὸς | πο]σσὶ νικάσας δρόμωι | ἦλθ]εν Φερένικος ἔς) εὐπύργους Συρακόσ|σας Ἴέρωι φέρων | εὐδ]αιμονίας πέταλον, vv. 178-186). Se ne ricava ulteriore coesione anulare fra l'inizio e la fine dell'ode.

Da segnalare, infine: il poliptoto paretimologico ὑφάνας | ὕμιον in condizioni di anadiplosi ai vv. 9 s.<sup>675</sup>; la responsione fra i dativi bisillabici νόωι, φόβωι e δρόμωι in explicit dei vv. 8~23~183 (2tr<sub>λ</sub>), privi di una qualsivoglia connessione tematica; e la corrispondenza omometrica fra le forme di aggettivo γλυκεῖα ~ γλυκειᾶν in conclusione dei vv. 151~191 (?), che condividono lo stesso genere, ma non sembrano intrattenere alcuna relazione né dal punto di vista semantico (γλυκεῖα è attributo della ψυχά di Meleagro, mentre γλυκειᾶν lo è delle Muse) né degli accenti prosodici:

|     |                   |                          |
|-----|-------------------|--------------------------|
| 151 | --υυ--υ--υ--υ--   | an cr reiz <sup>ia</sup> |
| 191 | --υυ--υυ--υυ--υ-- | an cr reiz <sup>ia</sup> |

### III 3.1.5 Bacchyl. 6 Sn.-M.

La lista di vincitori olimpici trasmessa dal *P. Oxy. 222* conferma che, nel 452 a. C., fra i παῖδες che si cimentarono nella corsa trionfò il giovane Lacone di Ceo, al quale il compatriota Bacchilide indirizzò il sesto, brevissimo, epinicio della raccolta, formato da due strofi di identica architettura metrica in sequenze prevalentemente eoliche<sup>676</sup>. Pur nella ridotta estensione, il canto di vittoria si

<sup>674</sup> Sulla duplicità interpretativa dell'immagine, ved. *supra*, § III 3.1.4, p. 524, n. 663.

<sup>675</sup> Nonostante la sagace *iunctura* bacchilidea, è foneticamente difficile postulare una derivazione di ὕμνος dalla radice ὑφ- di ὑφαίνω e del sostantivo ὑφή, per quanto la possibile origine di ὕμνος da ὑμήν possa lasciar intuire un collegamento della forma con l'azione della costruzione dei canti (cfr. Beeks, *EDG*, p. 1531, s. v. ὕμνος: «ὕμήν < \*siuH-mn 'tie, seam' as \*siuH-mn-o- 'construction of song(s)'; ved. anche Chantraine, *DELG*, p. 1156, cl. 2, s. v. ὕμνος).

<sup>676</sup> Cfr. Moretti 1957, pp. 100 s. È difficile stabilire quale fra il sesto e il settimo epinicio, parimenti dedicato a Lacone per la stessa occasione, costituisca l'ode αὐθιγενής e quale quella destinata alla celebrazione in patria: anche il secondo componimento, infatti, è caratterizzato da un'estensione

distingue per la simmetria interna fra le tre sezioni che lo compongono, disponendo passato e presente dell'isola di Ceo in un gioco di vasi comunicanti: l'annuncio della vittoria di Lacone, (vv. 1-3), infatti, è inserito nell'alveo dei trionfi olimpici degli atleti compatrioti che lo hanno preceduto nella stessa disciplina (vv. 4-9); ma ciò su cui importa a Bacchilide di porre l'attenzione è il successo presente del giovane podista, che, in modo circolare, riporta il *focus* dell'epinicio sull'occasione che lo ha generato (vv. 10-16). Riprese verbali e corrispondenze interne collegano le parti del carme<sup>677</sup>: i vincitori di un tempo (πάροιθε, v. 4) trovano un nuovo erede in Lacone (νῦν, v. 10), mentre l'elemento dei canti festosi, rappresentato in apertura (ἄεισάν ποτ' Ὀλυμπίαι, v. 6) e chiusura dell'ode (v. 14, γεραίρει προδόμοις ἀοιδᾶϊς), cinge la centralità della vittoria podistica, parimenti illustrata da Lacone (στάδιον κρατήσας, v. 15) e dai suoi predecessori (πύξ τε καὶ στάδιον κρατεῦσαν, v. 7), in un continuo scorrimento fra il presente e il passato per cui il giovane vincitore inorgoglisce la patria incarnando la memoria dei suoi antenati<sup>678</sup>.

Il passaggio fra i piani temporali è suggellato dalle due occorrenze omometriche che si possono osservare nel canto. La prima sembra ribadire la centralità dell'evento vittorioso nell'occasione celebrata, inserendola in una prospettiva elogiativa di tipo diacronico: il nome di Vittoria (Νίκη[α], v. 11), infatti, risponde

---

talmente breve da renderne dubbia l'esecuzione nei festeggiamenti pubblici del vincitore, apparentemente scoraggiata dalle indicazioni temporali (νῦν, v. 10 vs πάροιθεν, v. 4; ποτ', v. 6) dell'ode precedente; tuttavia, a causa della lacunosità, il settimo epinicio non offre dati sufficienti a qualsivoglia valutazione, che si complica ulteriormente se all'espressione προδόμοις ἀοιδᾶϊς di Bacchyl. 6.14 s. Sn.-M. si attribuisce un valore performativo, indicante l'esecuzione dell'ode di fronte alla dimora del vincitore a Ceo (così Pavese 1973-1974, p. 313; Maehler 1982, p. 127), e se si tiene in considerazione l'indicazione cronologica ἀμέραν | ἑκκαίδεκάταν di Bacchyl. 7.2 s. Sn.-M., che la renderebbe l'ode della celebrazione immediata nel luogo della vittoria (il sedicesimo giorno dei giochi olimpici era quello destinato all'incoronazione dei vincitori; così Irigoien 1993c, p. 136 e Sevieri 2007, p. 191). Ragioni paleografiche escluderebbero, inoltre, una maggiore estensione del settimo epinicio colpita dalle mutilazioni del papiro (cfr. Irigoien 1993c, p. xxix, n. 18). Non del tutto convincente il tentativo di Ebert 1982-1983, pp. 26 s. di aggirare il problema correggendo προδόμοις in προδορόμοις. Altrettanto discutibile la reinterpretazione metrica di Hendry 1994, pp. 110-114 che, leggendo nel sesto carme non un impianto sostanzialmente eolo-coriambico, bensì sequenze di ritmo dispari formate dalla regolare alternanza fra le cellule ritmiche ∪- e -∪, lo considera di semplice realizzazione per una celebrazione al ritorno di Lacone a Ceo determinata da poco tempo per la composizione. D'altronde, «non è detto che il riferimento di due epinici a un'unica vittoria implichi necessariamente un'ode "improvvisata" nel luogo della competizione e un'ode "maggiore" destinata ai festeggiamenti in patria» (Giuseppetti 2015, p. 201).

<sup>677</sup> Cfr. Maehler 1982, pp. 127 s.

<sup>678</sup> «Ao atingir o seu *kleos* individual, Lácon culmina uma série de outros triunfos alcançados no passado por concidadãos seus em Olímpia, nas modalidades de pugilato e de corrida. Deste modo, acaba também ele por contribuir para o *kleos* colectivo de Ceos, causa de muitas celebrações por coros de "jovens exuberantes" (v. 9: νεανία βρύοντες)» (Morais 2009, p. 17).



θὰν ἐρέψωνται κόμαν, vv. 21-24) nella specialità del pentathlon (πενταέθλοισιν γὰρ ἐνέπρεπεν ὡς | ἄστρον διακρίνει φάη | νυκτὸς διχομηνίδο[s] εὐφραγῆς σελάνα, vv. 27-29; v. 104, πεντ[αθλ]), distinguendosi nel lancio del disco (δίσκον τροχοειδέα ῥίπτων, v. 32), del giavellotto (καὶ μελαμφύλλου κλάδον | ἀκτέας ἐς αἰπεινὰν προπέμπων | αἰθέρ', vv. 33-35) e nella lotta (ἦ τε[λε]υτάσας ἀμάρυγμα πάλας, v. 36), forse nella categoria degli ἄνδρες<sup>681</sup>. È ignota la data di composizione, che potrebbe collocarsi negli anni dell'esilio del poeta o più a ridosso delle guerre persiane<sup>682</sup>; parimenti sconosciuta è la posizione della famiglia del dedicatario nella società filiasia, che potrebbe aver tratto prestigio dalla vittoria del proprio esponente se si considera che questa è una delle uniche due vittorie di atleti filiasi di cui siamo informati per il V secolo<sup>683</sup>. Nonostante la scarsità di materia prima, Bacchilide riesce comunque a trovare il modo di comporre un canto di lode e vittoria, riservando lo spazio centrale al mito delle Asopidi, che dalla dimensione locale potrebbe assurgere a un piano ellenico per attribuire a Fliunte una posizione di tutto rispetto nel panorama politico antico<sup>684</sup>.

La narrazione mitica è incorniciata fra i passaggi iniziali e finali del carne, incentrati sull'occasione celebrata, così che ancora una volta l'epinicio, organizzato in quattro triadi dattilo-epitritiche, di cui la terza e la quarta piuttosto frammentarie, assume una struttura tripartita: la piana di Nemea (Νεμεαίου | Ζηνὸς εὐθαλὲς πέδον, vv. 4 s.) domina la prima parte del canto (vv. 1-39), che sviluppa il motivo della vittoria e la esemplifica nei brevi passaggi mitici della lotta di Eracle contro il leone nemeo e della gara dei Sette a Tebe in onore di Archemoro; l'indicazione dettagliata

<sup>681</sup> Indurrebbero a pensarlo i vv. 27-39, in particolare il riferimento alla robustezza dei corpi degli avversari battuti nella lotta da Automede (γυια[λκέα σώ]ματα, v. 38). Cfr. Giuseppetti 2015, p. 210.

<sup>682</sup> Agli anni dell'esilio di Bacchilide da Ceo pensano, senza ulteriori spiegazioni, Irigoien 1993c, p. 150 e Angeli Bernardini 2004, p. 134; agli istanti delle guerre persiane o a quelli immediatamente successivi, invece, guarda Fearn 2003, p. 360, n. 51 per la presenza, nel poema, di «international ethnic oppositions» (così anche Cairns 2010, p. 93).

<sup>683</sup> L'altra è quella di Timaineto nella corsa oplitica dei giochi pitici del 498 a. C., come riferisce Paus. 10.7.7. A maggior ragione «possiamo facilmente immaginare che il successo di Automede abbia rappresentato un legittimo motivo di orgoglio non solo per l'atleta e la sua famiglia, ma per l'intera comunità cittadina, anche più di quanto già normalmente avvenisse per ogni vittoria ai giochi panellenici» (Sevieri 2007, p. 197). Il rilievo della vittoria di Automede cresce se si considera che, probabilmente, né lui né la sua famiglia avevano ottenuto altri successi atletici, che sarebbero stati opportunamente annotati dal poeta (*ibid.*). Cfr. Maehler 1982, p. 143.

<sup>684</sup> «[...] the poem provides an insight into the extent to which mythology was used to pursue interstate rivalries in the early fifth century: how the manipulation of earlier poetic accounts, whether of genealogies or otherwise, served political ends» (Fearn 2003, p. 347).



dei successi di Automede nel pentathlon (vv. 30-38) riporta l'epinicio all'attualità storico-geografica, a Fliunte, incarnata dall'esplicito riferimento al fiume Asopo (Ἴ-κετ' [Ἰ]Ἄσωπὸν]ν πάρα προφυροδίηναι, v. 39), che diventa così il punto di svolta che introduce il racconto sulle sue discendenti (vv. 40-65); lo stesso fiume riconduce il poeta al motivo contingente (vv. 66-104), rappresentato dai festeggiamenti per la vittoria di Automede, questa volta però non più inquadrati nella cornice dell'agone nemeo, bensì nella madrepatria dell'atleta, Fliunte, probabilmente cantata nella lacuna dei vv. 74-78<sup>685</sup>. Vari i collegamenti verbali tra un passaggio e l'altro: le fatiche di Eracle (περικλει]των ἀέθλων, v. 8) anticipano le gare nemee dei Sette (ἀπ' εὐδόξων ἀγώνων, v. 21); il *kleos* dell'Asopo (τοῦ κλέος, v. 40) si sviluppa nel motivo della fama del fiume e della sua discendenza (φάτις | σᾶς γενεᾶς, vv. 48 s.), costituendo il *trait d'union* fra la parte proemiale dell'ode e la sezione mitica centrale; il medesimo corso d'acqua (παῖδες αἰ]δο]ι]αι ποταμοῦ κε[λ]άδοντος, v. 65), riprendendo la sua precedente menzione ([Ἰ]Ἄσωπὸν]ν πάρα προφυροδίηναι, v. 39), chiude a cerchio la narrazione del mito delle Asopidi; l'invito iniziale a cantare ad Automede e Fliunte (ὑμνεῖν, v. 5) giunge a compimento nei γνήσιοι ὕμνοι che l'atleta ha il merito di ottenere (γνησίων ὕμνων τυχόν, v. 83), saldando per via anulare la parte finale del carme a quella incipitaria<sup>686</sup>.

Del gioco di riprese fanno parte anche collocazioni quasi responsive ed esempi di occorrenze omometriche. L'immagine della luce della luna che, a metà mese, supera d'intensità quella delle stelle (πενταέθλοισιν γὰρ ἐνέπρεπεν ὡς | ἄστρον διακρίνει φᾶη | νυκτὸς διχομηνίδο[ς] εὐφεγγῆς σελάνα, vv. 27-29) accresce il prestigio della vittoria di Automede, subito dopo descritta con minuto dettaglio nei tre successi che la compongono (vv. 30-38)<sup>687</sup>; la notte torna protagonista, più in là, in una γνώμη fortemente lacunosa che doveva iscrivere il successo dell'atleta nella imprevedibilità del volere divino (δι[α]κρίν[ε]ι δὲ θεῶν | β]ουλὰ [~~—ό]μεινον νυκτὸς [~—, vv. 89 s.), ribadendo una volta di più l'eccezionalità dell'evento; la relazione è segnalata dalla collocazione del genitivo νυκτός in sedi metriche

<sup>685</sup> Così suggeriscono Sevieri 2007, p. 209 e Giuseppetti 2015, p. 219, n. 180. Sulla tripartizione del carme, ved. Maehler 1982, pp. 147-149; Fearn 2003, p. 362; Cairns 2010, pp. 93-96. Sull'articolazione metrica, cfr. García Romero 1987, pp. 224-230; Irigoien 1993c, pp. 150 s.

<sup>686</sup> Cfr. Sevieri 2007, pp. 198-211.

<sup>687</sup> L'immagine, già saffica (cfr. Sapph. fr. 96.6-10 V.), torna anche in Theocr. 18.26-28 e Hor. *Carm.* 1.12.46-48. Cfr. Cairns 2010, p. 254.

differenti dello stesso verso in responsione (vv. 29~90). Mirava, forse, a pari finalità elogiativa la collocazione in ugual sede responsiva della radice ξειν-, dapprima nel resto di un composto προξεν[ (v. 76), quindi nel nome, integrato, del genitore di Automede, Τιμοξ[ένου (v. 102); non è, però, possibile stabilire con precisione la relazione tematica che lega le due occorrenze, tanto che la frammentarietà dell'ultima parte dell'ode impone di non considerarla omometria a tutti gli effetti. Lo stesso accade per la corrispondenza responsiva fra i costrutti κλεινο[ι β]ροτῶν e κλε]μῖνᾶν βροτο[ις ai vv. 22~74: il primo è riferito ai vincitori nemei e sottolinea il motivo della vittoria nel carne; il secondo sembra collegarsi alla μάτερ' ἀκνάμπτων ἐρώτων del v. 73, probabilmente Afrodite, che si nasconde nella figura femminile tratteggiata dagli aggettivi χρ]υσέα[ν e ἰόπλοκον del v. 72, senza che perciò sia possibile osservare un'apprezzabile relazione fra le due occorrenze che esuli dalla generica intenzione elogiativa che pare interessare anche la dea nel sintagma εὔ] εἰπεῖν (v. 72). Riprese verbali segnano anche il passaggio dalla vittoria di Automede al successo di Eracle contro il leone nemeo alla vicenda di Archemoro: v. 8, ἀέθλων; v. 12, ἄθλησαν; v. 21, ἀγώνων<sup>688</sup>.

Resta unica occorrenza omometrica dell'epinicio la collocazione responsiva del genitivo θεῶν in ugual sede conclusiva dei vv. 63~89 (2epitr<sup>ia</sup>), con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione<sup>689</sup>:

|    |                 |                      |
|----|-----------------|----------------------|
| 63 | --σ]--ε--υε     | 2epitr <sup>ia</sup> |
| 89 | --ε[υ[ε]--ε--υε | 2epitr <sup>ia</sup> |

La prima occorrenza si giustifica in riferimento alle nozze divine delle mitiche discendenti del fiume Asopo, «che furono sottomesse | all'u[nione] gloriosa con gli dèi» (θεῶν | ε[ύναϊς ἐδ]άμησαν ἀριγνώτ[ο]ις, vv. 63 s., trad. M. Giuseppetti), mentre la seconda fa parte della γνώμη che colloca nella notte le insondabili decisioni degli dèi sul destino umano (δι[α]κρίν[ε]ι δὲ θεῶν | β]ουλὰ [υυ-ό]μενον νυκτὸς [υ--], vv. 89 s.). Pur nella diversità dei referenti, l'elemento divino sembra essere messo in primo piano, in un'accentuazione del suo coinvolgimento che potrebbe trovare una chiave di lettura nei modi in cui Bacchilide tratta la materia mitica nel carne. Di fronte alla duplice esistenza di un Asopo in Beozia e uno nel

<sup>688</sup> Cfr. Maehler 1982, p. 147.

<sup>689</sup> La corrispondenza è notata anche da Snell-Maehler 1970, p. 30 in apparato.

Peloponneso<sup>690</sup>, Bacchilide sceglie di parlare delle sue mitiche discendenti in relazione a Fliunte, ma senza rinunciare a nominare Tebe ed Egina; il racconto, anzi, muove dalla menzione delle due città (τίς γὰρ οὐκ οἶδεῖ κvanoπλοκάμου | Θήβας ἐύδμα[τον πόλι]ν, | ἢ τὰν μεγαλώνυ]μον Αἴγιναν, μεγ[ίστ]ου | Ζην]ῶς [ἄ πλα-θεῖσα λ]έχει τέκειν ἦρω | -]δε σω[---]ου, vv. 52-57), come per ribadire la fama della figura mitica nella molteplicità di versioni sul suo conto<sup>691</sup>, ma al solo scopo di attribuirne l'esclusivo merito alla città di Fliunte: in essa, infatti, e nella vittoriosa performance di Automede l'imperfetta vicenda del piccolo Archemoro, che soccombe al serpente in uno degli episodi mitici assurti ad *aition* dei giochi nemei (vv. 10-14), mostra la superiorità dei fliasi sulle velleità delle altre città della zona<sup>692</sup>, attraverso una rielaborazione del mito argivo che permette di contrapporre la sconfitta figura dell'eroe argivo e il mancato convincimento dei Sette a desistere dall'impresa (οὐ νιν | πεῖθ' Ὀϊκλείδας πάλιν | στείχειν ἐς εὐάνδρους ἀγ[υίας], vv. 15-17) al vincente ritorno a casa di Automede (ἵκετ', v. 39) e di accostarlo, piuttosto, alla figura di Eracle, esempio di reale successo eziologicamente utilizzato per spiegare il trionfo del dedicatario<sup>693</sup>. Così, il rilievo sull'elemento divino, che motiva la discendenza fliasia dell'Asopo e la vittoria di Automede nei giochi panellenici, si trova a far parte di una strategia compositiva che, portando a coincidere il luogo della vittoria (Nemea) con il luogo della celebrazione (Fliunte),

<sup>690</sup> L'omonimia fra i due fiumi è attestata da Paus. 9.1.1-2, che collega il fiume beotico alla città di Platea e da Eumelo (fr. 4 Bernabé = Paus. 2.1.1), che fa riferimento al corso d'acqua peloponnesiaco che attraversa Fliunte fino a sfociare nel golfo di Corinto nei pressi di Sicione. Fonte privilegiata delle notizie sul tema sono le *Eoie* pseudo-esiodee, su cui ved. West 1985, pp. 100-103. Di un terzo Asopo che scorre a Egina dà notizia Pind. *Nem.* 3.1-5 (cfr. Privitera 1988, pp. 63-70).

<sup>691</sup> «Con queste ll. diviene esplicito per quale motivo la fama della discendenza dell'Asopo sia così vasta (40-46) e così numerose siano le leggende che ne parlano (47-52)» (Giuseppetti 2015, pp. 217 s., n. 176).

<sup>692</sup> «Bacchylides suggests that the Phliasian genealogy and mythology underwrite the survival of Thebes itself, but *only* through the Phliasian appropriation of the myth of the doomed Seven, unable to return to 'streets rich in heroes' (line 17: note the use of ἀγ[υίας] paralleling ἀγυῖαν at line 52), and with the story of the success of the Epigonoι white-washed out of the picture. So Bacchylides kills two birds with one stone. He distorts a central piece of Argive mythology, and asserts the continued Hellenic *bona fides* of Thebes by super-imposing a skewed pro-Phliasian genealogy onto it as a challenge to its rival claim to the Asopids» (Fearn 2003, pp. 360 s.).

<sup>693</sup> «Heracles' first labour is used as an aetiology for the pentathlon triumph of Automedes [...]. The story of the Seven is then opposed as counterexample. [...] Automedes' symbolic 'return' is just that: it is no real return at all. The Phliasian anti-Argive myth-making hits home precisely here, to assert Phliasian control over the Argive mythology of Nemea. [...] Automedes' return puts up a united Phliasian front against external rivals with rival mythological traditions. The contrast with the fate of the Seven usurps Argive myth to present the Phliasian victor as distinctively non-Argive, *because of his success*» (Fearn 2003, pp. 354-358). Cfr. Burnett 1985, p. 100.

mira a intessere le lodi del dedicatario pur senza disporre di materiale utile allo scopo, con possibili infiltrazioni di rivendicazioni politiche connesse alla patria del destinatario<sup>694</sup>.

### III 3.1.7 *Bacchyl. 10 Sn.-M.*

L'inclemenza della trasmissione fa sì che non si conoscano né data né destinatario del decimo epinicio contenuto nel papiro londinese: lacune, infatti, interessano l'*inscriptio* dell'ode, articolata in due triadi in dattilo-epitriti, la sua parte iniziale e quella conclusiva, rendendo difficile attribuire un nome al vincitore celebrato dal poeta. Dalle parole di Bacchilide si evince soltanto che si tratta di un cittadino ateniese della tribù Oineide (κῦδος εὐρέαις Ἀθάναις | θῆκας Οἰνεΐδαις τε δόξαν, vv. 17 s.) e che la composizione del canto di vittoria fu richiesta dal cognato del dedicatario (καὶ νῦν κασιγνήτας ἀκοίτας | βασιῶτιν ἐκίνησεν λιγύφθογγον μέλισσαν, vv. 9 s.), facendo sospettare la giovane età del vincitore; di costui, però, rimane sconosciuta l'identità, che Snell-Maehler propongono di riconoscere in Aglao, sulla base dell'integrazione dell'incipit del v. 9, Ἀ[γλ]άωι, modellata sulla proposta di Blass Ἀγλαῶι; la plausibilità del nome sembra confermata dall'onomastica ateniese<sup>695</sup>, ma non dall'evidenza paleografica del papiro, che potrebbe supportare integrazioni differenti<sup>696</sup>, né dalla parte finale del componimento, che si riaggancia all'occasione presente trattata in apertura di poema. Esso, infatti, mostra la tipica tripartizione del canto epinicio. L'introduzione, affidata all'invocazione a Φήμα (v. 1) e all'indicazione della

---

<sup>694</sup> Il tema è connesso al problema dell'analogo interesse argivo per il fiume Asopo, geograficamente estraneo al contesto cittadino, testimoniato dalla frammentaria *Asopis* di Ellanico di Lesbo (*FGRHist* 4 F 22, 136-137 Jacoby) e dalla genealogia del fiume redatta da Acusilao di Argo (*Apollod. Bibl.* 3.12.6), e a quello della presenza di Nemea nel donario filasio a Olimpia descritto da Paus. 5.22.6, che potrebbero indicare «un momento di realizzazione di qualche pretesa filasia sulla gestione del santuario nemeo» (Fontana 2014, p. 141). Per un esame dettagliato della questione, cfr. *ivi*, pp. 105-158.

<sup>695</sup> «Ἀθαλάθουμος nomen atticum est (Prosopogr. Att. nr. 122); nomen Ἀγλαός – sic enim potius scribendum est – extitisse nomine Ἀγλαΐδης probatur, quod invenitur Cei (IG. XII 609, 223. 295 add.)» (Snell-Maehler 1970, p. xlv, n. 1).

<sup>696</sup> La possibilità che l'incipit del v. 9 contenesse il nome del dedicatario è «poco compatibile con le tracce» (Giuseppetti 2015, p. 222, n. 187): infatti, «der Platz zwischen dem 2. Alpha und dem Schluß-Iota wäre für ω zu kurz. Von dem fraglichen Buchstaben scheint ein Stück nach rechts zum Iota hinüberzureichen, aber auch Alpha (λαι) erscheint fast zu breit, es sei denn, λαι wäre ziemlich gedrängt geschrieben gewesen. Die Spur darüber scheint zu einem Circumflex zu gehören» (Maehler 1982, p. 181).

commissione del carne (i già citati vv. 9-10), passa poi a rievocare le circostanze della vittoria del dedicatario che, incoronato di fiori per volere di Nike (ὄσσάκκισ> Νίκας ἕκατι | ἀνθεσιν ξανθὰν ἀναδησάμενος κεφαλάν, vv. 15 s.), col suo successo dà lustro alla propria città e tribù (i già citati vv. 17 s.). Segue, nella sezione centrale del canto, il lungo elenco delle vittorie del destinatario, che per la sua consistenza induce a dubitare dell'effettiva giovinezza dell'atleta fatta sospettare dalla commissione dell'epinicio<sup>697</sup>: il dedicatario si è distinto ben due volte ai giochi istmici, dapprima nella corsa semplice (οὐ]ροισιν ἔπι σταδίου | θερμ[αν ἔτι] πνέων ἄελλαν | ἔστ[υ-]ν δ' ἄϊξε θατήρων ἐλαίωι | φάρε[υ-υ]ν ἐμπίτων ὀμιλον, vv. 21-24), quindi nel più impegnativo τετρ[αέλικτο]ν ... δρό]μον (vv. 25 s.), dopo una sequela sterminata di successi in altri agoni panellenici e locali – due volte a Nemea (v. 29), una volta a Tebe (v. 30), ad Argo (v. 32), a Sicione (v. 32), a Pellana (v. 33), in Eubea (v. 34) e a Egina (v. 35) – per un totale di dieci trionfi che lo rendono «l'atleta con il maggior numero di vittorie fra quelli celebrati da Bacchilide»<sup>698</sup>. La ripresa del motivo della fama (ματεύει | δ' ἄλλ[ος ἀλλοί]αν κέλευθον, | ἀντι[να στείχ]ων ἀριγνώτοιο δόξας | τεύξεται, vv. 35-38) conduce a una serie di considerazioni gnomiche sulla varietà delle strade e delle abilità umane che, se percorse fino in fondo, procurano il successo e, a conferma, l'altrui invidia (τὸ μὲν κάλλιστον, ἐθλόν | ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλωτον εἶμεν, vv. 47 s.)<sup>699</sup>. Il dedicatario di Bacchilide vi è riuscito e, da qui, il carne ritorna

<sup>697</sup> «Die große Zahl seiner Siege scheint eher gegen die Annahme, daß er hier noch παῖς oder ἀγένειος ist, zu sprechen» (Maehler 1982, p. 179).

<sup>698</sup> Sevieri 2007, p. 212, che aggiunge: «[ciò] rende ancora più crudele l'ironia della sorte che lo ha privato della possibilità di tramandare ai posteri il suo nome» (*ibid.*). Per un riesame della lista di vittorie del dedicatario di quest'ode, ved. Barrett 2007, pp. 214-230. Sulla forza descrittiva adoperata da Bacchilide in questo frangente, che raffigura quasi al rallentatore il taglio del traguardo podistico da parte dell'anonimo vincitore di fronte al pubblico (i citati vv. 21-24), cfr. Angeli Bernardini 1992b, pp. 14-19. Il particolare descrittivismo dell'autore rientra nelle strategie elogiative degli epinici bacchilidei: per un'ampia panoramica sul tema rinvio a García Romero 1996 e al recente approfondimento in Hadjimichael 2015.

<sup>699</sup> Nel passaggio gnomico del carne è stata riconosciuta l'influenza di altri poeti: i vv. 39-45, in particolare il v. 39 (ἦ γὰρ σ[ο]φὸς ἦ Χαρίτων τιμὰν λελογχῶς), sembrano richiamare il fr. 13 W. = 1 G.-P. di Solone (ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθεῖς, | ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος, vv. 51 s.) per il comune ruolo attribuito alle Muse e alle Cariti dai due poeti. Non convince il tentativo di Pinte 1966, pp. 459-457 di riconoscere nel passo bacchilideo una gerarchia decrescente (e incompleta) dei generi poetici, dalla poesia melica a quella religiosa, a quella erotica a quella dedicata ai temi del lavoro agricolo e pastorizio, a maggior ragione se si considerano gli altri *loci paralleli* ravvisabili nel carne: i vv. 42 s. (ἕτερος δ' ἐπὶ παισὶ | ποικίλον τόξον τιταίνει) paiono risentire di Pind. *Isthm.* 2.3 s. (ρίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους, | ὄστις ἐὼν καλὸς κτλ.); i vv. 44 s. (οἱ δ' ἐπ' ἔργοισίν τε καὶ ἀμφὶ βοῶν ἀ[γ]έλαις | θυμὸν αὖ-

all'occasione festiva (vv. 52-55) che già occupava i suoi primi movimenti, chiudendosi però in una nuova lacuna<sup>700</sup>.

Nell'ode non si osservano occorrenze omometriche, soltanto la collocazione non responsiva delle forme ἀνδρῶν e ἄνδρα in posizioni differenti dei vv. 38~48, che pare avere lo scopo di incorniciare le considerazioni gnomiche sul valore dell'individuo, unendo la molteplicità delle abilità umane (μυρία δ' ἀνδρῶν ἐπιστάμαι πέλονται, v. 38) all'invidia che produce la loro efficace applicazione (τὸ μὲν κάλλιστον, ἐσθλόν | ἄνδρα πολλῶν ὑπ' ἀνθρώπων πολυζήλωτον εἶμεν, vv. 47 s.). Si osservano, inoltre, il poliptoto ἄλλ[ος ἀλλοί]αν (v. 36) e l'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda in τίτκει τελευτάς (v. 46).

### III 3.1.8 *Bacchyl. II Sn.-M.*

Per quanto non sia possibile conoscerne la data di composizione, l'undicesimo epinicio della silloge bacchilidea, a dispetto del precedente, indica con precisione il destinatario e la ragione della celebrazione: il giovane Alessidamo, figlio di Faisco di Metaponto (παῖδα θαητ[ὸ]ν Φαίσκου, v. 14), ha trionfato nei giochi pitici (Πυθιονικόν, v. 13) nella lotta (πολέες | δ' ἀμφ' Ἀλεξ[ίδα]μον ἀνθέων | ἐν πεδίω στεφάνοι | Κίρρας ἔπεσον κρατερᾶς | ἦρα παννίκου πάλας, vv. 17-21); proprio quest'ultimo riferimento, geograficamente collocato nel luogo dell'agone sportivo, e la precedente descrizione di una Metaponto sovrabbondante di cortei e celebrazioni fanno sospettare che l'esecuzione del carne sia avvenuta nella città magnogreca (σέθειν δ' ὄκατι | καὶ νῦν Μετ[α]πόντιον εὐ|γύων κ[ατέ]χουσι νέων | κῶμοί τε καὶ εὐφροσύνη θεότιμον ἄστρῳ, vv. 9-12), mentre l'insistenza sulla giovane età del dedicatario (il già citato v. 14; παῖδ', v. 32) confermano che la vittoria fu ottenuta nella categoria dei παῖδες quale rivincita di una precedente sconfitta olimpica (φάσω δὲ καὶ ἐν ζαθέοις | ἀγνοῦ Πέλοπος δαπέδοις | Ἀλφειὸν πάρα καλλιρόαν, δίκας κέλευθον | εἰ μή τις ἀπέτραπεν ὀρθᾶς, | παγξένυ

---

ξουσι) rimandano al modello esiodico delle *Opere e i giorni*, mentre il modo in cui Bacchilide interrompe la serie di γινώμαι per ritornare al motivo eulogico ricorda l'analogo strategia di Pind. *Pyth.* 4.247 s. (μακρά μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν· ὦρα γὰρ συνάπτει καί τινα | οἴμοι ἴσαμι βραχύν), rendendo più probabile la natura citazionale del passaggio finalizzata alla descrizione dei variegati stili di vita praticabili dagli uomini. Cfr. Irigoien 1993c, pp. 158 s.; Giuseppetti 2015, p. 226, n. 198.

<sup>700</sup> Su struttura e contenuti del decimo epinicio, cfr. Arrighetti 1976, pp. 20-24; Maehler 1982, p. 180; Irigoien 1993c, pp. 157 s.; Sevieri 2007, pp. 211-213.

χαίταν ἐλαίαι | γλαυκαὶ στεφανωσάμενον | πορτιτρόφοι [. . . .]. [. . . .]ραν  
 θ' ἰκέσθαι, vv. 24-30), determinata – dice il poeta – dalla fallibilità dell'apparato  
 arbitrale (ἀλλ' ἢ θεὸς αἴτιος, ἢ | γ]ινῶμαι πολύπλαγκτοι βροτῶν | ἄ]μερσαν ὑ-  
 πέρτατον ἐκ χειρῶν γέρας, vv. 34-36)<sup>701</sup>.

Il carme, strutturato in tre triadi in dattilo-epitriti, organizza la materia nella consueta tripartizione<sup>702</sup>. All'introduzione (vv. 1-39) sono affidate l'invocazione a Nike (vv. 1-9) e la determinazione geografica del poema (i già citati vv. 9-14), intonato proprio grazie all'intercessione della divinità (σέθεν δ' ὄκατι, v. 9), che ad Alessidamo ha concesso i propri favori; di costui è ricostruita, subito dopo, la vittoria oggetto della celebrazione (vv. 15-39), che il favore di Artemide trasforma in risarcimento della precedente sconfitta a Olimpia (νῦν δ' Ἄρτεμις ἀγροτέρα | χρυσαλάκατος λιπαράν | Ἡμέρα τοξόκλυτος νίκαν ἔδωκε, vv. 37-39). Proprio il riferimento alla dea consente di passare al racconto mitico, nella sezione centrale del canto (vv. 40-112), incentrato sulla fuga delle di Preto, re di Tirinto, rese folli da Era per la loro giovanile tracotanza e sanate per intercessione di Artemide. Le vicende sono ordinate secondo un andamento retrogrado<sup>703</sup>: il poeta esordisce, infatti, con la costruzione dell'altare in suo onore, innalzato da Preto dopo la guarigione delle sue figlie (τ]αῖ ποτ' Ἀβαντιάδας | β]ωμὸν κατένασσε πολὺλ-  
 λ[ι]στον εὐπεπλοῖ τε κοῦραι, vv. 40-42), per poi accennare alla loro fuga in preda alla pazzia da Tirinto come pretesto per trattenersi sulla fondazione della città, dalla contesa fra Preto e Acrisio (νεῖκος γὰρ ἀμαιμάκετον | βληχρᾶς ἀνέπαλτο κασι-  
 γνητοῖς ἀπ' ἀρχᾶς | Προίτωι τε καὶ Ἀκρισίωι, vv. 64-66) alla costruzione delle mura da parte dei Ciclopi, all'interno delle quali si stabilisce Preto (τεῖχος δὲ Κύκλωπες κάμον | ἐλθόντες ὑπερφίαλοι κλειναὶ π[όλ]ει | κάλλιστον, ἴν' ἀντί-  
 θεοι | ναῖον κλυτὸν ἱππόβοτον | Ἄργον ἦρωες περικλειτοὶ λιπόντ[ες, vv. 77-81). Da qui, la narrazione prosegue in modo lineare: da Tirinto fuggono le Pretidi (ἔινθεν ἀπεσσύμεναι | Προίτου κυανοπλόκαμοι | φεῦγον ἄδματοι θύγρατρες, vv.

<sup>701</sup> Cfr. Irigoin 1993c, p. 165; Sevieri 2007, p. 217; Giuseppetti 2015, p. 228. La puntuale indicazione della geografia della vittoria e del luogo della celebrazione fanno escludere che il successo del giovane atleta sia avvenuto in agoni altri che quelli pitici: sul tema, cfr. Köhnken 1976, pp. 49-51.

<sup>702</sup> Sulla struttura e sui contenuti del carme, ved. Maehler 1982, pp. 202-204; Irigoin 1993c, pp. 165-170; Sevieri 2007, pp. 217-220; Cairns 2010, pp. 101-106; Giuseppetti 2015, pp. 228-231.

<sup>703</sup> «On observe un récit rétrogradant suivi d'un récit chronologique» (Hurst 1983, p. 162). Ved. anche la puntuale discussione di Calame 1999, pp. 70-78.

82-84), provocando il dolore del loro genitore (τὸν δ' εἶλεν ἄχος κραδίαν, v. 85), che vaga fino a Lusi, dove Artemide ascolta ed esaudisce la sua preghiera, intercedendo presso Era per la guarigione delle fanciulle, che in tutta risposta erigono alla figlia di Latona lo stesso altare da cui aveva preso le mosse il racconto mitico del carne (ταὶ δ' αὐτίκα οἱ τέμεινος βωμόν τε τεύχον, | χραῖνόν τέ μιν αἵματι μήλων | καὶ χοροῦς ἴσταν γυναικῶν, vv. 110-112). Artemide funge di nuovo da punto di svolta, che riporta la narrazione al momento attuale con un passaggio geografico da Lusi a Metaponto marcato dall'analogo passaggio dall'aoristo (ἔσπεο, v. 115) al presente (ναίεις, v. 116) e ricongiunge in modo circolare la parte conclusiva del carne (vv. 113-126) alle sue mosse iniziali<sup>704</sup>. L'epinicio assume così una forma ad anelli concentrici, in cui la fondazione della città di Tirinto si inserisce all'interno della vicenda delle Pretidi come un anello dentro un altro anello<sup>705</sup>, il cui centro ed elemento unificatore è Artemide, *pivot* che consente il passaggio e la sovrapposizione fra presente, passato e di nuovo presente nei piani temporali del carne, rilevando la centralità della figura divina nell'economia della lode epinicia, secondo uno schema che, per l'intera sezione mitica, può assumere la forma seguente:

- |    |                                                       |
|----|-------------------------------------------------------|
| A  | Proetus and daughters founded an altar (40-2)         |
| B  | the daughters angered Hera (43-54)                    |
| C  | and were forced to flee (43, 55-6)                    |
| D  | so they left Tiryns (57-8)                            |
| E  | for which the heroes had left Argos (59-63)           |
| F  | there had been a quarrel, but it was resolved (64-76) |
| E' | the heroes left Argos and lived in Tiryns (79-81)     |
|    | (the Cyclopes built the wall, 77-9)                   |
| D' | that's the place the Proetids left (82)               |
| C' | when they fled (83)                                   |

<sup>704</sup> «Bacchylide se livre à un jeu très évident: on part du niveau "actuel", que l'on quitte pour y retourner: mais le point d'aboutissement (à nouveau le présent) n'est pas donné comme tel, il est cerné par les repères qui en constituent les limites; d'un côté le glorieux passé des Achéens, jalon entre l'aventure des Proïtides et la victoire d'Alexidamos (et garantissant ainsi le bon vouloir de la déesse en même temps que le succès de ce peuple); de l'autre côté l'avenir, qui appartient désormais aussi bien au vainqueur et à son peuple qu'au poète chargé de célébrer de semblables exploits. Le moment présent est livré à la fin de l'ode comme enchâssé entre ces deux points significatifs» (Hurst 1983, p. 164).

<sup>705</sup> «The ode's structure has been revealed as an elegant set of concentric rings» (Garner 1992, p. 523). Il riferimento a Tirinto «prompts a further tale explaining, or at least purporting to explain, why it was Tiryns and not Argos from which the Proetides fled. Like the Proetid myth, this myth is told in ring-form, giving us a ring within a ring» (Carey 1980, p. 231). Di *Ring-Komposition* parla anche Calame 1999, p. 73.



- (i) (Proetus despaired, 85-91)
- (ii) for 13 months they fled (92-5)
- (i') (but Proetus prayed Artemis, 95-107)
- B' who persuaded Hera to abandon her anger (107-9)
- A' so they built an altar in her honour (110-12)

Cairns 2010, p. 104<sup>706</sup>

e, per lo specifico elemento della follia delle Pretidi, può essere riprodotto come segue:

- A they left their father's house (43-5)
- B because Hera drove them mad (45-6)
- C they insulted her (47-52)
- B' so in anger she drove them mad (53-4)
- A' and they fled (55-6)

Cairns 2010, p. 105<sup>707</sup>

Lo spazio di rilievo concesso ad Artemide è denunciato dall'evidente accumulo di epiteti ai vv. 37-39 che, consentono il passaggio dall'occasione celebrata al mito, introducono un'ambiguità risolta dalla pazzia delle figlie di Preto: la dea è ἀγροτέρα (v. 37), contemporaneamente connessa alla caccia degli animali selvatici (ἄγρα) e all'allevamento degli animali addomesticati (ἀγρός)<sup>708</sup>; l'aurea conocchia che il poeta le attribuisce (χρυσάλακτος, v. 38) ne evidenzia la figura muliebre, ma l'ambigua spiegazione dello scolio omerico "dalle frecce d'oro"<sup>709</sup> anticipa il mondo della caccia e della selvatichezza, ricondotto nel carne dall'armamento da lei indossato (τοξόκλυτος, v. 39). Artemide, dunque, che primariamente presiede alla dimensione della vita selvaggia, riceve fin dall'inizio della narrazione mitica la funzione di elemento di congiunzione con la vita civilizzata, in una ambiguità

<sup>706</sup> L'immagine del *pivot* è di Carey 1980, p. 230.

<sup>707</sup> Gli anelli del componimento sono tenuti insieme da opportune ripetizioni verbali: Νίκα (v. 1), νίκαν (v. 39), στέφανοι (v. 19), στεφανωσάμενον (v. 29), βωμόν (v. 41), βωμόν (v. 110), λιποῦσαι (v. 57), λιπόντες (v. 60), λιπόντες (v. 81), ἀπεσσυμέναι (v. 82), Ἀχαιοῖς (v. 115), Ἀχαιῶν (v. 126); da notare l'eco fra ναῖον (v. 61), ἡμίθεοι (v. 62), λιπόντες (v. 81) e ναῖον (v. 80), ἀντίθεοι (v. 79), λιπόντες (v. 81). Cfr. Maehler 1982, pp. 203 s.; Burnett 1985, pp. 111 s.; Carey 1980, p. 232; Cairns 2010, pp. 105 s.

<sup>708</sup> «Artemis is the goddess associated with ἄγρα, the hunting of wild animals, and also with the ἀγρός, the settled life of the farm» (Stern 1965, p. 276).

<sup>709</sup> LSJ, p. 2009, cl. 2, s. v. χρῦσ- -ηλάκατος, «with distaff of gold, not (as Sch.) with arrow of gold». *Contra*, lo scolio omerico considera l'aggettivo un'indicazione dei dardi della dea (ΣHom. II. 16.183b Erbse χρυσηλακάτου: χρυσοῖς βέλεσι χρωμένης· τὸν κάλαμον γὰρ τῶν βελῶν τινες ἠλακάτην φασί). Sull'ambiguità dell'aggettivo, ved. anche Stern 1965, p. 277, n. 10 e, soprattutto, Dolfi 2010, p. 108, s. v. χρυσάλακτος.

incarnata dalle stesse Pretidi: esse fuggono da Tirinto ancora vergini, letteralmente non addomesticate (ἄδματοι, v. 84) o, meglio, aggiogate alla follia suscitata in loro da Era (τὰς ἐξ ἐρατῶν ἐφόβησε<sup>ν</sup> | παγρατῆς Ἥρα μελάθρων | Προίτου, παραπλήγι φρένας | καρτερᾶι ζεύξασ' ἀνάγκᾱι, vv. 43-46); solo attraverso la promessa del loro padre di sacrificare bovini non addomesticati (θύσω δέ τοι εἴκοσι βοῦς | ἄζυγας φοινικότριχας, vv. 104 s.) le fanciulle possono essere ricondotte alla lucidità e reintegrate nel corpo civico<sup>710</sup>. L'opposizione bestialità/civiltà trova un doppio nell'opposizione fra la fuga e la reintroduzione in città: gli eroi fuggono da Argo (ἦδη γὰρ ἔτος δέκατον | θεοφιλῆς λιπόντες Ἴαργος | ναῖον ἀδεισιβόαι | χαλκάσπιδες ἡμίθεοι | σὺν πολυζήλῳ βασιλεῖ, vv. 59-63) come le ragazze da Tirinto, lontano dai luoghi civilizzati πορτιτρόφοι come Metaponto (πορτιτρόφον, v. 30), πολύκριθοι come il territorio dei figli di Abante (πολύκριθον, v. 70), ἱππόβοτος come Argo (ἱππόβοτον, v. 80), μηλοτρόφοι come l'Arcadia (μηλοτρόφον, v. 80), ἱπποτρόφοι come di nuovo Metaponto (ἱπποτρόφον, v. 114), in un rapporto lineare e diretto: «animalism is associated with flight to the wilderness, whereas the ability to raise domestic animals or tame wild beasts is the prerogative of cities and settled living»<sup>711</sup>. Dietro, si possono leggere gli schemi di un rito di iniziazione femminile, che sancisce l'ingresso delle fanciulle nel corpo civico col ruolo di donne a tutti gli effetti<sup>712</sup>; davanti, invece, si mostra la necessità di partire da un dato di fatto – il vivace culto di Artemide a Metaponto<sup>713</sup> – per intessere le lodi di un dedicatario e di una famiglia sui quali il poeta non disponeva di adeguato

<sup>710</sup> Cfr. Stern 1965, pp. 277-279; Burnett 1985, pp. 112 s.; Cairns, D. L. 2005, pp. 44 s.

<sup>711</sup> Stern 1965, p. 280. Cfr. Segal 1998, pp. 267-272.

<sup>712</sup> «The myth exemplifies the well known tripartite structure of the rite of passage; we have separation from (A) the old state, i.e. from the parental home. (B) the transitional, or liminal state-in the wild; and incorporation into (C) the new state-marriage. Bacchylides' version though takes the girls as far as departure from stage B (they are released from roaming in the wild), but not as far as C, because he makes no direct mention of marriage» (Seaford 1988, pp. 119 s.; cfr. Burnett 1981, p. 101). Per il parallelo proposto dallo studioso col rito attico dell'*arkteia* a Brauron e Munichia, rimando allo specifico studio di Giuman 1999. Il paragone funziona meglio se si considera che «Alesidamo è un παῖς come le Pretidi sono κόραι: tutti sono descritti nell'ode in una fase di transizione, precedente al raggiungimento dell'età adulta corrispondente al loro ingresso nell'ordine civico, costruito sul binomio di cittadini-soldati e donne maritate, signore dell'οἶκος e madri di figli» (Costanza 2010, p. 8).

<sup>713</sup> Resti di un importante santuario di Artemide a Metaponto sono stati individuati presso l'area sacra extraurbana di San Biagio alla Venella, il cui rilievo, sottolineato dalla vicina fonte e dal sistema di canalizzazioni, che lasciano supporre riti di purificazione analoghi a quelli del santuario di Lusi, è ulteriormente evidenziato dai molteplici rinvenimenti di statuette ed *ex voto* del VII-IV secolo a. C., che attribuiscono alla dea le fattezze di una Πότια θηρῶν. Cfr. Torelli 2011.

materiale: affidando il ruolo di curatrice alla dea della città magnogreca, non a Melampo come nelle altre tradizioni<sup>714</sup>, e approfittando del mito per soffermarsi sulla fondazione di Tirinto, Bacchilide rappresenta il favore divino che trova espressione nella fondazione coloniale di Metaponto attraverso il viaggio del poema dalla fuga degli eroi da Argo all'arrivo nella città magnogreca del culto di Artemide, elemento unificatore del corpo civico<sup>715</sup>.

I rapporti fin qui delineati sono rappresentati, sul piano della composizione metrico-verbale dell'epinicio, dalla corrispondenza responsiva fra le indicazioni di luogo Ἰαλφείον πάρα καλλιρόαν e Λοῦσον ποτὶ καλλιρόαν ai vv. 26~96 (ehp epitr<sup>tr</sup>), con una minima condivisione degli accenti prosodici dei versi in responsione<sup>716</sup>:

|    |                         |                         |
|----|-------------------------|-------------------------|
| 26 | — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ — | ehp epitr <sup>tr</sup> |
| 96 | ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ — | ehp epitr <sup>tr</sup> |

Pur nella *variatio* del toponimo (Ἰαλφείον, Λοῦσον) e della preposizione locativa (πάρα, ποτὶ), la determinazione geografica della mancata vittoria olimpica (Ἰαλφείον πάρα καλλιρόαν, v. 26) è messa in relazione con l'indicazione, formulata in modo coincidente, del luogo in cui Preto innalza la propria preghiera ad Artemide e la trova esaudita (ἀλλ' ὅτε δῆ | Λοῦσον ποτὶ καλλιρόαν, vv. 95 s.). L'occorrenza ha la funzione di restituire ad Alessidamo il successo sfuggito istituendo un

<sup>714</sup> Bacchilide è l'unico, insieme a Callim. *Hym.* 3, a sostituire Artemide a Melampo; simile alla versione del poeta lirico è quella di Pherecid. *FGrHist* 3 F 114 Jacoby. Cfr. Maehler 1982, pp. 196-202; Sevieri 2007, pp. 219 s.; Costanza 2010, pp. 3-21; Currie 2010, pp. 212-238; Pitotto 2011b, pp. 279-291; Giuseppetti 2015, pp. 229 s.

<sup>715</sup> «A questo punto, è tempo di recuperare le prime provvisorie conseguenze trasparenti dal testo di Bacchilide: 1) Il γένος di Alexidamos è legato al culto di Artemis a Metaponto, secondo il modello di relazione esistente tra il γένος dei Filaidi ed il culto di Artemis a Brauron, anche se qui, la dinamica storia è relativa a un processo di συνοικισμός. 2) Il γένος di Alexidamos è legato alla tradizione del mito della follia delle Pretidi, come αἴτιον del culto di Artemis a Lousoi, istituito da Preto re di Tirinto, dopo la στάσις con Acrisio. 3) Il modello della στάσις tra Acrisio e Preto, che ha ricchezze (χρήματα), ma né onori (τιμαί) né potere (ἀρχή), sembra rientrare nelle dinamiche lucidamente evidenziate da Aristotele, relative agli antagonismi interni all'aristocrazia nell'età arcaica, determinati dal carattere ristretto della partecipazione ai diritti politici, e dall'esclusione dal potere dei rami cadetti. 4) La chiusa dell'epinicio rappresenta l'atto fondante della πόλις ἱπποτρόφος, Metaponto, che ha il "suo" eroe-atleta, Alexidamo" ἱππεύς; il "suo" culto, quello artemideo nella χώρα metapontina; i "suoi" mitici fondatori, i gloriosi Achei, quelli di ritorno da Troia. Tutto questo è il "sapere" di un gruppo che, compatto nella negazione di altra tradizione, risponde frontalmente ad informazione di altra parte, costituendo la "sua" verità, autorevole, perché "vera" nel tempo (σὺν ἅπαντι χρόνῳ)» (Montepaone 1986, pp. 234 s.). Cfr. Cuscunà 2003, pp. 128-132; Cairns, D. L. 2005, pp. 38, 46; Cairns 2010, pp. 120-128; Pitotto 2011b, pp. 291-311.

<sup>716</sup> La tautometria è segnalata anche da Snell-Maehler 1970, p. 36 in apparato.

parallelo risarcitorio fra il giovane atleta e i personaggi del mito: le Pretidi, per la loro giovanile tracotanza – avrebbero affermato, infatti, che le ricchezze del loro genitore fossero superiori a quelle di Era (παρθενίαι γὰρ ἔτι | ψυχᾶι κίον ἐς τέμεινος | πορφυφοζώνιοι θεᾶς, vv. 50-52) – sono punite con la perdita del senno, ma per intercessione di Artemide, che accoglie la preghiera di Preto (τοῦ δ' ἔκλυ' ἀριστοπάτρα | θηροσκοπὸς εὐχομένου, vv. 106 s.), esso è loro restituito (πιθοῦσα δ' Ἴηραν | παῦσειν καλυκοστεφάνους | κούρας μανιᾶν ἀθέων, vv. 107-109); così, per intercessione della stessa dea, che si accredita davvero elemento unificatore dell'ode, Alessidamo, privato di una giusta vittoria dalla fallibilità umana o, perché il parallelo col mito sia stringente, dalla volontà divina (ἀλλ' ἦ θεὸς αἴτιος, ἦ | γ]νῶμαι πολὺπλαγκτοὶ βροτῶν | ἄ]μερσαν ὑπέρτατον ἐκ χειρῶν γέρας, vv. 34-36), si vede risarcito del torto subito nel successo pitico cui è consacrato l'epinicio a lui indirizzato, allo stesso modo in cui, da un'altra angolatura, Preto, privato delle proprie figlie, se le vede restituire dall'intervento della stessa figura divina che intercede per Alessidamo nell'*hic et nunc* della performance epinicia<sup>717</sup>. La sovrapposizione fra mito e realtà così delineata è, inoltre, accresciuta dall'identità dell'epiteto dei corsi d'acqua: καλλιρόας è, infatti, variante della più comune *vox Homerica* καλλίρροος, che qui fa la sua prima apparizione in ambito lirico<sup>718</sup>.

Il canto fa osservar anche due corrispondenze non responsive: ai vv. 42~84 vengono a trovarsi in posizione quasi identica i sostantivi κοῦραι e θύγατρεις, la cui comune sfera semantica permette di unire circolarmente le due menzioni delle Pretidi all'inizio della sezione mitica, prima del primo riferimento alla follia

<sup>717</sup> Il parallelismo così delineato fra le Pretidi e Alessidamo costituirebbe ulteriore giustificazione all'assenza di Melampo nella versione mitica elaborata da Bacchilide: «his inclusion would destroy the parallel Bacchylides is trying to build. This manipulation of myth to strengthen the parallel between myth and contemporary situation is matched by a manipulation of the details of the victor's experience. In v. 34 Bacchylides suggested that a god may have been responsible for Alexidamus' previous defeat. His aim was, I think, to strengthen the potential parallelism between the victor and the Proetides. With two exceptions, Hera in the myth and the unnamed θεός of v. 34, references to the gods in this ode are always positive. With Alexidamus, as with the Proetides, we have disaster sent by a god, and cured by a god, the same god in each case» (Carey 1980, pp. 235 s.). Per la coppia Preto/Alessidamo, in luogo di quella Pretidi/Alessidamo, ved. Montepaone 1986, p. 232; Garner 1992, p. 524.

<sup>718</sup> L'aggettivo è attestato in Hom. *Il.* 2.752 (καλλίρροον), 12.33 (καλλίρροον), 22.147 (καλλιρρόω), *Od.* 5.441 (καλλιρόοιο), 17.206 (καλλίρροον); da lì sarà ripreso, oltre che da Bacchilide, anche da Hes. *Op.* 737 (καλλίρροον), fr. 70.18 (καλλίρροον), fr. 185.12 (καλλίρροον), Aesch. *Pers.* 201 (καλλιρρόου). Cfr. Dolfi 2010, p. 157, s. v. καλλιρόας.

suscitata in loro da Era (vv. 43-46), e di nuovo dopo la narrazione della fondazione di Tirinto, per introdurre la fuga dalla città (vv. 82-84) e consentire alla sezione mitica, insieme a una maggior coesione interna, la sostituzione dell'iniziale andamento retrogrado col successivo procedimento cronologico; ai vv. 30~114, in posizioni metricamente ravvicinate, appaiono i due composti πορτιτρόφον e ἵππο-τρόφον che, condividendo la medesima testa (τροφ-), fanno entrambi riferimento alla città di Metaponto (al v. 30, lacunoso, forse inquadrata nel più ampio panorama della Magna Grecia, se si accoglie l'integrazione di Platt, Ἰταλίαν πάτραν) e cingono un capo dell'ode all'altro, consentendo anche sul piano geografico il passaggio presente-passato-presente descritto *supra* (§ III 3.1.8, pp. 540 s.).

### III 3.1.9 *Bacchyl. 13 Sn.-M.*

La vittoria a Nemea nel pancrazio celebrata dal tredicesimo epinicio di Bacchilide (ὑπέρβλιον ἰσχύν | παμμαχίαν ἄνα φαίνων, vv. 75 s.) si inserisce nel lungo stuolo di successi registrati dal giovane atleta egineta Pitea, figlio di Lampon e discendente degli Psalichiadi, famiglia distintasi per i plurimi trionfi negli agoni panellenici. La vittoria in questione è celebrata anche dalla quinta *Nemea* di Pindaro, che assegna il dedicatario alla categoria degli imberbi (Pind. *Nem.* 5.6 οὔ-πω γένυσι φαίνων τερείνας | ματέρ' οἰνάνθας ὀπώραν), contribuendo a definire l'età del giovane insieme all'insistenza di Bacchilide sulla figura dell'allenatore Menandro (Bacchyl. 13.190-198 Sn.-M.). La datazione della *Nemea* è determinata dalle relazioni con la quinta e la sesta *Istmica*, dedicate alle vittorie nel pancrazio del fratello minore di Pitea, Filacida; in particolare, la menzione delle vicende di Salamina, date per recenti in Pind. *Isthm.* 5.48 (καὶ νῦν), assente invece nella *Nemea* e nell'epinicio bacchilideo, spinge a collocare l'*Istmica* dopo il 480 a. C. e a premettervi nell'ordine cronologico le odi di Pindaro e Bacchilide dedicate al successo nemeo di Pitea, in una comunione d'occasione che, se non databile al 481 a. C., non potrebbe comunque essere anteriore al 483 a. C.<sup>719</sup>.

<sup>719</sup> Sulla datazione dei componimenti menzionati ved. § III 2.3.5, pp. 427 s. e la bibliografia ivi citata. Difficilmente dimostrabile l'ipotesi che la quinta *Nemea* e il tredicesimo epinicio di Bacchilide celebrino due differenti vittorie conseguite da Pitea: «The only way [...] would be if Bacchylides 13 post-dated *Isthmian* 5 (i.e. was composed for a victory won in 479 or just possibly at 477) and *Nemean* 5 celebrated a victory won in 481. This is perhaps not completely impossible; but it is made unlikely by *Isthmian* 5.59-61, where it emerges that Pytheas acted as his brother's trainer for

La grave lacuna iniziale fa sì che l'estensione totale del carme bacchilideo oscilli fra le sei e le sette triadi in dattilo-epitriti, a seconda del numero di colonne che si considerino cadute fra il dodicesimo e il tredicesimo epinicio e della varia assegnazione dei versi di queste ora all'una ora all'altra ode<sup>720</sup>. Per la stessa ragione, è interamente perduto il proemio del componimento, che inizia a essere leggibile a partire dalla parte terminale di un discorso diretto riferito alla vittoria di Eracle sul leone di Nemea (οἶαν τινὰ δύσλοφον ὤμμησται λέοντι | Περσείδας ἐφίησι χεῖρα παντοίαισι τέχναις, vv. 46-49), che subito dopo è considerato *aition* per una profezia sulla futura celebrazione dei giochi nemei (ἦ ποτέ φαμι | ταῖδε] περὶ στεφάνοισι | παγκ]ρατίου πόνοιον Ἐλ[λάνεσσι]ν ἰδρώεντ' ἔσεσθαι, vv. 54-57). La ricostruzione di Maehler assegna a questa sezione il ruolo di introduzione al vincitore e all'occasione del canto, cui tiene dietro la prima lode del dedicatario e della città: dopo l'apostrofe diretta a Pitea (τῶν κα[ὶ σ]ὺ τυχῶν Νεμέαι | Λάμπωνος υἱέ, vv. 67 s.), la descrizione della città in festa (vv. 69-75) e l'indicazione della disciplina sportiva (i citati vv. 75 s.), Bacchilide si rivolge a Egina stessa (ὦ ποταμοῦ θύγατερ | δινᾶντος Ἀἴγιν' ἠπιόφρον, vv. 77 s.) per introdurre il racconto di origine iliadica su Aiace e Achille, attribuito non più alla diretta voce del poeta, ma all'intervento di un coro di vergini (παρθένοι, v. 94), in un espediente che accresce il rilievo di quanto cantato<sup>721</sup>. Con una chiara ispirazione a Hom. *Il.* 15.674-867, la scena ritrae i due principali eroi connessi al mondo egineta nel momento di assenza del Pelide dalla battaglia, mentre Aiace deve resistere all'assalto di Ettore alle navi achee (ὅστ' ἐπὶ πρύμναι σταθ[εῖς] | ἔσχεν θρασυκάρδιον [ὄρ]μαίνοντα ν[ᾶας] |

---

that victory. That suggests, though it does not prove, that Pytheas was by then a man; if so, the victory of Bacchylides 13 cannot be later, and so must celebrate the same victory as *Nemean 5*» (Cairns 2010, p. 131).

<sup>720</sup> Sulla questione, rimando alle dettagliate discussioni di Maehler 1982, pp. 244 s. e Irigoien 1993c, pp. 178 s.

<sup>721</sup> Non ci sono prove che la scelta di Bacchilide, inusitata fra gli epinici tardo-arcaici giunti fino a noi (così Pavese 1973-1974, p. 327), riposi su solide tradizioni di cori femminili a Egina, per quanto possa indurlo a credere l'uso dell'avverbio *παρφέως* (v. 86). Certa è l'efficacia della soluzione escogitata dal poeta che, attraverso un linguaggio almeno apparentemente erotico (la *τις* ... *κόρα* del v. 84, che potrebbe rappresentare la corega dell'insieme femminile, è descritta *ἥντε νεβρὸς ἀπειν[θίς] | ἀνθεμόεντας ἐπ[ὶ] ὄχθους | κοῦφα σὺν ἀγχιδόμ[οις] | θρώσκουσ' ἀγκαλιετα[ῖς] ἐταίρα[ις]*, vv. 87-90), inserisce un genere (il coro femminile) dentro un altro genere (il coro epinicio) e trasforma il contenuto del proprio canto nel contenuto di un nuovo canto gerarchicamente subordinato alla cornice in cui è inserito nell'economia dell'ode, ottenendo il duplice effetto di un ampliamento della lode del dedicatario e del rilievo del relativo racconto mitico per la comunità di appartenenza del vincitore. Cfr. Power 2000, pp. 67-81; Fearn 2007, pp. 112-120.

θεσπεσίωι πυ[ρὶ -- | Ἐκτορα χαλ[κρομίτρα]ν, νν. 105-109); la lontananza di Achille offre lo spunto per descrivere l'attacco dei Troiani e la guida di Ettore (Ἐκτορ]έας ὑπὸ χει[ρός, v. 154) con vivido dettaglio (ἱξόν τ' ἐπὶ θίνα θαλάσσης· | ν]αυσὶ δ' εὐπρύμνοις παραλῶ | μάρναντ', ἐναριζο[μέν]ων | δ' ἔρ]ευθε φώτων | αἶμα]πι γαῖα μελα[-, νν. 149-153), condensando i futuri successi degli Achei nella lapidaria sintesi che avvia il passaggio mitico alla conclusione (μ]έλλον ἄρα πρότε[ρο]ν δι|ν]ᾶντα φοινίξει[ν Σκ]άμανδρ[ον, ||θ]νάσκοντες ὑπ' [Αἶα]κίδαις | ἔρειψ[ιτ]οῖ[χοις, νν. 164-167). Il poema termina con la seconda lode del vincitore (νίκαν τ' ἔρικυ[δέα] μέλπετ', ὦ νέοι, | Π]υθέα, νν. 190 s.) e della sua città natale (καὶ μὰν φερεκυδέα ν[ᾶσον | Αἰακοῦ τιμαῖ, σὺν Εὐ]κλείᾳ δὲ φιλοστεφ[άνωι | πόλιν κυβερναῖ, | Εὐνομία τε σαόφρων, | ἄ θαλίας τε λέλογχεν | ἄστεά τ' εὐ-σεβέων | ἀνδρῶν ἐν εἰ[ρ]ήνῃ φυλάσσει, νν. 182-189), con una particolare insistenza sull'allenatore di Pitea, Menandro (μελέτα[ν τε] βροτω|φ[ε]λέα Με-νάνδρου, | τὰν ἐπ' Ἄλφειοῦ τε ῥο[αῖς] θαμὰ δὴ | τίμασεν ἄ χρυσάρματος | σεμνὰ μεγάθυμος Ἀθάνα, | μυρίων τ' ἤδη μίτραισιν ἀνέρων | ἔστεφάνωσεν ἐ-θείρας | ἐν Πανελλάνων ἀέθλοισι, νν. 191-198), la cui provenienza ateniese non è sufficiente a conferire contemporanee colorature belliche alla scelta mitica degli Eacidi, al di là del loro speciale legame tradizionale con Egina<sup>722</sup>.

Corrispondenze verbali e riprese interne attraversano il carme, collegandone le diverse sezioni: il riferimento a Clio che chiude il canto (Κλειώ, v. 228) riprende quello che verosimilmente lo apriva, testimoniato dalla lettura del nome della Musa nei lacerti della parte iniziale dell'epinicio (Κλειώ, v. 9); l'attacco dei Troiani guidati da Ettore e la strenua resistenza di Aiace sono incorniciati dalla ripresa testuale fra ἐπὶ πρύμνῃ σταθ[εῖς (v. 105) e ναυσὶ δ' εὐπρύμνοις (v. 150);

<sup>722</sup> L'accento sulla provenienza ateniese di Menandro potrebbe giustificare l'impressione di un riferimento al conflitto tra Egina e Atene raccontato da Hdt. 6.73.85-93 (così Pfeijffer 1995b, pp. 329-332), ma nella relazione fra il presente epinicio bacchilideo e la quinta *Nemea* di Pindaro solo il testo di Bacchilide potrebbe supportarla, visto lo spazio dedicato alla guerra attraverso il recupero della materia iliadica, mentre il carme pindarico rigetta la guerra, preferendo altre ragioni di lode per Pitea (cfr. Cairns 2007, p. 44). L'obiettivo di Bacchilide, piuttosto, sembra puntare all'innalzamento della vittoria del giovane atleta a un grado panellenico, punto di termine del lungo filo conduttore dalla tradizione mitica culturale attorno agli Eacidi alla storia presente, nell'intento di accreditare Egina sul piano antipersiano al fianco di Atene, come parrebbe dimostrare la presenza di Achille e Aiace nel frontone del tempio di Atena Aphaia in sostituzione delle originarie raffigurazioni delle vicende della ninfa Egina e di Zeus e di un'Amazzonomachia: cfr. la puntuale discussione di Fearn 2007, pp. 87-160. Sulla struttura dell'epinicio, ved. Maehler 1982, pp. 254-258; Irigoin 1993c, p. 186; Sevieri 2007, pp. 236-238; Giuseppetti 2015, pp. 252 s.

l'immagine del sangue greco che, per mano di Ettore, arrossa la terra (ἐναριζ[ομέ-  
ν]ων | δ' ἔρ]ευθε φώτων | αἶμα]τι γάλα μελα[-, vv. 151-154) è rovesciata  
nell'arrossamento delle acque dello Scamandro a opera degli Eacidi (i citati vv. 164-  
167). Anche i passaggi gnomici sono collegati tra loro sul piano verbale: δόξαν πο-  
λύφαντον (v. 61) è ripreso più avanti da πασιφανῆς Ἄρετ[ά (v. 176); ἀσφαλεῖ  
σὺν αἴσῃ (v. 66) riecheggia in ἔμπεδον ἀκ[αμάται ... δόξῃ (vv. 178 s.), mentre  
κλέος εὔ ἐρ]χθέντος (vv. 65 s.) torna in τὸ κᾶλῶς | ἐ]ργμένον (vv. 206 s.)<sup>723</sup>.

Non mancano alcune occorrenze omometriche a rilevare gli elementi costitutivi  
del carne e i suoi significati. Ai vv. 79~112 (pros), i patronimici [Κρονίδας e [Δαρ-  
δανίδας fanno osservare la collocazione del comune suffisso -ίδας in ugual sede  
metrica nelle ultime posizioni dei rispettivi versi, con una minima corrispondenza  
fra i relativi accenti prosodici:

|     |             |      |
|-----|-------------|------|
| 79  | ´-υυ´-[υυ´- | pros |
| 112 | -´υ[υυ´-    | pros |

La coincidenza metrico-verbale mette in relazione il favore che Zeus mostra a Egina  
nella vittoria nemea di Pitea (ἦ τοι μεγάλαν [Κρονίδας | ἔδωκε τιμάν | ἐν πάν-  
τεσσιν [ἀγῶσιν, | πυρσὸν ὡς Ελλ[ασι -υ | φαίνων, vv. 79-83) con la condizione  
di favore che i Troiani sperimentano al ritiro di Achille dal campo di battaglia (ὄπ-  
πόττε Πη[λείδας | τρα[χ]εῖαν [Ἄτρείδαισι μ]ᾶνιν | ὠρίνατ[ο, Δαρδανίδας | τ'  
ἔλυσεν ἄ[τας, vv. 110-113); l'uditore è consapevole della temporaneità di una tale  
condizione, frustrata dal successivo ritorno dell'eroe in campo che, come abbiamo  
visto *supra*, rovescia l'immagine del sangue versato a favore degli Achei (§ III  
3.1.9, pp. 546 s.): la tautometria, dunque, anticipa tale rovescio, inserendo la  
prosperità di Egina nel stesso disegno divino di cui fanno parte i successi degli  
Eacidi e quello del giovane Pitea.

Nello stesso quadro interpretativo sembra inserirsi anche la precedente  
omometria, che interessa un elemento in composizione verbale: l'explicit dei vv.  
62~128 (2epitri<sup>a</sup>) è occupato dalle forme βροτῶν e φαεσιμ[βρότῳ, con coincidenza  
di collocazione fra il sostantivo del v. 62 e la sua radice in composizione nell'epiteto  
del v. 128; buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in

<sup>723</sup> Cfr. Maehler 1982, pp. 255-257; Cairns 2010, pp. 139 s.



responsione<sup>724</sup>:

|     |             |                      |
|-----|-------------|----------------------|
| 62  | ←-]υ-←-υ-   | 2epitr <sup>ia</sup> |
| 128 | ←-υ-←-←-[υ- | 2epitr <sup>ia</sup> |

La fama (δόξαν, v. 61) che, nelle considerazioni gnomiche che collegano l'occasione del canto con la sezione mitica sugli *exploit* iliadici di Aiace e Achille, deriva dalle corone di vittoria (Νίκας ... ἄ[ν]θεα, vv. 59 s.), dura per tutta la vita solo per alcuni mortali (ἐν αἰ|ῶνι] τρέφει παύροις βροτῶν | α]ίει, vv. 61-63). I Troiani credono di trovarsi inaspettatamente in questa condizione favorevole con l'uscita di scena di Achille, tanto che, per indicare il sollievo e il rinnovato vigore dei combattenti dardani, Bacchilide recupera la similitudine già iliadica della cessazione del vento di Borea col sorgere dell'aurora (ὥστ' ἐν κυαναιθεῖ θ[υμὸν ἀνέρων | πόντωι Βορέας ὑπὸ κύμασιν δαίξει, | νυκτὸς ἀντάσας ἀναπ[--- | λήξειν δὲ σὺν φαεσιμ[βρότῳ | Ἀοῖ, στόρεσεν δέ τε πό[ντων | οὐρία· Νότου δὲ κόλπ[ωσαν πινοῖ | ἰστίον ἀρπαλέως <τ' > ἄ|ελλπτον ἐξί[κ]οντο χέ[ρσον, vv. 124-132). Il poeta, però, ne rovescia i termini<sup>725</sup>, implicando il rovesciamento che, a sua volta, sarà imposto dal ritorno di Achille in battaglia, che a sua volta riesce anticipato dall'occorrenza omometrica: la fama accordata a Pitea e, per suo tramite, non è quella, passeggera, dei Troiani, bensì quella imperitura di Achille<sup>726</sup>.

Altre tautometrie segnano lo sviluppo della narrazione mitica, assicurandole coesione e circolarità. La conclusione dei vv. 101~134 (reiz<sup>ia</sup>) è occupata dal nome di Achille, dapprima menzionato come annunciazione del tema di cui il poeta intende parlare (τῶν υἱᾶς ἀερσιμάχ[ους, | ταχύν τ' Ἀχίλλεα | εὐειδέος τ' Ἐριβοίας | παῖδ' ὑπέρθυμον βοά[σω | Αἴαντα σακεσφόρον ἦ[ρω, vv. 100-105), quindi citato nel suo coinvolgimento nelle vicende epiche; la totale corrispondenza

<sup>724</sup> L'omometria è registrata anche da Snell-Maehler 1970, p. 43 in apparato.

<sup>725</sup> In Hom. *Il.* 15.624-629 è Ettore il vento di Borea che investe gli Achei: ὡς ὅτε κῆμα θεῆι ἐν νηὶ πέσησε | λάβρον ὑπαὶ νεφέων ἀνεμοτρεφές· ἦ δέ τε πᾶσα | ἄχνη ὑπεκρύφθη, ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτη | ἰστίῳ ἐμβρέμεται, τρομέουσι δέ τε φρένα ναῦται | δειδιότες· τυτθὸν γὰρ ὑπ' ἐκ θανάτοιο φέρονται· | ὥς ἐδαίξετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν. Cfr. Maehler 1982, p. 273; Fearn 2007, pp. 127-132.

<sup>726</sup> «The enemy's dread ferocity is the overt subject of the passage: the Trojan rush across the plain and the battle at the ships are what we actually observe. The true subject, however, is the ferocity of Achilles, and this we recognize as we look at what his absence has created. [...] He is variable weather to Trojans who are sailors with no power over their own destinies, and so the long simile acts to credit the wild Trojan assault, not to Hector but to the Achilles who is not here. And what is more, it marks the assault as temporary and literary ephemeral» (Burnett 1985, pp. 93 s.).



assicurando così maggior coesione al racconto mitico dell'epinicio.

### III 3.1.10 *Bacchyl. 14 Sn.-M.*

La vittoria del tessalo Cleoptolemo nei giochi petrei apre la parte della silloge bacchilidea contenente gli epinici dedicati agli agoni locali, di importanza minore rispetto alle competizioni panelleniche, o a eventuali occasioni non sportive, come sembra testimoniare il successivo epinicio 14B che, pur nella sua lacunosità, celebra l'investitura di Aristotele di Larissa come ipparco<sup>730</sup>.

Non è dato conoscere né il luogo della gara equestre vinta da Cleoptolemo, né la data del successo e dell'ode, né tantomeno qualsivoglia informazione sul dedicatario e sulla sua famiglia<sup>731</sup>. È complice la frammentarietà del carme, di cui è trasmessa solo la triade iniziale, contenente il proemio in forma di *Priamel*: aperto dalla considerazione, di sapore pindarico, che la cosa migliore per l'uomo sia ottenere dagli dèi un destino felice (εὖ μὲν εἰμάρθαι παρὰ δαίμ[ονος] ἀνθρώποις ἄριστον, vv. 1 s.), prosegue con una serie di γνῶμαι sull'alternanza di successi e insuccessi nella vita umana, che l'individuo deve sforzarsi di assecondare fino a ottenere l'unica garanzia di successo, il favore divino ([ε]ὖ ἔρδοντα δὲ καὶ θεὸς ὀρθοῖ, v. 18) che, nella ripresa verbale fra i superlativi ἄριστον (v. 2) e κάλλιστος (vv. 17 s.) e fra παρὰ δαίμ[ονος] (v. 1) e θεός (v. 18), si ricongiunge all'avvio del componimento, cingendo la prima triade in una forma di *Ring-Komposition*. Quello stesso favore ha determinato la vittoria atletica di Cleoptolemo, permettendo al poeta di passare a trattarla: la porzione conservata dell'epinicio si chiude, così, con l'enunciazione del dedicatario (Κλεοπτολέμωι δὲ χάριν | νῦν χρῆ ... κελαδῆσαι, vv. 19-21), del contesto (Ποσειδᾶνός τε Πιερ[αίου] τέμενος, vv. 20 s.) e della disciplina (ἵππόνικ[ον], v. 22)<sup>732</sup>.

Nel carme non si osserva alcuna occorrenza omometrica. Di rilievo il poliptoto

<sup>730</sup> Sulla questione, ved. Maehler 1982, p. 302 s. e, più di recente, Fearn 2009, pp. 27-29.

<sup>731</sup> Dei giochi petrei si sa soltanto che erano forse celebrati in onore di Posidone *Hippios* nella valle di Tempe, lungo il fiume Peneo, in Tessaglia, nel luogo in cui le fonti ritengono che il dio abbia fatto nascere il primo cavallo (*Etym. Magn.* 473.42-45 Gaisford, s. v. Ἴππιος ὁ Ποσειδῶν; Hesych. ι 791 Latte s. v. Ἴππιος Ποσειδῶν; ΣPind. *Pyth.* 4.246a, p. 131 Drachmann). Cfr. Maehler 1982, p. 294. Quanto alla data della composizione, Irigoien 1993c, p. 199 propone di assegnarla agli anni giovanili del poeta, quando si recò in Tessaglia in seguito a qualche raccomandazione da parte dello zio Simonide.

<sup>732</sup> Su struttura e contenuti della triade trasmessa dell'ode, cfr. Maehler 1982, pp. 295 s.; Sevieri 2007, pp. 251 s.

ἄλλος ἀλλοίαν (v. 7) che, nella logica altalenante della vita dell'uomo, sottolinea la possibilità di ottenere ciascuno la propria ragione di onore (τιμὰν | δ' ἄλλος ἀλλοίαν ἔχει, vv. 6 s.).

### III 3.2 I ditirambi

#### III 3.2.1 Bacchyl. 15 Sn.-M.

Non è dato di conoscere né la data né l'occasione del ditirambo intitolato Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις, il primo della raccolta alessandrina degli esempi di questo genere poetico composti da Bacchilide e trasmessi dal papiro londinese<sup>733</sup>. La scelta del poeta di concentrarsi sulla missione che porta Menelao e Odisseo a Troia per ottenere la restituzione di Elena e, in particolare, lo spazio di rilievo concesso al sovrano spartano, il lungo discorso del quale chiude il ditirambo (vv. 50-63), fa supporre una commissione spartana della composizione, da collocarsi nel periodo di esilio di Bacchilide nel Peloponneso e da destinare, forse, a un culto della figura di Elena o di entrambi i coniugi<sup>734</sup>. La tesi, tuttavia, non sembra supportata dalle evidenze testuali, né il ruolo di Elena nel carne pare così rilevante: il poeta non fa alcun riferimento diretto a lei, la cui presenza è deducibile piuttosto dal ruolo di Antenore e dei suoi figli che, se già nella parte conservata del canto si propongono parte attiva della richiesta di restituzione (πατήρ δ' εὐβουλος ἦρως | πάντα σάμαινε Πριάμω βασιλεῖ | παῖδεσσί τε μῦθον Ἀχαιῶν, vv. 37-39), dovevano avere una certa preponderanza anche nella disastrosa parte iniziale del ditirambo, i cui lacerti si aprono con l'introduzione della moglie di Antenore, Teano, sacerdotessa di Atena (Ἀντή]γορος ἀντιθέου | . . . . ]ρακοῖτις Ἀθίνας πρόσπολος | ———] Παλλάδος ὀρσιμάχου, vv. 1-3; ———βαθύ]ζωνος Θεανώ, v. 7) per poi lasciar posto a un discorso diretto, introdotto da προσήνεπεν (v. 9) e forse da lei stessa pronunciato<sup>735</sup>. La medesima lacuna potrebbe nascondere il reale

<sup>733</sup> La collocazione incipitaria è confermata dalla titolazione del componimento, l'unica posta nel margine superiore del papiro (cfr. Irigoien 1993c, p. xxxi). Il medesimo titolo sembra comparire nel σίλλυβος del P. Oxy. 1091, immediatamente sotto l'indicazione generale Βακχυλίδου Διθύραμβοι (cfr. Angeli Bernardini 2005, pp. 13 s.).

<sup>734</sup> Così Irigoien 1993c, p. 5. Sulla vitalità dell'episodio epico nella letteratura e nell'arte, cfr. Irigoien 1993c, pp. 7 s.; Angeli Bernardini 2005, pp. 17-21; Danek 2005; e, da ultimo, De Sanctis 2012.

<sup>735</sup> Non è escluso che, in luogo di Teano, possa prendere la parola un altro dei presenti, come Odisseo, ma «zumindest bei Homer ist es in der Regel der Hausherr oder die Hausherrin, die den

numero degli Antenoridi che, secondo uno scolio all'*Iliade*, Bacchilide avrebbe contato in un numero di cinquanta, improbabile rispetto ai diciannove figli attribuiti a Ecuba<sup>736</sup>. Considerando che, secondo altre fonti antiche, cinquanta era anche il numero dei coreuti che, ad Atene, eseguivano i ditirambi<sup>737</sup>, diventa più facile scorgere un'aura ateniese nel riferimento, conclusivo delle parole di Menelao, alla rovina causata da Ὑβρις ai Giganti (κε]ίνα καὶ ὑπερφιάλους | Γᾶς] παίδας ὤλεσεν Γίγαντας, vv. 62 s.), apparentabile alla centralità della Gigantomachia nella celebrazione delle Panatenee, presente nei sistemi decorativi del tempio di Atena Nike e del Partenone e sul peplo che veniva offerto in processione alla dea<sup>738</sup>. Il quadro di un'ipotetica esecuzione ateniese si completa col duplice riferimento del sovrano spartano ad alcuni versi di Solone<sup>739</sup> e col ruolo di sacerdotessa di Atena rivestito da Teano, che in Hom. *Il.* 6.297-311 guida a Troia la processione che depone il peplo sulla statua di Atena, invocando la salvezza della città<sup>740</sup>.

Nonostante le gravi lacune che affliggono la prima triade e determinano la scomparsa di buona parte della seconda strofe e del secondo epodo e l'intera caduta della seconda antistrofe, è sufficientemente chiara l'articolazione del carne, che

---

Ankommenden anredet bzw. ein Sohn oder Diener (Od. α 123, γ 43 und 69, δ 60, ε 85, ξ 36, π 23)» (Maehler 1998, p. 112).

<sup>736</sup> Cfr. ΣHom. *Il.* 24.496b Erbse ἐννεακαίδεκα: πιθανὸν μίαν τεκεῖν ἐννεακαίδεκα, οὐχ ὡς Βακχυλίδης πεντήκοντα τῆς Θεανοῦς ὑπογράφει παίδας.

<sup>737</sup> Cfr. ΣAeschin. *In Tim.* 10 ἐξ ἔθους Ἀθηναῖοι κατὰ φυλάς ἴστασαν πεντήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν, ὥστε γενέσθαι δέκα χοροὺς, ἐπειδὴ καὶ δέκα φυλαί. Sul valore di questa testimonianza, che, nel confronto con le analoghe notizie delle iscrizioni antiche, appare viziata da un erroneo calcolo dello scoliaste, rimando a Ieranò 1997, pp. 257 s.

<sup>738</sup> Così Maehler 1998, p. 109. Cfr. anche Angeli Bernardini 2005, pp. 14 s.; Giuseppetti 2015, p. 53.

<sup>739</sup> I vv. 52-61 (οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων, | ἀλλ' ἐν ἰμέσῳ κεῖται κίχρην, | πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, ἀγνᾶς | Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιτος· | ὀλβίων παιδῶν νιν αἰρεῖνται σύνοικον. | ἃ δ' αἰόλοις κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις | ἐξαισίοις θάλλουσι ἀθαμβῆς | Ὑβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύνανται τε θοῶς | ἀλλότριον ὤπασεν, αὐτὶς | δ' ἐς βαθὺν πέμπει φθόρον) richiamano Solon fr. 15.1-2 (εἰ δὲ πεπόνθατε λυγρὰ δι' ὑμετέραν κακότητα, | μὴ θεοῖσιν τούτων μοῖραν ἐπαμφέρετε) e 6 G.-P. (πολλοὶ γὰρ πλουτοῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται, | ἀλλ' ἡμεῖς αὐτοῖς οὐ διαμειψόμεθα | τῆς ἀρετῆς τὸν πλοῦτον, ἐπεὶ τὸ μὲν ἔμπεδον αἰεὶ, | χρήματα δ' ἀνθρώπων ἄλλοτε ἄλλος ἔχει). Cfr. Angeli Bernardini 2005, p. 14; Fearn 2007, pp. 258-294.

<sup>740</sup> «Nehmen wir also an, daß das Lied für die großen Panathenäen komponiert ist, dann könnte auch der Auftritt der Athenapriesterin Theano am Anfang einen Bezug auf das Fest, genauer gesagt: auf den Peplos gehabt haben, denn es ist ja dieselbe Theano, die in *Il.* Z 297ff. die Troerinnen zum Tempel der Athena auf die Akropolis hinaufführt, dem Götterbild den Peplos auf die Knie legt und um Rettung der Stadt betet. Damit wäre das Lied durch seinen Anfang und durch seinen Schluß mit den Panathenäen verknüpft» (Maehler 1998, pp. 109 s.; cfr. Maehler 1997, pp. 129 s.). Per un confronto puntuale col passaggio iliadico, ved. Villarrubia 1991, pp. 353 s.

assume «una struttura a trittico»<sup>741</sup>: dopo la zona soggetta a lacune, segnata dalla presenza di Teano e dall'introduzione dei personaggi di Odisseo e Menelao (Ὀδυσσεῖ | Λαρτιάδαι Μενελλάωι τ' Ἀτρεΐδᾱ βασιλεῖ, vv. 5 s.), l'attenzione si sposta su Antenore, che riferisce a Priamo le richieste dei due Achei (i citati vv. 37-39), e sull'agorà della città (εἰς ἀγοράν, v. 43), dove gli araldi riuniscono il popolo in armi (φάλαγγας, v. 42) in attesa dell'evolversi degli eventi; quindi, il poeta si concentra su Menelao che, ascrivendo la responsabilità dei dolori dei mortali non agli dèi, ma agli uomini mossi da Ἵβρις, che dà e toglie in modo improvviso, gettando nella rovina (Ἵβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύναμιν τε θοῶς | ἀλλότριον ὄπασεν, αὐτίς | δ' ἔς βαθὺν πέμπει φθόρον, vv. 59-61), invita gli uditori al rispetto della giustizia, che giace alla portata degli uomini (ἐν ἰμέσῳ κέιται κίχῆιν | πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, vv. 53 s.)<sup>742</sup> e rende ὀλβίων παῖδες coloro che l'αἰρεῦνται σύνοικον (v. 56). La forte opposizione fra gli ὀλβίων παῖδες e la fine rovinosa dei Γᾶς] παῖδας fa il paio col tono rancoroso dell'intervento dell'Atride, intessuto di aggettivi negativi o resi tali dal contesto<sup>743</sup>. Il motivo dell'atteggiamento dello spartano risiede certamente nell'abduzione di Elena, ma l'assenza di riferimenti diretti a costei e al colpevole Paride, sebbene pregiudicata dalla forte lacuna iniziale, fa crescere il sospetto che il tema della Ἑλένης ἀπαίτησις sia solo un pretesto narrativo per «riflettere sul fatto che le scelte di una guida tracotante ricadono sull'intera comunità»<sup>744</sup> e per evidenziare la funzione salvifica del λόγος, ben rappresentato nelle parole pronunciate da Teano, Antenore e dallo stesso Menelao<sup>745</sup>. Paride, invece, a quel che si vede nel carne, non ha

<sup>741</sup> Angeli Bernardini 2005, p. 20. Cfr. Percy Jr. 1976, pp. 96-98.

<sup>742</sup> Il valore dell'espressione ἐν ἰμέσῳ κέιται è chiarito dal parallelo con Dem. 4.5 ἄθλα κείμεν' ἐν μέσῳ κέιται, che Giuseppetti 2015, p. 58, n. 15 traduce «sono a disposizione, come premio del conflitto». Cfr. Maehler 1998, p. 116.

<sup>743</sup> Così Angeli Bernardini 2005, p. 20. αἰόλοισ (v. 57) determina κέρδεσσι (v. 57) con un senso di rapidità e immediatezza che, presente già in ambito epico, trapassa nell'astuzia per la prima volta nella lirica (cfr. Pind. *Nem.* 8.25 αἰόλω ψεύδει). Il valore di 'illecito, ingiusto' di ἐξαίσιος (v. 58, ἐξαίσιοις) è già attestato in Hom. *Il.* 15.598, *Od.* 4.690, 17.577; nuova, invece, l'associazione con ἀφροσύνη (v. 57, ἀφροσύναις), sostantivo già presente in Hom. *Od.* 7.110, 16.278, 24.457, ma senza ulteriori apparizioni in ambito lirico fino alla produzione drammatica. Deriva dalla lirica ἀθαμβής (v. 58), attributo di Ἵβρις (v. 59), il cui significato di impudenza è testimoniato, fra gli altri, da Ibyc. fr. 286.11 *PMG*. Cfr. Dolfi 2010, pp. 89, 108, 128, s. vv. αἰόλος, ἐξαίσιος, ἀθαμβής. Per ἀλλότριον (v. 60), βαθὺν (v. 61), ὑπερφιάλους (v. 62), ved. *LSJ*, s. vv. ἀλλότριος, βαθύς, ὑπερφίαιλος, pp. 70, 301, 1870.

<sup>744</sup> De Sanctis 2012, pp. 47 s.

<sup>745</sup> «Nel ditirambo [...] la parola diventa l'unico valido strumento attraverso il quale sono veicolati gli insegnamenti. Bacchilide invita il suo pubblico a seguire la strada che giunge alla giustizia, la

spazio di replica: il silenzio è condanna<sup>746</sup>.

Il rilievo posto sulla figura di Menelao, forte pur nella mutilazione del carne<sup>747</sup>, è accresciuto, sul piano della composizione metrico-verbale, dalla corrispondenza responsiva – l’unica nel ditirambo – tra forme flesse del nome del personaggio: il dativo ΜΕΙΝΕΛ]ἄωι, parzialmente ricostruito all’interno del v. 6 (hem<sup>f</sup> hem<sup>m</sup>), è ripreso nella stessa sede metrica dal nominativo, interamente conservato, Μεινέλαος (v. 48), con una minima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione<sup>748</sup>:

|    |                |                                   |
|----|----------------|-----------------------------------|
| 6  | —υυ—υυ]—υυ—υυ— | hem <sup>f</sup> hem <sup>m</sup> |
| 48 | —υυ—υυ—υυ—υυ—  | hem <sup>f</sup> hem <sup>m</sup> |

La prima menzione del personaggio, ricostruita in apertura di carne, è recuperata verso la conclusione del componimento, dimodoché esso sia stretto in un anello che trasforma l’introduzione di Menelao in azione concreta, proiettando l’attenzione dell’uditorio sulle parole che suggellano il ditirambo.

Nel canto si osserva, inoltre, la collocazione non responsiva delle forme antonime ἀθανάτοις e θνατοῖς in posizione distinte dei vv. 45~52 (ia pros): gli dèi, ai quali i Troiani si rivolgono perché facciano cessare l’incipiente stato d’assedio della città (θεοῖσιν δ’ ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοις | εὔχοντο παύσασθαι δυ-  
 ân, vv. 45 s.), sono contrapposti a quegli stessi uomini che, pregandoli, giungono a considerarli erroneamente causa dei mali che li affliggono (Ζεὺς ὑψιμέδων ὄς ἅ-  
 παντα δέρκεται | οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων, vv. 51 s.), conferendo così maggior risalto all’osservazione di Menelao su giustizia e tracotanza, frutto dell’ingiustizia commessa da Paride, e maggior coesione tematica alla terza triade.

---

strada di parole che hanno quale tema la giustizia. Efficace ed ammonitorio è da subito l’intervento di Theand; esplicativa la posizione di Antenore dinanzi alla famiglia reale e ai suoi concittadini; didascalico, infine, è il messaggio di Menelao, il messaggio che la Musa ha ricordato per primo a Bacchilide» (De Sanctis 2012, p. 48). Gli Antenoridi, in particolare, possono configurarsi come «une catégorie d’hommes qui s’efforcent de conserver la paix entre les peuples, quelque injustes que soient les torts que certains subissent, des fidèles assurément de la sainte Équité qu’exalte Ménélas» (Irigoin 1993c, p. 6).

<sup>746</sup> «Alla fazione guidata da Paride, miope e sensibile solo agli interessi del singolo, non è concessa nessuna replica: il silenzio al quale Bacchilide riduce chi non vuole restituire Elena, trasgredendo la comune norma della giustizia, si impone come una condanna senza appello» (De Sanctis 2012, p. 48).

<sup>747</sup> «Tout le poème semble composé pour amener le discours de Ménélas, dont Bacchylide veut grandir le personnage aux dimensions d’un héros qu’inspire la divine Sagesse» (Irigoin 1993c, p. 6).

<sup>748</sup> La tautometria è registrata anche da Snell-Maehler 1970, p. 52 in apparato.

### III 3.2.2 *Bacchyl. 17 Sn.-M.*

«Bacchylides 17 is a well-known example of the problematic genre-determining debate since the time of the first Hellenistic classifiers»<sup>749</sup>. La tradizionale etichetta ditirambica, infatti, è stata più volte messa in discussione dai critici, a fronte degli elementi allogeni che si possono riscontrare nel carme e che ne rendono dibattuta anche la datazione. L'invocazione ad Apollo che suggella il canto, rivolgendosi al dio con l'epiteto Δάλιε (v. 130) mentre gioisce per le danze eseguite dai coreuti di Ceo (χοροῖσι Κηίων | φρένα ἰανθείς | ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν, vv. 130-132), induce a postulare un'esecuzione a Delo nell'ambito delle locali feste Apollonie o Delie che, per la scelta particolare del personaggio di Teseo, così importante nell'affermazione di Atene sull'Egeo ai tempi di Temistocle e Cimone, potrebbero essersi celebrate in una data ravvicinata alla fondazione della lega delio-attica (478-477 a. C.)<sup>750</sup>. La contestuale associazione del grido rituale dell'ὄλολυγή, in cui prorompono le fanciulle ateniesi quando Teseo riemerge trionfante dal mare (ἀγλαόθρονοί τε κούραι σὺν εὐθυμίᾳ νεοκτίτῳ | ὠλόλυξαν, ἔκλαγεν δὲ πόντος, vv. 124-128), conferisce maggior risalto alla specificazione terminologica con cui è indicata l'analogia manifestazione di gioia da parte dei fanciulli, ai quali il poeta fa intonare un peana (ἠίθεοι δ' ἐγγύθειν | νέοι παιάνιξαν ἐρατᾶι ὀπί, vv. 128 s.), così che è facile per alcuni commentatori ascrivere l'intero carme al genere del peana<sup>751</sup>; valutazioni iconografiche, poi, ne possono anticipare la datazione,

---

<sup>749</sup> Tsagalis 2009, p. 212. Non è, questo, un *unicum* per il *corpus* bacchilideo: secondo il breve testo trasmesso dal *P. Oxy.* 2368, anche le profezie di Cassandra sul nefasto destino di Troia (il frammentario ditirambo \*\*23 Sn.-M., riconosciuto da Porfirio quale modello della corrispondente ode oraziana: cfr. Porphy. *ad* Hor. *Carm.* 1.15) sarebbero state contese fra un'identificazione ditirambica, difesa da Aristarco, e una peanica, avanzata da Callimaco. Cfr. Ucciardello 1996-1997; Maehler 1997, pp. 268 s.

<sup>750</sup> «The poem's emphasis on Theseus' parentage as the offspring of Poseidon, the divine lord of the sea, and his symbolic overcoming of Minos, the human lord of the Aegean, should be read through the filter of *Zeitgeist* considerations and seen as a politically charged attempt on the Ceans' behalf to appeal to Cimonian ideological uses of the Theseus myth and thereby to safeguard Athens' favour. [...] Consequently, one could argue that Ode 17 is actually the outcome of both Athens' attempt to ideologically enhance and legitimize its place in the Greek world in the post-Persian war period, and Ceos's willingness to play this propaganda game in order to secure its own interests» (Pavlou 2012, pp. 512 s.). Allo stesso torno di tempo pensano Snell-Maehler 1970, pp. xlviii s. e Irigoien 1993c, p. 21.

<sup>751</sup> «I am more inclined to classify the ode as a paean, because of the invocation to Delian Apollo and its theoretic nature and performance context» (Pavlou 2012, pp. 510 s., che si inserisce nella linea interpretativa già praticata da Snell-Maehler 1970, pp. xlviii s.; Maehler 1991, p. 125; Schröder 2000, p. 159).



facendola indietreggiare fino ai primi anni novanta del V secolo<sup>752</sup>. Tuttavia, è pacifica la presenza di elementi dionisiaci che paiono deporre a favore di una identificazione ditirambica<sup>753</sup>: il nome della giovane Eribea può essere messo in relazione con l'epiteto di Dioniso Ἐριβόας, con un gioco di parole nel costrutto βό-ασέ τ' Ἐριβόια (v. 14) che avvicina il valore del nome proprio a quello dell'epiteto divino "dalla forte voce"<sup>754</sup>; il tuffo di Teseo in mare si giova della contemporanea connessione di Dioniso con l'elemento marino e con quello terrestre, adombrando tratti bacchici nel πόντιόν ... θελημὸν ἄλλος (vv. 84 s.) e nei delfini che conducono l'eroe fino alla dimora di Posidone (φέρων δὲ δελφῖνες ἀλιμνιέται μέγαν θοῶς | Θησέα πατρός ἱππίου δόμον, vv. 97-100), col conforto dell'iconografia vascolare<sup>755</sup>; a un contesto dionisiaco rimandano gli attributi delle Nereidi che accolgono Teseo, cinte di viole (λόπλοκοι, v. 37), danzanti di gioia (τόθι κλυτὰς ἰδῶν | ἔδεισεα Νηρηῆος ὀλβίου κόρας, vv. 101-103) e coronate di nastri dorati (χρυσεόπλοκοι ... ταίαι, vv. 106 s.); infine, il manto purpureo (αἴονα πορφύρεαν, v. 112) che Anfitrite dona a Teseo sembra richiamare il φᾶρος πορφύρεον indossato da Dioniso in *Hymn. Hom.* 7.5 s. A meno di arrischiarsi in un'improbabile analisi iporchematica<sup>756</sup>, sembra più ragionevole limitarsi ad accogliere la classificazione alessandrina e considerare il carne un esempio di ditirambo opportunamente contaminato con altri generi poetici, in cui lo sfondamento dei confini, provvisto di

<sup>752</sup> Così Maehler 1991, pp. 121 s. (poi Maehler 1997, p. 170, seguito da Hose 1995, pp. 309-311) sulla base di una coppa attribuita a Onesimo (Louvre G 104) che conserverebbe la prima raffigurazione dell'incontro fra Teseo e Anfitrite. Collegamenti testuali con Eschilo spingono, invece, Schmidt 1990, pp. 30 s. a posticipare il carne bacchilideo a poco dopo il 469 a. C., anno in cui il poeta di Ceo avrebbe assistito per la prima volta a Siracusa alla rappresentazione dei *Persiani*, da cui avrebbe desunto le non altrove attestate espressioni πόντιόν ... ἄλλος (vv. 84 s.; cfr. Aesch. *Pers.* 103), καρδίαν ... ἄμυξε (vv. 18 s.; cfr. Aesch. *Pers.* 161) e, se si accoglie la lezione del papiro O (*P. Oxy.* 8, 1091), l'uso dell'aggettivo παγκρατιῆς (v. 70; cfr. Aesch. *Pers.* 855). Al 470-460 e a un'esecuzione ateniese durante le Targelie pensa, invece, Nobili 2018, pp. 21-31 sulla base di considerazioni iconografiche.

<sup>753</sup> Per queste considerazioni, si veda Tsagalis 2009, pp. 201-207.

<sup>754</sup> L'epiteto è attestato con riferimento a Dioniso in Pind. fr. 75.10 Sn. Cfr. *LSJ*, s. v. ἐριβόας, p. 687, cl. 2.

<sup>755</sup> Tsagalis 2009, p. 203 porta a confronto una coppa di Exechias, conservata all'Antikesammlung di Monaco, in cui Dioniso è dipinto disteso su una nave, attorniato da sette grappoli d'uva e sette delfini, e una *hydria* etrusca a figure nere del 510-500 a. C. che rappresenta il rapimento del dio in forma di vite da parte di alcuni pirati, che frattanto si trasformano in delfini (su un'analoga trasformazione, cfr. *Hymn. Hom.* 7.53). La figura dei delfini può, però, essere messa in relazione con il culto di Apollo Delphinios, su cui ved. Pavlou 2012, pp. 522-526.

<sup>756</sup> Così Schmidt 1990, pp. 28 s., sul presupposto che le danze del coro bacchilideo realizzi nel contesto festivo la danza del γέρανος compiuta da Teseo e dai giovani nel mito. Per una puntuale confutazione dell'ipotesi, ved. Schröder 2000, pp. 153-156.

specifici effetti sul pubblico, dà vita a un evento performativo che riposa su analoghe commistioni tra dionisiaco e apollineo caratterizzanti il mondo culturale ateniese e che potrebbe celare riflessi del mondo politico contemporaneo<sup>757</sup>.

L'ordalia di Teseo soggiace a una tripartizione della materia narrativa<sup>758</sup>. L'avvio *ex abrupto* offre una piccola sezione introduttiva (vv. 1-20), atta a contestualizzare la porzione della saga di Teseo che il poeta vuole sottoporre all'attenzione del pubblico: l'eroe naviga per mare coi quattordici giovani destinati al sacrificio per il Minotauro (Κυανόπρωρα μὲν ναῦς μινέκτυ[προν | Θησέα δὲς ἑπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα | κούρους Ἰαόνω[ν | Κρητικὸν τάμνε πέλαγος, vv. 1-4), mentre il vento sospinge di buona lena l'imbarcazione verso le coste cretesi (τηλαυγεί γὰρ [έν] φάρει | βορήϊαι πίτινο[ν] αὔραι | κλυτὰς ἕκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας, vv. 5-7). Subito è presentato il *casus belli*: complice l'azione di Afrodite (κίσειν τε Μίνωϊ κέαρ | ἱμεράμπυκος θεᾶς | Κύπριδος [ά]γνὰ δῶρα, vv. 8-10), Minosse tocca la guancia della giovane Eribea (χείρα δ' οὐ[κέτι] παρθενικᾶς | ἄτερθ' ἐ-ράτῃεν, θίγειν | δὲ λευκᾶν παρηίδων, vv. 11-13), con una carezza il cui valore erotico, evidente non soltanto nella precedente menzione di Afrodite, ma soprattutto nella eloquente scelta del verbo κινίζω, dà adito alla reazione sonora della fanciulla, in difesa della quale accorre Teseo<sup>759</sup>. La reazione di Teseo risponde con analogo vivido descrittivismo al gesto del sovrano: l'indicazione μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων | δί-

---

<sup>757</sup> «This blurring of boundaries between the paean and the dithyramb [...] should not be understood as a breakthrough which would have completely and utterly challenged the audience's horizon of expectations. In fact a similar blurring of the boundaries between the Apolline and Dionysiac domain is evidenced in fifth-century Athenian cult and ritual practices, as well as in poetry and art, while traces of it can be detected even on Delos, Apollo's birthplace. [...] In doing so Bacchylides both legitimizes the Athenians' aspirations to preside over the Delian religious *communitas* and enhances their public image as the rightful overseers of Apollo's Delian cult» (Pavlou 2012, p. 531). Cfr. Tsagalis 2009, p. 212. A favore di una classificazione ditirambica si schierano, fra gli altri, Ieranò 1989, pp. 157 s.; Villarrubia 1990, p. 32; Irigoien 1993c, pp. 21 s.; Hose 1995; Giuseppetti 2015, p. 73. Per gli effetti che relazione fra Atene e Delo potrebbe aver esercitato su questo carne, si veda l'ampia trattazione di Fearn 2007, pp. 242-256.

<sup>758</sup> Cfr. Pearcy Jr. 1976, pp. 93 s. Per una analisi della vicenda secondo i criteri della fiaba e del fiabesco, ved. Palmisciano 2007, in particolare pp. 53-58.

<sup>759</sup> Una ricognizione dei testi lirici (Alc. fr. 42 V.; Archil. fr. 118, 196a W.; Pind. *Pyth.* 9) mostra che il contatto fisico tra un aristocratico e una donna di famiglia differente, normalmente ammesso nel contesto coniugale, fossero considerati trasgressivi in ogni altro caso; «the internal audience as represented by Theseus perceived the gesture as sexually aggressive and highly improper [...]. In Theseus' and Eriboia's view, Minos acts like a god (or a beast), without fear of consequences, when he disregards aristocratic social norms which they expect him to maintain» (Clark 2003, pp. 137, 139; cfr. Villarrubia 1990, p. 17). Il valore erotico di κινίζω è testimoniato da Pind. *Pyth.* 8.32, Hdt. 6.62.1, Eur. *Med.* 568 e Theoc. 5.122 (cfr. *LSJ*, s. v. κινίζω, p. 965, cl. 1). Cfr. Ieranò 1989, p. 161; Segal 1998, p. 297; Grandolini 2011, p. 168.

να[σ]εν ὄμμα (vv. 17 s.) comunica sul piano dell'espressività facciale il dolore interiore provato dall'eroe (καρδίαν τέ οἱ | σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος, vv. 18 s.), trasformando il materiale tradizionale in uno sguardo polisemico che, di sotto le sopracciglia aggrottate, anticipa la verbalizzazione della riprovazione per Minosse<sup>760</sup>. Questa apre la seconda parte dell'ode, a sua volta tripartita nelle fasi intermedie del confronto verbale tra i due eroi, aperto dal rimprovero di Teseo (vv. 20-46), alla quale, tramite un raccordo narrativo (vv. 47-52), segue la replica di Minosse (vv. 52-66) e, dopo il segno che Zeus manda in risposta alla preghiera del sovrano (κλύε δ' ἄμεμπτον εὐχὰν μεγασθενή[ς] | Ζεὺς, ὑπέροχόν τε Μίνωϊ φύτευσε | τιμὰν φίλῳ θέλων | παιδὶ πανδερκέα θέμειν, | ἄστραφέ θ', vv. 67-71), il lancio della disfida a Teseo (vv. 74-80), chiudendo il cerchio di una scena che, nel motivo dell'ascendenza divina degli eroi, nell'abbondanza degli epiteti (v. 1, μενέκτυ[πον]; vv. 14 s., χαλκο|θώρα[κα]; v. 23, μεγαλοῦχον; vv. 31 s., ἐρα|τώνυμος; v. 37, ἰόπλοκοι; v. 39, πολέμαρχε; v. 40, πολύστοινοι; v. 52, μεγαλοσθενές; v. 54, λευκώλειος; v. 58, σεισίχθιοι; v. 67, μεγασθενή[ς]; v. 73, μενεπτόλεμος; v. 121, στραταγέταν)<sup>761</sup> e nella reminiscenza di espressioni epiche<sup>762</sup>, si presenta come un'apparente rivitalizzazione della contesa eroica di sapore omerico. Il tuffo in mare di Teseo per recuperare l'anello di Minosse, però, la tramuta subito in una gara atletica: l'arrivo dell'eroe alla dimora di Posidone e il suo ritorno in superficie cinto dei segni regali donatigli ospitalmente da Anfritrite (vv. 81-132) sancisce lo scioglimento della vicenda, in cui tracce del mondo sportivo potrebbero essere

<sup>760</sup> «Theseus' expression in Bakkhylides 17 is similar to the basic meaning of "looking up from under the brows" (ὑπόδρα ἰδών), a fact that Bakkhylides' audiences would have appreciated. The youth uses a facial expression to accomplish several things: to express his emotional reaction, to reprimand the king for violating norms of behavior, and to assert a dominant social status to grant authority to his coming commands» (Clark 2003, p. 142). Nel suo valore di movimento, il verbo δι-νᾶω nasconde in modo figurato nella rotondità dell'occhio lo sguardo di rimprovero di Teseo, accresciuto dall'indicazione coloristica che sembra riprendere l'immagine già epica e lirica dell'occhio lampeggiante che esprime rabbia (cfr. *ivi*, pp. 143 s.).

<sup>761</sup> Cfr. Stern 1967b, p. 44; Pieper 1972, p. 396.

<sup>762</sup> «ὑφαινε μῆτιν (51-2) will be recalled as an Homeric formula; σχέτλιον at line 19 seems a reminiscence of the epic tone: the poet uses this common epic word only here in his extant corpus, and apparently to emphasize the heroic excess of Theseus' reaction. The τάλαντον of Zeus referred to at line 25 will call to mind the famous Homeric *loci*: *Iliad* 8.6; 16.658; 22.209. And even the τέρας which Minos beholds at line 72 when Zeus gives the lightning will seem parallel to the πολέμοιο τέρας of *Iliad* 11.4, which the scholiast suggests might be the lightning which portends ill to the Greek warriors. [...] other examples appear of phrases which can be paralleled in the *Iliad*: δίνασεν ὄμμα (17) with 17.679-80; ἄμυξεν ἄλγος (19) with 1.234; χέρα πέτασσε (72) with 14.495» (Stern 1967b, p. 44). Per i paralleli epici della scena, ved. Vox 1984, pp. 202-204.

ravvisate nel fotogramma impressionistico di Teseo risplendente degli ξεινήϊα καλά che dimostrano la sua origine divina (λάμπει δ' ἀμφὶ γυίοις θεῶν, vv. 123 s.), accolto dalle grida di gioia degli astanti (vv. 124-129) mentre indossa la ghirlanda donata ad Anfitrite da Afrodite (κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὖλαις | ἀμεμφέα πλόκον, | τὸν ποτέ οἱ ἐν γάμωι | δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν, vv. 113-116) come un vincitore negli agoni<sup>763</sup>; il fatto è significativamente segnato dal passaggio da una iniziale dimensione di oscurità dell'ode a una maggiore luminosità<sup>764</sup>.

Una fitta rete di ripetizioni foniche ed echi verbali tiene insieme le parti dell'ode: θελημὸν (v. 85) richiama θέλων (v. 69), θοῶς (v. 98) rimanda a θοᾶν (v. 55), κλυτὰς ἰδῶν (v. 101) recupera in modo anastrofico ἰδῶν ... κλυτὰν (vv. 72-73), mentre ὦπε πυρός (v. 105) sembra ricollegarsi a πυριέθειραν (v. 56)<sup>765</sup>. I richiami verbali si inseriscono in un più ampio bacino di forme uguali, sinonimi e antonimi che individuano forme di parallelismo e contrasti lungo i versi dell'ode:

κίσειν κέαρ (v. 8), χόλωσεν ἦτορ (v. 50), τάφειν δέ ... ἔνδοθειν κέαρ (vv. 86 s.), ἔτερπον κέαρ (vv. 107 s.)

βόασε (v. 14), ὠλόλυξαν (v. 127), παιάνιξαν ἐρατᾶι ὀπί (v. 129)

Διὸς υἱὲ φερτάτου (v. 20), βροτῶν | φέρτατον (vv. 32 s.)

<sup>763</sup> Per questa lettura, cfr. Danek 2008, pp. 79 s. Il velo purpureo e la corona che Anfitrite dona a Teseo possono ben rappresentare doni ospitali di ascendenza omerica: opportuni confronti con la coeva produzione ceramica mostrano Teseo recarsi al palazzo paterno ed essere ricevuto da Anfitrite come ἰκέτης, che non ha più l'obbligo di riportare in superficie l'anello di Minosse giacché bastano soltanto i doni di Anfitrite, più duraturi rispetto alla prova istantanea stabilita dal sovrano cretese, a sancire la sua condizione divina (cfr. Villarrubia 1990, pp. 28 s.; Angeli Bernardini 2005, pp. 23-28). Tali ξείνια δῶρα assumono, inoltre, una colorazione erotica, volta a segnalare la maturità sessuale di Teseo e a richiamare le future nozze con Arianna o, forse, con la stessa Eribea (cfr. Segal 1998, pp. 302-305); il ditirambo, così, può essere facilmente incluso nel quadro di un rito di passaggio per il quale il viaggio a Creta mitizza la tripartizione rituale in separazione, segregazione e reintegrazione orientata all'iniziazione sessuale e matrimoniale dei giovani, su cui ved. Ieranò 1989, pp. 157-161.

<sup>764</sup> «Theseus is the only character who is not associated with light from the start of the narrative. His name is juxtaposed with the dark-prowed ship, κυανόπρωρα (1); the adjective stands significantly as the first word of the ode and points up the sinister tone of the voyage. Further, his nature is indicated by his dark eye, μέλαν (17). [...] In 122-28, the poet moves rapidly to a conclusion. Theseus is now surrounded by light. He appears unwetted from the sea, his limbs shining with the immortal radiance of the gods, his glory hailed by the gleaming sea nymphs (123-28) [...]. Line 80-132, then, differ in tone from 1-79. At the start, the atmosphere is sinister. The sea is harsh; love is distorted; light is restricted. [...] After his willing reception by the sea, however, the validity of Theseus' claim to divine lineage becomes clear, and the tone shifts to a lighter, more joyous context. Now the sea becomes benevolent; honorable love is assured; and Theseus is thoroughly surrounded in light» (Pieper 1972, pp. 400-404).

<sup>765</sup> Cfr. Percy Jr. 1976, pp. 93 s.

Διὸς υἱέ (v. 20), Ζεῦ πάτερ (v. 53)

ἴσχε μεγαλοῦχον (v. 23), βαρεῖαν κάτε|χε μῆτιν (v. 28 s.), πολύστονον | ἔρυκεν ὕβριν (v. 40 s.)

φάος (v. 43), ἀστραπάν (v. 56), παιδερκέα (v. 70), ἄστραψε (v. 71), βλέπεις (v. 75)

εἶπεν (v. 47), εἶπέν τε (v. 52)

θάρσος (v. 50), θράσει (v. 63), τῶι δ' οὐ θυμὸς πάλιν | ἀνεκάμπτετ' (v. 81 s.)

ἄκουσον (v. 53), κλύη (v. 64), κλύε (v. 67), κλύε δ' ... Ζεὺς (v. 67 s.)

εἶ πέρ με νύμ[φα | Φοίνισσα λευκῶλενος σοὶ τέκεν (v. 53 s.), εἶ | δὲ καὶ σὲ Τροίηγι' αἰσεισίχθονι | φύτευσεν (v. 57-59)

πάτερ (v. 53), πατρός (v. 63), πατήρ (v. 78), πατρός (v. 99), πατρός (v. 109)

πυριέθειραν ἀστραπάν | σᾶμ' ἀρίγνωτον (v. 56 s.), ὑπέροχόν ... παιδερκέα ... ἄστραψέ θ' (v. 68-71), βλέπεις σαφῆ (v. 75), λάμπε γυίων σέλας | ὥτε πυρός (v. 104 s.), φάνη (v. 119), θαῦμα (v. 123), λάμ|πε ... ἀγλαόθρονοί (v. 123-125)

σᾶμα (v. 57), τέρας (v. 72), θαῦμα (v. 123)

σεισίχθονι ... Ποσειδᾶνι (v. 58-60), Ποσειδᾶν ... χθόνα (v. 79 s.)

ἐκ βαθείας ἀλός, | δικίων ... πατρός ἐς δόμους (v. 62 s.), ὄρνυ' ἐς βα|ρύβρομον πέλαγος (v. 76 s.), μὸλ' ... ἐξ ἀλός (v. 122)

κλύη ... εὐχᾶς (v. 64 s.), κλύε ... εὐχάν (v. 67)

Κρόνιος (v. 65), Ζεὺς (v. 68), Διός (v. 75, 86)

ἀναξιβρέντας (v. 66), ἀναξ (v. 78)

ἄμεμπτον (v. 67), ἀμεμφέα (v. 114)

θυμάρμενον (v. 71), τάφεν δέ ... ἔνδοθεν | κέαρ (v. 86 s.)

ὄρνυ' ἐς (v. 76), ὄρουσε (v. 84), θόρειν (v. 94)

κατ' οὐ|ρον (v. 87 s.), βορεᾶς ἐξόπιν πνέουσ' ἀήτα (v. 91)

νᾶα ... ἐπόρσυν' (v. 89), ἴετο ... δόρυ (v. 90)

ἀνάγκαν (v. 96), τύχαν (v. 132)

γυίων (v. 104), γυίοις (v. 124)

ύγροῖσι ποσσίν (v. 109), ἀδιάντος (v. 122)

ἀμφέβαλεν αἰόνα (v. 112), ἐπέθηκεν ... πλόκον (vv. 113 s.)

Guzmán Guerra 1976, pp. 16 s.

Fra queste figurano anche corrispondenze responsive che lasciano «entrever una intencionalidad, una función que obedece al programa del poeta»<sup>766</sup> nella loro partecipazione alla struttura narrativa del ditirambo.

Lo svolgimento della narrazione è cadenzato dalle relazioni foniche e responsive che si creano tra le voci verbali collocate in ugual sede metrica ai vv. 20~43~86~109 (*metrum ex iambis ortum*).

|     |          |                               |
|-----|----------|-------------------------------|
| 20  | ⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | <i>metrum ex iambis ortum</i> |
| 43  | ⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | <i>metrum ex iambis ortum</i> |
| 86  | ⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | <i>metrum ex iambis ortum</i> |
| 109 | ⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏⏏ | <i>metrum ex iambis ortum</i> |

L'occorrenza accomuna quattro forme di aoristo in identica posizione metrica: εἶ-  
ρέν (τε), ἰδεῖν, τάφειν e εἶδέν (τε)<sup>767</sup>. Fra il primo e l'ultimo aoristo vi è notevole  
somiglianza fonica, rinforzata dall'identità della costruzione sintattica, per la quale  
ciascuna forma verbale è seguita dall'enclitica τε; fra εἶδεν e ἰδεῖν sussiste, invece,  
un rapporto etimologico che consente al secondo di anticipare il primo. Le quattro  
voci scandiscono il susseguirsi degli eventi: il *verbum dicendi* introduce il  
rimprovero di Teseo, che subito accusa Minosse di mancanza di autocontrollo (Διὸς  
ὕῃ φερτάτου, | ὅσιον οὐκέτι τεᾶν | ἔσω κυβερνήτης φρενῶν | θυμ[όν], vv. 20-23);  
l'infinito ἰδεῖν avvia a conclusione il lungo argomentare dell'eroe ateniese, velando  
di minaccia la richiesta al sovrano cretese di non cadere nuovamente in tentazione  
(οὐ γὰρ ἂν θέλοιμ' ἄμβροτον ἔρανον Ἰοῦν | ἰδεῖν φά-ος, ἐπεὶ τιν' ἠϊθέ[ων  
| σὺ δαμάσειας ἀέκοντα, vv. 41-45); τάφειν esprime lo stupore di Minosse di  
fronte alla pronta reazione dell'interlocutore alla sua sfida (τάφειν δὲ Διὸς  
υἱὸς ἔνδοθεν | κέαρ, κέλευσέ τε κατ' οὐρον ἴσχειν εὐδαίδαλον | νᾶα, vv. 86-89),  
al quale οὐ πάλιν | θυμὸς ἀνεκάμτετ' (vv. 81 s.), mentre εἶδεν (v. 109) marca

<sup>766</sup> Guzmán Guerra 1976, p. 11.

<sup>767</sup> L'occorrenza è registrata anche da Snell-Maehler 1970, p. 60 in apparato e da Guzmán Guerra 1976, pp. 13, 16, ma con un succinto commento: «Con términos casi yuxtapuestos quiere Teseo hacer ver que si Minos tiene por padre a Zeus, tampoco él tiene que ocultar su ascendencia, que tiene por padre al soberano de los mares» (p. 16).

l'incontro fra l'ateniese e Anfitrite, che segna l'inizio della sua risalita e del suo riconoscimento divino (εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν | σεμνὰν βοῶπιιν ἔρατοῖ-  
| σιν Ἄμφιτρίταν δόμοις, vv. 109-111). L'occorrenza sembra, dunque, avere un  
valore strutturale, giovevole alla costruzione e allo svolgimento del racconto mitico,  
e insieme pare già rilevare una certa superiorità della figura di Teseo su quella di  
Minosse che, a fronte di una costruzione parallela, è posta in contrasto attraverso  
l'uso sapiente degli epiteti. I discorsi sulla genealogia divina di Minosse  
condividono la medesima strutturazione: introduzione con congiunzione ipotetica  
εἰ, pronome personale, verbo τέκεν (εἰ καὶ σε κεδνὰ | τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ  
κρόταφον Ἴδας | μιγείσα Φοίνικος ἔρα|τώνυμος κόρα βροτῶν | φέρτατον, vv.  
29-33; εἴ πέρ με νύμφα | Φοίνισσα λευκώλενος σοὶ τέκεν, vv. 53 s.), col  
costante ritorno del nome di Fenissa (Φοίνικος ἔρα|τώνυμος κόρα, vv. 31 s.; Φοί-  
νισσα, v. 54) e di strutture espressive recuperate anche per l'ascendenza di Teseo  
(il pronome personale in κάμέ al v. 33, la congiunzione εἰ e il pronome σέ ai vv. 57  
s., l'aoristo τέκεν al v. 35, informazioni esornative come χρύσειον ... κάλυμμα ai  
vv. 36-38 e χρύσειον ... κόσμον ai vv. 60-62)<sup>768</sup>. È sufficiente, però, che Minosse,  
rivolgendosi a Zeus, rinforzi la verità della propria origine con l'enclitica περ (v.  
53) e, parlando di Teseo, sostituisca il tecnico τέκεν con φύτευσεν (v. 59), quasi  
mai utilizzato per indicare la generazione materna e attestato anche in riferimento  
all'origine di un male<sup>769</sup>, per elevarsi sopra l'avversario, screditandolo, in un  
contrasto accresciuto dagli epiteti che accompagnano parole e gesti dei due  
personaggi, dipinti l'uno nelle sue qualità militari (v. 39, πολέμαρχε; v. 73,  
μενεπτόλεμος; v. 121, στραταγέταν), l'altro nelle prerogative nobiliari (v. 47,  
ἀρέταιχμος, che, per quanto legato a un'arma, evidenzia il possesso di un'ἀρετή  
adatta a fronteggiare Minosse)<sup>770</sup>.

<sup>768</sup> Cfr. Pieper 1972, p. 397; Villarrubia 1990, p. 19.

<sup>769</sup> Utilizzato perlopiù per indicare la generazione delle piante da semina, φυτεύω si allarga a un  
valore metaforico indicante la generazione paterna, come in ὁ φυτεύσας πατήρ di Soph. *OT* 793,  
1514 e di Eur. *IA* 1177 o nell'uso assoluto ὁ φυτεύσας di Soph. *Phil.* 904, *Tr.* 1244, mentre è rara-  
mente utilizzato per indicare la genitorialità materna, per la quale pare preferito il participio sostan-  
tivato ἡ τεκοῦσα. Il valore negativo del verbo è ben attestato in ambito omerico (Hom. *Il.* 15.134  
κακὸν μέγα πᾶσι φυτεῦσαι, *Od.* 5.340 ὅτι τοὶ κακὰ πολλὰ φυτεύει, 4.668 πρὶν ἡμῖν πῆμα φυ-  
τεῦσαι, 2.165 φόνον καὶ κῆρα φυτεύει, 17.82 φόνον καὶ κῆρα φυτεύσω) e nella produzione lirica  
(Pind. *Nem.* 4.59 φύτευέ οἱ θάνατον) e tragica (Soph. *Aj.* 953 φυτεύει πῆμ'). Cfr. *LSJ*, s. v. φυ-  
τεύω, p. 1965, cl. 2.

<sup>770</sup> «L'insistenza sul potere militare del re cretese non è fine a se stessa, ma ha la funzione di accre-  
scere la *virtus* eroica del suo giovane antagonista, che, sebbene indifeso, non ha l'atteggiamento ed

Una pari partecipazione ai meccanismi narrativi del ditirambo si può osservare nella corrispondenza tra δίν[α[σ]εν e δίνητο ai vv. 18~107 (3ia<sub>Λ</sub>), che fa registrare una minima condivisione fra gli accenti prosodici dei versi in responsione<sup>771</sup>:

|     |            |                  |
|-----|------------|------------------|
| 18  | υ-υ-υ-υ-υ- | 3ia <sub>Λ</sub> |
| 107 | υ-υ-υ-υ-υ- | 3ia <sub>Λ</sub> |

Il riuso del medesimo verbo di movimento mette in relazione tra loro lo sguardo torvo che Teseo, attirato dal grido di Eribea, rivolge a Minosse (ἴδεν δὲ Θησεύς, | μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων | δίν[α[σ]εν ὄμμα, vv. 16-18) e i nastri dorati indossati dalle Nereidi nelle loro danze vorticosi (ἀμφὶ χαίταις | δὲ χρυσεόπλοκοι | δίνητο τανύαι, vv. 105-107). Adempiendo, insieme, a una funzione coesiva, che unisce la parte iniziale dell'ode a quella conclusiva, l'omometria rovescia il clima delle due sezioni, tramutando la cupezza dello sguardo di Teseo e la tensione causata dall'atto di Minosse nella dimensione festosa che accoglie l'eroe nella dimora paterna, che anticipa la consegna delle insegne regali e il positivo scioglimento della vicenda mitica.

Lo stesso rovescio è ottenuto dalla tautometria Διὸς υἱέ ~ Διὸς υἱός ai vv. 20~86 (*metrum ex iambis ortum*), caratterizzata da una minima corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|    |            |                               |
|----|------------|-------------------------------|
| 20 | υ-υ-υ-υ-υ- | <i>metrum ex iambis ortum</i> |
| 86 | υ-υ-υ-υ-υ- | <i>metrum ex iambis ortum</i> |

Il complemento di vocazione con cui, in apertura di carne, l'accigliato Teseo si rivolge a Minosse, apostrofandolo per l'atto appena compiuto nei confronti di Eribea (Διὸς υἱέ φερτάτου, | ὅσιον οὐκέτι τεᾶν | ἔσω κυβερνήτης φρενῶν | θυμ[όν]· ἴσχε μεγαλοῦχον ἦρωσ βίαν, vv. 20-23), è messo in relazione con l'analoga menzione del personaggio da parte del poeta, che avvia lo scioglimento della vicenda con lo stupore causato nel sovrano cretese dal tuffo dell'ateniese in mare (τάφεν δὲ Διὸς υἱὸς ἔνδοθεν | κέαρ, κέλευσέ τε κατ' οὐ̄ρον ἴσχειν εὐ-

il comportamento del vinto, non si lascia intimidire e non si abbatte di fronte alle circostanze avverse» (Grandolini 2011, p. 162; cfr. Pieper 1972, p. 396). L'atteggiamento reattivo di Teseo è adombrato nelle forme verbali κυβερνήτης (v. 22), ἴσχε (v. 23), κάτεχε (vv. 28 s.) ed ἐρύκειν (v. 41), con le quali, mentre invita Minosse all'autocontrollo, esprime un'esigenza di controllo opposta all'illegittima libertà del sovrano cretese (cfr. Segal 1998, p. 296).

<sup>771</sup> La tautometria è registrata da Guzmán Guerra 1976, p. 12.



δαίδαλον | νᾶα, vv. 86-89).

La tensione progressivamente eliminata dalle omometrie appena discusse è, invece, accresciuta dalla corrispondenza Ποσειδᾶνι ~ Ποσειδάν in sede incipitaria dei vv. 36~79 (ba ia), con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|    |                      |       |
|----|----------------------|-------|
| 36 | υ̅--υ̅--υ̅--υ̅--υ̅-- | ba ia |
| 79 | υ̅--υ̅--υ̅--υ̅--υ̅-- | ba ia |

Il nome di Posidone è dapprima pronunciato da Teseo, mentre contrappone la propria nascita divina (ἀλλὰ κάμῃ | Πιπθ[έ]ος θυγάτηρ ἀφνεοῦ | πλαθεῖσα ποντί-  
ωι τέκειν | Ποσειδᾶνι, vv. 33-36) a quella di Minosse (i già citati vv. 29-33), quindi dallo stesso sovrano cretese, che sfida apertamente l'avversario a dimostrare il valore della propria persona e dell'intercessione divina chiamata a supporto (Κρονί-  
[δας | δέ τοι πατήρ ἄναξ τελεῖ | Ποσειδάν ὑπέρτατον | κλέος χθόνα κατ' ἠΰ-  
δεινδρον, vv. 77-80). La coesione dell'impianto logico-narrativo si accompagna, così, al mantenimento dello stato contrastivo fra le due figure protagoniste del canto<sup>772</sup>, in una dimensione di attesa che pare comunicata dall'analogo accostamento responsivo fra Ἰαόνων e Ἀθαναίων in conclusione dei vv. 3~92 (sp ia):

|    |                    |       |
|----|--------------------|-------|
| 3  | --υ̅--υ̅--υ̅--υ̅-- | ba ia |
| 92 | --υ̅--υ̅--υ̅--υ̅-- | ba ia |

Utilizzati col valore di sinonimi, i due etnonimi, che condividono il medesimo caso nella flessione, indicano i giovani che assistono allo svolgimento degli eventi, raffigurandoli nel momento iniziale del viaggio per mare (κυανόπρωρα μὲν ναῦς  
μενέκτυ[πον | Θησέα δὲς ἐπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα | κόρους Ἰαόνω[ν | Κρητι-  
κὸν τάμνε πέλαγος, vv. 1-4) e in quello quasi conclusivo della vicenda, mentre, nella loro attesa per il ritorno di Teseo in superficie (τρέσσαν δ' Ἀθαναίων | ἠΐθέων  
<-> γένος, ἐπεὶ | ἦρως θόρεν πόντονδε, κατὰ λειρίων τ' ὀμμάτων δά|κρυ χέ-  
ον, βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν, vv. 92-96), accrescono per via circolare l'effetto di *suspence* delle battute conclusive del ditirambo.

Un più puro scopo esornativo mi sembra avere l'omometria κλυτᾶς ~ κλυτάν

<sup>772</sup> La corrispondenza è registrata da Snell-Maehler 1970, p. 60 in apparato e da Guzmán Guerra 1976, p. 16.



39, θρασύν; v. 42, ἀδίκουσιν; v. 44, κακῶι)<sup>775</sup>. Anche l'abbigliamento del giovane sembra indirizzare verso un ritratto efebico: una spada pendente dalle spalle (περὶ φαιδίμοισι δ' ὤμοις | ξίφος ἔχειν, vv. 47 s.), due giavellotti (ξεστοὺς δὲ δὺ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας, v. 49), capelli biondi cinti da un elmo laconico (κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαι|μαν κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου, vv. 50 s.), un chitone color porpora (χιτῶνα πορφύρεον | στέρνοις τ' ἀμφί, vv. 52 s.) e, soprattutto, una clamide (καὶ οὔλιον | Θεσσαλὰν χλαμύδ', vv. 53 s.), «die typische Kleidung der Epheben»<sup>776</sup>.

È interessante che Bacchilide specifichi il materiale dell'indumento: un mantello di lana, come parrebbe indicare l'aggettivo οὔλιος che l'accompagna (v. 53). La peculiarità dell'indicazione risiede nell'unicità di questo utilizzo: solo qui, infatti, l'aggettivo si lascia interpretare come equivalente di οὔλος, mentre di solito rientra nella sfera semantica della distruzione e della morte, assumendo un valore poco confacente a una descrizione fisica incentrata sui capi d'abbigliamento indossati dal soggetto<sup>777</sup>. Se, però, si considerano le informazioni antiche sulla prole di Cimone, l'aggettivazione che caratterizza la descrizione di Teseo nel ditirambo sembra assumere una seconda, politica, colorazione: l'epiteto della clamide potrebbe nascondere il nome di Oulios, la provenienza tessala dello stesso indumento potrebbe alludere a Tessalo, mentre la foggia laconica dell'elmo potrebbero celare Lacedemonio, in un sistema di inferenze che, a un secondo livello di lettura dell'ode, riserverebbe spazio alla famiglia di Cimone<sup>778</sup>; non mancherebbe nemmeno la madre, cui potrebbe riferirsi la fulva chioma di Teseo, tratto fisico

<sup>775</sup> La lista completa è in Rodríguez Alfageme 1995, p. 27, che sostiene: «A juzgar por toda esta serie de palabras el sentido de la obra ha de verse en la relación de los jóvenes efebos atenienses y en la exaltación de los valores guerreros, lo que no extraña, si este ditirambo es una composición hecha precisamente para uno de los rituales eféebicos de Atenas» (*ibid.*).

<sup>776</sup> Merkelbach 1973, p. 57. Cfr. Aristot. *Ath. Pol.* 42.4 τὸν δ' ὕστερον ἐκκλησίας ἐν τῷ θέστρωι γενομένης, ἀποδείξάμενοι τῷ δήμῳ τὰ περὶ τὰς τάξεις καὶ λαβόντες ἀσπίδα καὶ δόρυ παρὰ τῆς πόλεως, περιπλοῦσι τὴν χώραν καὶ διατρίβουσιν ἐν τοῖς φυλακτηρίοις· φρουροῦσι δὲ τὰ δύο ἔτη χλαμύδας ἔχοντες. Sull'abbigliamento efebico di Teseo nel ditirambo, ved. anche i raffronti iconografici istituiti da Ierandò 1987, pp. 99-101.

<sup>777</sup> Cfr. *LSJ*, p. 1270, cl. 2, s. v. οὔλιος, «baleful, deadly», detto della costellazione del Cane Maggiore (Hom. *Il.* 11.62), di Ares (Hes. [*Sc.*] 192, 441; Pind. *Ol.* 9.76) e di altre divinità, forse come applicazione specifica del valore distruttivo.

<sup>778</sup> Questa la proposta interpretativa di Barron 1980, pp. 1-4. Il nome di Oulios fra i figli di Cimone è riportato da *IG II<sup>2</sup>* 1400, 66 (ἐν κιβωπίῳ ποικίλῳι, ὃ Κλειτῶ Ἄριστοκ|ρ[άτ]τος τ[ὸ] Ὀλίῳ Κίμωνος γυνὴ ἀνέθηκεν); di lui parla anche Plut. *Cim.* 16.1 Ziegler, chiamandolo però Ἡλείος. Lo stesso Plutarco conferma i nomi degli altri due figli, Lacedemonio (τῶν γε παίδων τῶν διδύμων τὸν ἕτερον Λακεδαιμόνιον ὠνόμασε) e Tessalo (Διόδωρος δ' ὁ Περιγηγῆτης καὶ τούτους φησὶ καὶ τὸν τρίτον τῶν Κίμωνος υἱῶν Θεσσαλὸν ἐξ Ἴσοδικῆς γεγοῖναι τῆς Εὐρυππολέμου τοῦ Μεγακλέους).

tipicamente riconosciuto agli abitanti della Tracia, da dove proveniva la donna<sup>779</sup>. Se ne ricava, dunque, un ditirambo probabilmente destinato a una celebrazione dell'efebia ateniese (per quanto non sia possibile stabilire con esattezza l'occasione della sua esecuzione), in cui la preminenza della figura di Teseo e, in particolare, la singolare coincidenza fra la descrizione fisica dell'eroe e le informazioni anagrafiche in nostro possesso su Cimone potrebbero essere considerate un riflesso della rivitalizzazione della figura dell'eroe nella contemporanea azione del politico ateniese, impegnato in quegli anni nella costruzione del *Theseion* e nel recupero delle pretese spoglie del personaggio mitico<sup>780</sup>. La datazione del componimento oscillerebbe, così, fra il 478 e il 470 a. C., con la forte possibilità che, grazie ai discussi riferimenti politici, vada riferito entro e non oltre gli anni '70 del V secolo<sup>781</sup>.

La forte narratività del ditirambo fa il paio con quella altrettanto apprezzabile nei carmi 15 e 17, ma se ne distingue per il tratto – unico, per la nostra conoscenza del genere letterario – dell'assenza di una cornice narrativa: mentre negli altri poemi un *io* narrante descrive lo svolgimento degli eventi, in questo ditirambo i personaggi prendono autonomamente la parola, determinando un'architettura dialogica per la quale ciascuna delle quattro strofi di cui si compone il carme, di impianto monostrofico e composizione precipuamente gliconica, è affidata a uno degli

---

<sup>779</sup> «Why is Theseus' hair auburn, πυρσόχαιτος? No one else ever mentions the colour of his hair. [...] Auburn hair – πυρρός is a darker shade than ξανθός – was regarded as characteristic of foreigners, and especially of the peoples of the north. The Boudinoi on the borders of Skythia are πυρροί in Herodotus; in Xenophanes, the Thracians. Thracians: Kimon's mother Hegesipyle was a Thracian, daughter of Oloros King of the Sapaioi. Was she a red-head?» (Barron 1980, p. 2).

<sup>780</sup> «In these few lines at the climax of the poem, Bakchylides' description of Theseus seems to contain allusions to Kimon's father and mother, and to all three of his sons. If rightly recognised, their message must be that Kimon is a second Theseus» (Barron 1980, p. 2).

<sup>781</sup> Di questo avviso, Wind 1972, p. 520, n. 1 («The poem cannot be dated precisely, but it seems unlikely that it was written before 480 B.C.»); Barron 1980, p. 1; García Romero 1989, p. 121; Irigoin 1993c, p. 37 (474 a. C., anno della traslazione delle ossa di Teseo nel *Theseion*); Rodríguez Alfageme 1995, p. 34; Arnould 2001, p. 222 (474 a. C. circa). L'analisi del materiale iconografico spinge Nobili 2018, pp. 31 s. ad abbassare la datazione al periodo 470-460, considerando Bacchyl. 18 Sn.-M. parte di un progetto unitario, insieme con il carme 17, destinato alla definizione dell'egemonia di Atene nell'ambito della lega delio-attica e dell'Egeo tramite la proposizione di «un'immagine “a tutto tondo” del mito teseico» (p. 31), forse in occasione di una delle Targelie di quegli anni. Al 460-444 a. C. pensa, invece, Maehler 1997, p. 213, accogliendo l'ipotesi di un velato riferimento ai rapporti fra Atene e Megara nell'immagine di Teseo che attraversa il confine e leggendo nella nascosta allusione ai figli di Cimone un rimando ai giovani che, guidati da Mironide, sconfissero i Corinzi a Geraneia nel 458.

interlocutori e il cambio di strofe rappresenta il cambio di interlocuzione<sup>782</sup>. Un pretesto sonoro, lo squillo della σάλπιγξ (τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων | σάλπιγξ πολεμηΐαν ἀοιδάν; vv. 3 s.), induce un coro di Ateniesi a chiedere lumi al loro sovrano, Egeo, che risponde riferendo le informazioni ricevute da un araldo (νέον ἦλθε<ν> δολιχὰν ἀμείψας | κάρυξ ποσὶν Ἴσθμίαν κέλευθον, vv. 16 s.); si avvia, così, una diegesi che procede per fraintendimento degli elementi esterni agli interlocutori, con un effetto di *suspence* che raggiunge l'apice nel ritratto finale di Teseo, senza che però ne sia svelata l'identità<sup>783</sup>. Al suono della tromba il coro di Ateniesi dà un significato negativo, preavviso di un attacco nemico o di un assalto di predoni (ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς | δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει | στραταγέτας ἀνήρ; | ἦ ληισταὶ κακομάχανοι | ποιμένων ἀέκατι μήλων | σεύοντ' ἀγέλας βί-  
αι; vv. 5-10). Grazie alle notizie dell'araldo, Egeo conosce ed elenca le imprese del misterioso individuo (l'uccisione di Sini, della scrofa di Cremmione e di Scirone, la sconfitta di Cercione e di Procopte: vv. 19-30); ma, a dispetto del pubblico, queste non gli sono sufficienti per ricostruire l'identità del figlio, il cui *curriculum* minaccioso gli incute timore per gli sviluppi della vicenda (ταῦτα δέδοιχ' ὅπῃ τελεῖται, v. 30). Gli Ateniesi non colgono il presentimento negativo del sovrano, anzi paiono considerare la venuta dello straniero segno della volontà divina e foriera di benefici per la città (ἦ θεὸς αὐτὸν ὀρμαί, | δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται· | οὐ γὰρ ῥάιδιον αἰὲν ἔρδοντα μὴ ἵτυχεῖν κακῶι, vv. 41-44), mentre Egeo, nel rispondere alla domanda del coro su eventuali accompagnatori del soggetto, chiude la descrizione fisica dell'eroe con l'indicazione della sua destinazione, Atene (δί-  
ζησθαι δὲ φιλαγγλάους Ἀθήνας, v. 60), velata di un'incertezza palpabile già nel valore che il sovrano assegna allo sguardo di Teseo, i cui occhi brillano della proverbiale fiamma di Lemno e portano alla luce il primario valore negativo del

<sup>782</sup> La soluzione strutturale, di notevole interesse, ha rappresentato una ragione di discussione in merito ai rapporti di questo ditirambo e del tipo di composizione in generale con le prove più antiche della tragedia, alla ricerca di influssi e di precedenze di un genere sull'altro, a partire dalle considerazioni di Aristot. *Poet.* 1449 a 9-15. Non c'è motivo di credere che Bacchyl. 18 Sn.-M. sia anteriore alle prime tragedie note, mentre è plausibile che «la pratique du dialogue, due assurément aux innovations d'Eschyle, fit parfois intrusion, par une sorte de choc en retour, dans de formes auparavant plus proches du récit» (Irigoin 1993c, p. 41), come lasciano intendere gli scambi fra Teseo e Minosse in Bacchyl. 17 Sn.-M. o i discorsi di Teano e Menelao in Bacchyl. 15 Sn.-M. Per possibili rapporti fra il ditirambo bacchilideo e il dramma satiresco, ved. Vox 1982, pp. 135-137.

<sup>783</sup> «The ignorance of Aegeus and the chorus of Theseus' identity lies behind obvious ironies which arise out of the dialogue and create, on the dramatic level, an atmosphere of suspense» (Wind 1972, p. 512).

discusso οὐλιος (v. 53)<sup>784</sup>.

La materia del canto, distribuita in tre sezioni (vv. 1-15: pretesto sonoro e apertura della discussione; vv. 16-45: imprese di Teseo e ulteriori considerazioni del coro; vv. 46-60: descrizione di Teseo in avvicinamento ad Atene), è attraversata da varie forme di fenomeni verbali che le garantiscono unità e ne rinforzano il piano semantico, a partire dalla costruzione circolare nella sua interezza e nelle sue parti interne<sup>785</sup>. La menzione di Atene cinge inizio e fine del carme (Ἄθανᾶν, v. 1; Ἀθάνας, v. 60), portando a conclusione il carme laddove era cominciato, quando il suono della tromba aveva suscitato i primi, preoccupati quesiti del coro, anche questi disposti in modo circolare: al complemento di vocazione indirizzato a Egeo (Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἄθανᾶν, | τῶν ἄβροβίων ἄναξ Ἰώνων, vv. 1 s.) seguono la prima domanda, collegata all'evento sonoro (τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων | σάλπιγξ πολεμηΐαν ἀοιδάν; vv. 3 s.), e alcune speculazioni sulla causa di quest'ultimo (vv. 5-10); l'anastrofe nella collocazione degli elementi aggettivali e sostantivali in στρα-ταγέτας ἀνὴρ (v. 7) e ληισταὶ κακομάχανοι (v. 8) consente il passaggio a ritroso a una nuova richiesta di spiegazioni (ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει; | φθέγγευ· δοκέω γὰρ εἶ τιμι βροτῶν | ἀλκίμων ἐπικουρίαν | καὶ τιν ἔμμεναι νέων, vv. 11-14) con il diretto coinvolgimento del sovrano di Atene (ὦ Πανδίωνος υἱὲ καὶ Κρεούσας, v. 15)<sup>786</sup>. La ripresa fra νέον (v. 16) e νέον (v. 3) introduce la prima replica di Egeo, di nuovo attraversata da collegamenti verbali interni tra l'inizio e la fine della strofe (vv. 19 φωτός, 30 φωτός; vv. 19 κραταιοῦ, 29 ἀρείονος); i dati che il re elenca suscitano nuovi interrogativi nei cittadini, che intervengono con una serie di nuove interrogazioni parallele a quelle della prima

---

<sup>784</sup> L'immagine, collegata alla figura di Efesto, in connessione con la quale appare anche altrove (Aristoph. *Lys.* 299 s.; Soph. *Phil.* 800 s.; Antimach. fr. 44 Kinkel), è una derivazione del proverbiale Λήμιον βλέπειν, "guardare con sguardo lemmio, furibondo" (cfr. Hesych. λ 873 Latte Λέμιον βλέπει· <πυρῶδες>, ἐπειδὴ τὸ πῦρ Λήμιον), e contribuisce a dipingere il ritratto di un eroe che, nel fraintendimento dei dati esterni che caratterizza il coro ed Egeo, «serait bien déterminé à commettre un crime si ses droits n'étaient pas reconnus» (Arnould 2001, p. 226; ved. anche Rodríguez Alfageme 1995, pp. 30-32; Giuseppetti 2015, p. 98, n. 92). L'ambiguità di οὐλιος è ulteriormente accresciuta dalla collocazione dell'aggettivo in fine di periodo metrico (cfr. Ieranò 1987, p. 101).

<sup>785</sup> Per una trattazione approfondita dell'analisi che segue, ved. García Romero 1989, pp. 125-136; Rodríguez Alfageme 1995, pp. 27-29. Sulla tripartizione del ditirambo, cfr. Percy Jr. 1976, pp. 94 s.

<sup>786</sup> «Especialmente destacable es la inversión στραταγέτας ἀνὴρ ~ ληισταὶ κακομάχανοι, sobre todo porque en este ditirambo el epíteto suele precedere al substantivo al que califica. Tal inversión subraya, efectivamente, la posición de estas palabras como eje central en torno al cual gira la estrofa» (García Romero 1989, p. 126).

strofe (vv. 3 τί νέον ἔκλαγε ..., 31 τίνα δ' ἔμμεν πόθειν ...), che da tre disgiuntive (vv. 5 ἦ, 8 ἦ, 11 ἦ) si riducono a due (vv. 33 πότερα, 35 ἦ)<sup>787</sup>. Iterazioni verbali costellano lo sviluppo dell'ode (vv. 5 χθονός, 22 σεισίχθονος; vv. 6 ἀμφιβάλλει, 28 ἐξέβαλεν; vv. 6 ἀμφιβάλλει, 53 ἀμφί; vv. 7 ἀνῆρ, 23 ἀνδροκτόνον, 31 ἄνδρα, 40 ἀνδρῶν; vv. 8 κακομάχανοι, 44 κακῶι; vv. 10 βίαι, 19 ὑπέρβιοι; vv. 12 γάρ, 43 γάρ; vv. 13 ἀλκίμων, 38 ἄλκιμον; vv. 14 ἔμμεναι, 21 ἦν, 31 ἔμμεν, 56 ἔμμεν; vv. 16 δολιχάν, 47 δολιχῶι)<sup>788</sup>, insieme a esempi di allitterazione (Σκίρωνα κατέκτανεν· | τάν τε Κερκυόνος, vv. 25 s.; κηῦτυκτοιν κυνέαν Λάκαι|ναν κρά-τος, vv. 50 s.) e casi di paronomasia (ἀνδροκτόνον ... κατέκτανεν, vv. 23-25; δί-κας ἀδίκοισι, v. 42)<sup>789</sup>.

In questo quadro, accanto al richiamo non responsivo tra le forme ἔσχεν ed ἔσχεν, in posizione incipitaria dei vv. 27 e 41, consecutivi fra loro nell'architettura della strofe, ad accomunare il profilo delle imprese di Teseo tratteggiato da Egeo e la richiesta del coro di un completamento del ritratto, se viaggi solo o alla testa di un esercito, figurano anche due corrispondenze omometriche, che partecipano alla struttura eminentemente narrativa della composizione. Ai vv. 30~45 (glyc ba), in chiusa della seconda e della terza strofe, la posizione conclusiva di verso è occupata dalla stessa forma verbale τελεῖται, a individuare un'occorrenza omometrica caratterizzata da una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

|    |                |         |
|----|----------------|---------|
| 30 | --'---'---'--- | glyc ba |
| 45 | --'---'---'--- | glyc ba |

Con una *variatio* determinata dalla differenza dell'elemento che, nei due versi, precede il verbo interessato da omometria (ὄπαι, v. 30; χρόνῳι, v. 45), in entrambi i casi bisillabici, le strofi centrali del ditrambo sono accomunate da una medesima conclusione, che unisce, opponendoli, le reazioni di Egeo e quelle del coro di ateniesi all'apparizione di Teseo: il lungo elenco di imprese portate a compimento dall'ancora ignoto personaggio (i già citati vv. 19-30), che hanno per minimo comun denominatore la sopraffazione o l'uccisione dell'avversario, gettano nello sconforto

<sup>787</sup> Cfr. Slings 1990, pp. 9 s.

<sup>788</sup> Un elenco completo è stilato da García Romero 1989, p. 134.

<sup>789</sup> Cfr. García Romero 1989, pp. 135 s.

il sovrano di Atene, che nella breve *sententia* in clausola di strofe τὰυτα δέδοιχ' ὄ-  
 παῖ τελεῖται (v. 30), significativamente retta dal *verbum timendi*, condensa i propri  
 timori, anticipandone la vivida manifestazione nella sintassi fortemente paratattica  
 e nell'abbondanza di suoni velari, dentali e labiali della quarta strofe<sup>790</sup>; al contrario,  
 nelle gesta del misterioso uomo i cittadini di Atene, per quanto temano la presenza  
 di eventuali, numerosi accompagnatori ostili (πότερα σὺν πολεμηίοις ὄπλοισι  
 στρατιὰν ἄγοντα πόλλαν; vv. 33 s.), vedono il segno della volontà divina (ἦ θεὸς  
 αὐτὸν ὀρμαί, | δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται· | οὐ γὰρ ράιδιον αἰὲν ἔρ|δοντα  
 μὴ ἵτυχεῖν κακῶι, vv. 41-44), preludio di una venuta che, nel tempo, si rivelerà  
 positiva per la città (πάντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελεῖται, v. 45)<sup>791</sup>.

Pari funzione coesiva e identico coinvolgimento nei meccanismi narrativi del  
 ditirambo mostra la successiva omometria, che porta a corrispondersi le forme  
 verbali λέγει ~ λέγει in incipit dei vv. 32~47 (teles ba), con una minima  
 condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|    |                   |          |
|----|-------------------|----------|
| 32 | υ̇—υ̇—υ̇—υ̇—υ̇—υ̇ | teles ba |
| 47 | υ̇—υ̇—υ̇—υ̇—υ̇—υ̇ | teles ba |

In entrambe le occorrenze, il *verbum dicendi* esercita la funzione già svolta nella  
 seconda strofe, dove al v. 18 introduceva la prima risposta di Egeo al coro di  
 Ateniesi, riferendo loro quanto appreso dall'araldo: di nuovo, la voce verbale  
 trasforma la fonte esterna delle informazioni nel motore che consente alla  
 narrazione di progredire, introducendo dapprima i nuovi quesiti dei cittadini (τίνα  
 δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον | λέγει, τίνα τε στολὰν ἔχοντα; vv. 31 s.),  
 quindi la successiva replica del sovrano, che risponde puntualmente alle domande  
 postegli assegnando a λέγει la reggenza di sei proposizioni infinitive lungo l'ultima  
 strofe del ditirambo (δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν | λέγει, vv. 46 s.; ξίφος ἔ-  
 χειν, v. 47; ὀμμάτων δὲ | στίλβειν ἄπο Λαμνίαν | φοίμισσαν φλόγα, vv. 54-56;

<sup>790</sup> «Egeo llega en esta estrofa a un estado de agitación extrema puesta de manifiesto en el ritmo por el encabalgamiento de los períodos [...]. En toda la estrofa resuena la asonancia de dorsale, dentales y bilabiales, que contrastan con el sonido de las estrofas pronunciadas por el coro de jóvenes» (Rodríguez Alfageme 1995, pp. 36 s.).

<sup>791</sup> «Viene qui ripreso, in senso però positivo, il presentimento manifestato da Egeo in l. 30. Il coro sembra fiducioso che il misterioso eroe darà prova del favore degli dèi: è implicito il riferimento ai benefici che Atene e l'Attica intera riceveranno da Teseo» (Giuseppetti 2015, p. 96, n. 88). Così anche Wind 1972, p. 520; Ieranò 1987, p. 93; García Romero 1989, p. 129; Maehler 1997, p. 232. La tautometria è osservata da Snell-Maehler 1970, p. 66 in apparato.



παῖδα δ' ἔμμεν | πρῶθηβον, vv. 56 s.; ἀρητίων δ' ἀθυρμάτων | μεμνᾶσθαι πολέμου τε καὶ | χαλκεοκτύπου μάχας, vv. 57-58; δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάναις, v. 60). L'occorrenza, così, mentre scandisce l'interlocuzione, mantiene attiva la stretta relazione dialogica fra i cittadini e il loro sovrano, partecipando alla struttura della composizione sul piano sia verbale sia relazionale<sup>792</sup>.

### III 3.2.4 *Bacchyl. 19 Sn.-M.*

Una sola triade in metri giambo-dattilici costituisce il componimento trasmesso dal *P. Lit. Lond.* 46 col titolo di Ἴὼ Ἀθηναίσις, la cui gratuita menzione di Dioniso nelle battute finali (ἄ τὸν ὀρσιβάκχα[ν | τίκτειν Διόνυσον [. . . | καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα, vv. 49-51) sembra ascriverlo al genere del ditirambo<sup>793</sup> con una possibile specializzazione competitiva in ambito ateniese, come fanno pensare la titolatura del carme e il collegamento fra le abilità poetiche di Bacchilide (la Κηῖα μέριμνα del v. 11) e la loro destinazione ateniese (ὑφαίνέ νυν ἐν | ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν | ὀλβίαις Ἀθάναις, vv. 8-10)<sup>794</sup>. La presenza di un proemio (vv. 1-14), la cui assenza nei ditirambi precedenti non è determinata da guasti materiali del papiro, ha fatto pensare a una forma più antica di ditirambo che, visto il generale accoglimento di una datazione al periodo 478-470 a. C. dei carmi 17 e 18, andrebbe retrocesso al decennio precedente, in un arco compreso fra il 485 e il 476<sup>795</sup>; ma le coincidenze con la trattazione del mito di Io nel *Prometeo incatenato* e nelle *Supplici* di Eschilo potrebbero essere intese come indizio di una certa dipendenza di Bacchilide dal tragediografo, spingendo a collocare il ditirambo dopo il 460, successivamente all'allestimento dei due drammi<sup>796</sup>.

<sup>792</sup> La tautometria è osservata da Snell-Maehler 1970, p. 66 in apparato. Cfr. Rodríguez Alfageme 1995, p. 29.

<sup>793</sup> «Sequitur carmen Ἴὼ Ἀθηναίσις inscriptum [...], dithyrambus sine dubio, quoniam in fine nulla necessitate coactus ad Bacchum poeta deflectit» (Snell-Maehler 1970, p. xlix). Per possibili contaminazioni col genere del partenio, rintracciabili nelle κῶραι del v. 5, nella κόρα del v. 18 e in alcune corrispondenze con *Hymn. Hom.* 3, ved. Skempis 2016.

<sup>794</sup> «Cum ὀλβίαις Ἀθάναις hoc carmen se finxisse dicat poeta (v. 10), certius quam praecedens hic dithyrambus ad Dionysia Atheniensia referri potest» (Snell-Maehler 1970, p. l; cfr. Maehler 1997, p. 241).

<sup>795</sup> Così García Romero 1994, pp. 114 s.

<sup>796</sup> Così Irigoin 1993c, pp. 47, 49 s.; Angeli Bernardini 2004, p. 142 (e pp. 143-145 per le influenze eschilee su Bacchilide). *Contra*, Ferreira 2008, pp. 59 s., per la quale il ditirambo bacchilideo potrebbe essere anteriore alle due tragedie eschilee e risentire, piuttosto, delle immagini diffuse ad Atene dalla coeva produzione ceramica.

Di nuovo, l'architettura del componimento è tripartita: una volta concluso il proemio che, mosso da velleità eminentemente letterarie, sfrutta le tradizionali immagini della via (κέλευθος | ἀμβροσίωιν μελέωιν, vv. 1 s.; πρέπει σε φέρτατον ἴμεν | ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας λαλχοῖσαν ἔξοχον γέρας, vv. 12-14) e dei doni (δῶρα Μουσᾶν, v. 4; γέρας, v. 14) per ascrivere a Bacchilide i dovuti meriti poetici nel solco della novità, le vicende di Io si distribuiscono nei tre momenti della fuga di Io da Argo (vv. 15-28), della riflessione – cronologicamente anteriore agli istanti precedenti – sui vari modi in cui Hermes sarebbe potuto intervenire per liberare la fanciulla dal mostro (vv. 29-36) e dell'arrivo di Io in Egitto (vv. 39-51), cui seguono la nascita di Epafo che, attraverso il coinvolgimento genealogico di Cadmo e Semele, offre il pretesto al poeta per chiudere il carme con la discussa menzione di Dioniso (vv. 49-51)<sup>797</sup>. L'organizzazione del poema non si giova di occorrenze ometriche, ma ciò non impedisce che esso sia attraversato da una rete di rispondenze verbali interne, a partire dalla *Ringkomposition* che unisce l'inizio alla fine del proemio: il μυρία κέλευθος (v. 1) è ripreso dalla φερτάταν ... ὁδὸν (vv. 12 s.), mentre le Πιερίδων ... Μουσᾶν (vv. 3 s.) tornano nella persona di Calliope (Καλλιόπας, v. 13), il cui dono (λαλχοῖσαν ἔξοχον γέρας, vv. 13 s.) riprende quelli delle colleghe divine (λάλχησι δῶρα, vv. 3 s.)<sup>798</sup>. I disegni che Zeus concepisce a proposito di Io, causandone la fuga (εὐρυσθενέος φραδαῖσι φερτάτου Διός, v. 17), sono contrapposti al controllo che Era cerca di esercitare sulla fanciulla per

<sup>797</sup> Per la tripartizione del carme, ved. Percy Jr. 1976, pp. 95 s. e Maehler 1997, p. 241. Le rivendicazioni poetiche del proemio trovano il loro culmine nella scelta del termine μέριμνα (v. 11) che, accompagnato dall'aggettivo Κηῖα, costituisce non solo la σφραγίς dell'autore, ma una affermazione di autonoma capacità poetica che trae la propria indipendenza dall'uso del sostantivo in Empedocle per indicare la riflessione filosofica (cfr. fr. 31 B 11 D.-K.) o in Aristofane per bollare gli sproloqui filosofici dei sofisti (per esempio, Aristoph. *Nub.* 101, 420, 952; *Av.* 1404). La rivendicazione di novità, sottolineata anche dal significativo uso di καινόν (v. 9) e dalla presenza di termini poco attestati nel *corpus* bacchilideo (v. 21, μεγαστοάνασσα, *hapax*; v. 23, ἄκοιτον, *hapax*; v. 32, ὀβριμοσπόρου, *hapax*; v. 43, λινοστόλων; v. 49, ὀρσιβάκχα[ν, *hapax*; cfr. Ferreira 2008, p. 66; Dolfi 2010, pp. 159, 167, 173-175, s. vv. λινόστολος, ἄκοιτος, μεγαστοάνασσα, ὀβριμόσπορος, ὀρσίβακχας), non implica necessariamente il definitivo abbandono dell'ispirazione divina, segnata dalla presenza delle stesse Muse (ὅς ἂν παρὰ Πιερίδων λάλχησι δῶρα Μουσᾶν, vv. 3 s.; vv. 13 s., ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας λαλχοῖσαν ἔξοχον γέρας) che, altrove insieme alle Cariti, costituiscono l'imprescindibile completamento della τέχνη del poeta (per esempio, Bacchyl. 5.9-14 Sn.-M. ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας | ὕμνον ἀπὸ ζαθέας | νάσου ξένος ὑμετέραν | ἐς κλυτὰν πέμπει πόλιν, | χρυσάμπυκος Οὐρανίας | κλεινὸς θεράπων, 9.1-3 Sn.-M. Δόξαν, ὦ χρυσαλάκατοι Χάρι[τ]ες, | πεισίμβροτον δόιητ', ἐπεὶ | Μουσᾶν γε ἰοβλεφάρων θεῖος προφ[άτ]ας, 13.228 s. Sn.-M. τὰν εἰκ ἐτύμως ἄρα Κλειῶ | πανθαλῆς ἐμαῖς ἐνέσταξ[εν φρασίν]). Sulla questione, cfr. Brioso-Villarrubia 1989, pp. 19-22; García Romero 1994, pp. 122-125.

<sup>798</sup> Cfr. García Romero 1994, p. 118.

mezzo di Argo (μεγιστοάνασσα κέλευσε | χρυσόπεπλος Ἴηρα, vv. 21 s.), mentre la trasformazione di Io si ripete circolarmente ai vv. 16 (χρυσέα βοῦς) e 24 (καλλικέραν δάμαλιν)<sup>799</sup>. La paretimologia ὕμνοισιν· ὕφαινε (v. 8) impreziosisce i versi proemiali del ditirambo, sottolineando le dichiarazioni di poetica messe in evidenza dalla Κηΐα μέριμνα (v. 11); infine, la collocazione non responsiva delle forme Ἄργος e Ἄργον (vv. 15~38) contrappone la città di Argo, da cui fugge la fanciulla, al nome del mostro, offrendo lo spunto per avviare la narrazione mitica del carne.

### III 3.3 I frammenti

#### III 3.3.1 Bacchyl. fr. \*\*25 Sn.-M.

Trasmesso dal *P. Ashmol.* inv. 20, il frammento, conservato solo nella porzione di destra, ma non sempre in modo completo, si lascia inquadrare nella raccolta alessandrina dei ditirambi di Bacchilide per contenuti e metrica<sup>800</sup>. La possibilità di integrare al v. 6, con Snell-Maehler, Ἄρτ]έμιδος τεμ[εν spinge a considerare tema della composizione la caccia al cinghiale calidonio, inducendo a credere che il ditirambo, come già il quinto epinicio, trattasse la figura di Meleagro; sulla scorta dell'altro componimento, doveva essere presente anche Eracle, di cui forse si può intravedere una traccia nel θ]αρσέα θηροδα[ίκτην del v. 11, nel ]διος υἱὸν del v. 19 e nel patronimico Ἄ]μφιτρωνιάδας del v. 25<sup>801</sup>. Le condizioni del testo rendono difficile l'individuazione di eventuali occorrenze omometriche; la loro osservazione, peraltro, è complicata dalla discussa articolazione strofica del carne, tentativamente postulata da Snell-Maehler 1970, ma rifiutata da Irigoin 1993c, che preferisce stampare il frammento senza suddivisioni interne. Risulta, pertanto, complicato discutere della possibile coincidenza metrico-formale tra ]ἀπὸ λευκῶν del v. 9 e ἀπὸ τειχέων del v. 27, per la quale, se si può seguire la strutturazione strofica proposta da Snell-Maehler, la stessa sede responsiva ospita un costruito di identica formazione, in cui la preposizione ἀπό introduce un genitivo. L'assenza di

<sup>799</sup> Cfr. García Romero 1994, p. 128.

<sup>800</sup> «Haec omnia nunc Bacchylidi tribuenda esse potius quam Pindaro Lobel (Ox. Pap. 23 p. 38) recte observavit, inter dithyrambos inserenda esse et metris et fabulis doceri videtur» (Snell-Maehler 1970, p. xiv).

<sup>801</sup> Cfr. Irigoin 1993c, p. 63; Maehler 1997, p. 276; Giuseppetti 2015, p. 116, n. 124.

sufficienti elementi del contesto inficia la comprensione della possibile relazione fra le due occorrenze, delle quali il candore della prima potrebbe ricondurre alla ipoteticamente ricostruita presenza di Artemide nei versi precedenti (il citato v. 25), mentre la seconda, per la menzione di Clizio e Procaone (Κλ]ύ[τι]ον Προκάωνά τε θε[, v. 29), potrebbe ricondurre agli zii di Meleagro, fratelli della madre Altea, senza che, però, sia chiara la relazione reciproca che motiva l'omometria<sup>802</sup>.

### III 3.3.2 *Bacchyl. fr. \*19 Sn.-M.*

Del frammento, trasmesso nella sezione degli ἐρωτικά di Bacchilide, restano pochi lacerti: attorno a una porzione centrale che, seppur colpita da varie lacune, lascia intravedere le tracce di una battaglia (μάχαις, v. 3) e una serie di insulti maschili (. . . .]απατ[η]ς καὶ ψίθυ[ρος ] | . . . . ἐπ]ίροκος, vv. 6 s.), si aggregano due repliche del medesimo ritornello, che sbeffeggia un uomo mentre scappa seminudo per ritornare dalla propria donna, forse sorpreso dall'improvviso ritorno del coniuge (σὺ δὲ] σὺ]ν χιτῶνι μούνιωι | παρὰ τ]ήν φίλην γυναι]κα φεύγεις, vv. 1 s. = 8 s.)<sup>803</sup>. La presenza di alcune *paragraphoi*, conservate nell'edizione di Snell-Maehler 1970, ma rimosse in quella di Irigoín 1993c, induce a credere che il carme avesse un'articolazione monostrofica, forse di stampo ionico, come lasciano pensare le poche sequenze superstiti, in cui sono riconoscibili forme di ionici *a minore* e di anaclomeni. Proprio in chiusa di strofe, un anaclomeno acataletto e uno catalettico, seguito da un baccheo, ospitano il discusso *refrain*, che fa individuare così una estesa occorrenza omometrica, il cui valore, ancora una volta, è inficiato dalla frammentarietà del contesto: potremmo essere di fronte tanto a una incorniciatura metrico-verbale della scoperta e della fuga ignominiosa dell'adultero, quanto a una collocazione efimnica che avrebbe potuto ripetersi

<sup>802</sup> Sul rapporto di parentela che lega Clizio e Procaone ad Altea e Meleagro, ved. Stesich. fr. 222 col. I 4 *PMG* (Προκάων Κλυτίος τ(ε)) e lo ΣHom. *Il.* 9.567b Erbse (κασιγνήτοιο φόνιοι: κασιγνήτοιο ὡς “γυναικά τε θήσατο μαζόν” (Ω 58), εἰ μήποτε καθ’ Ὀμηρον εἷς ἐστιν. δύο δὲ ἦσαν, Κλυτίος καὶ Προκάων). Se, invece, il personaggio di Clizio cui allude Bacchilide fosse lo stesso menzionato due volte nell'*Iliade* (Hom. *Il.* 3.147, 20.238) quale figlio di Laomedonte, fratello di Priamo e suo consigliere, potremmo trovarci di fronte a un ditirambo di diverso argomento, incentrato forse sulla presa di Troia da parte di Eracle all'epoca di Laomedonte o su quella di Ecalia, se si trattasse del figlio di Eurito ucciso dall'eroe in quel frangente. Cfr. Irigoín 1993c, p. 63, n. 2; Maehler 1997, p. 277 *ad locum*. Giuseppetti 2015, p. 117, n. 125.

<sup>803</sup> Questa l'interpretazione di Irigoín 1993c, p. 231, che considera il personaggio dileggiato dai resti del carme una figura del folklore avvicinata ad alcuni canti popolari a sfondo adulterino conservati al Museo Pitré di Palermo. Di «Spottgedichten erotischer Natur» parla anche Maehler 1997, p. 319.



χαλκ{ε}ομίτραν | τα]νυπέπλοιο κόρης | Εὐ]εανὸ[ν] θρασύχειρα καὶ μαι[φό-  
 νου]ν | Μ]αρπήσσης καλυκώπιδος | τοι]οὔτου πατέρ' ἔμμεν', vv. 13-18) è addotto  
 dal poeta quale pretesto per collegare al resto del poema le prime due strofi  
 dell'encomio, in cui una fanciulla, assai adirata col padre (καὶ ὑπέρ[μορ' ἄχθε]ται  
 πατρί, v. 6), supplica le divinità ctonie (ἰκ[ε]τεύει δὲ κα[--- | χ[θ]ονίας τάλαι-  
 [ν' Ἄρα]ς, vv. 7 s.) che il genitore si spenga nella più amara vecchiaia (ὀξ[ύ]τερὸν  
 νιν τελ[έσαι | γῆρας καὶ κατάρα[τον . . . . .]ν | μούνην ἔνδον ἔχω[ν  
 ~- | λε]υκαὶ δ' ἐν [κ]εφαλ[ῆι . . . . .] τ]ρίχες, vv. 8-12). Il componimento  
 pare, dunque, uscire dalla categoria dell'encomio per configurarsi piuttosto, se non  
 come un ditirambo vista la forte narratività della sezione centrale, almeno come un  
 «Scheltgedicht auf einen Vater gewesen sein, der seine Tochter nicht heiraten  
 ließ»<sup>805</sup>, indebitato con la tradizione omerica e con le esperienze liriche anteriori<sup>806</sup>.

La relazione comparativa fra i due arcigni genitori è rilevata a livello metrico-  
 verbale non già da una occorrenza omometrica, di cui il carne si mostra sprovvisto,  
 bensì dalla corrispondenza non responsiva tra πατρί e πατέρ', collocati in posizioni  
 differenti dei vv. 6~18, in responsione tra loro, a stringere il padre dell'irata  
 fanciulla che costituisce il pretesto del carne a Eveno, suo omologo mitico,  
 favorendo così il passaggio dalla contingenza del canto alla narrazione mitica.

<sup>805</sup> Snell 1952, p. 163. Di «Spottlied» parla Maehler 1997, p. 321. La possibilità che si tratti di un ditirambo anziché di un encomio è contemplata da Irigoien 1993c, pp. 232 s., che, alla narratività del poema, aggiunge la preminenza del personaggio protagonista, da cui potrebbe desumersi il titolo di “Marpessa” per l'intero componimento. La stessa posizione è stata di recente ripresa da Di Marzio 2006, che vi aggiunge l'abbondante aggettivazione di sapore ditirambico e la tessitura metrica mista di forme gliconiche e ioniche. La stessa studiosa, inoltre, avanza l'ipotesi che il padre e la figlia menzionati nelle prime strofi del lacerto siano già i personaggi di Eveno e Marpessa, sottraendo così al carne qualunque possibilità di ancoraggio alla realtà contingente (pp. 204-207); ma sembrano fare difficoltà le forme di presente ἄχθε]ται (v. 6), ἰκ[ε]τεύει (v. 7), su cui cfr. Snell 1952, p. 163.

<sup>806</sup> La scena riprende la narrazione omerica dell'episodio, utilizzata come *exemplum* mitico da Fenice nell'ambasceria ad Achille (Hom. *Il.* 9.555-564), con la quale il poeta istituisce punti di distacco e di contatto, anche testuale, su cui ved. Vox 2009, pp. 29 s. La conformazione del carne, comunque, invita a considerare anche i rapporti fra Bacchilide e Archiloco, verso la cui narrazione della vicenda di Licambe e Neobule indirizza il motivo del rimprovero (cfr. Snell 1952, p. 162); a Saffo conduce la possibilità di colmare la lacunosa immagine dei capelli bianchi nella vecchiaia attraverso il fr. 58.12 V. λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν (cfr. Danielewicz 2006), mentre già Alc. fr. 10 V. sembra aver proposto il modello di una fanciulla vittima di un μόρος αἰσχ[ρος (v. 3) e forse segregata dal proprio genitore, come fa credere la ripresa da parte di Hor. *Carm.* 3.12.1-3 (cfr. Cavallini 1998).

### III 3.3.4 Bacchyl. fr. \*20B Sn.-M.

Un'apostrofe allo strumento musicale del βάρβιτον (v. 1) apre il frammento, del quale restano otto strofi tetrastiche in dattilo-epitriti che, ben conservate nella prima parte del componimento (trasmesso fino al v. 16 anche da Athen. *Epit.* 2.10.39 e-f), peggiorano di qualità nelle sequenze successive, fino a far perdere di vista le *paraphoroi* nel papiro e a postulare una lacuna di una decina di versi dopo il v. 35 che non sono in grado di colmare nemmeno i ben più disastriati fr. 37, 40, 14 e 16 del medesimo *P. Oxy.* 1361, assegnabili, secondo Snell-Maehler, alla medesima colonna dei lacerti precedenti.

L'invito allo strumento musicale di staccarsi dal gancio cui è appeso (ᾠ βάρβι- τε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων | ἐπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γάρυον, vv. 1 s.) inquadra l'occasione dell'encomio nel momento simposiale del ventesimo giorno del mese (καὶ συμποσ[ίαι]σιν ἄγαλμ' [έν] εἰκάδεσ[σιν, v. 5), nel quale il motivo erotico della contingenza (σευομενᾶν κλυλίκων θάλπησι θυμῶν, | Κύπρι- δος τ' ἐλπὶς <δι>αιθύσσηι φρένας, vv. 7 s.) si somma agli effetti del vino (ἀμ- μειγνυμένα Διουσύοισι δώροισ, v. 9)<sup>807</sup>; sono questi ultimi a innalzare i pensieri dei simposiasti ὑποτάτω (v. 10), spingendoli a immaginarsi re (πᾶσι δ' ἀνθρώ- ποις μοναρχήσειν δοκεῖ, v. 12), conquistatori (αὐτίκλα μὲν πολίων κράδε- μνα λύει, v. 11), signori d'opulenza (χρυσῶμι δ' ἐλέφαντί τε μαρμαίρουσιν οἴκοι, v. 13) e destinatari di egizie ricchezze (πυρφύροισι δὲ κατ' αἰγλάεντα πόλιντον | νᾶες ἄγρουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον | πλοῦτον, vv. 14-16) senza che ciò abbia alcun fondamento di realtà. L'iperbole alcolica, però, potrebbe nascondere motivi encomiastici costruiti *ad hoc* a vantaggio del macedone Alessandro, figlio di Aminta, cui la titolatura indirizza il carme sulla base dell'esplicita indicazione del nome da parte del poeta (Ἀλεξάνδρωι, v. 4) e dell'apostrofe che lo riguarda nella seconda, peggio conservata porzione del canto (ᾠ παῖ, v. 17), ove la scelta del vocativo παῖ induce a collocare la composizione dell'ode negli anni fra il 495 e il

<sup>807</sup> Non si hanno dettagli sulla natura dei simposi del ventesimo giorno del mese, anche se «alcune notizie in Plutarco (*Non posse* 4, *Mor.* 1089c) e in Diogene Laerzio (10.18) sembrano indicare che questo giorno fosse particolarmente indicato per simposi e feste private» (Giuseppetti 2015, p. 312, n. 46). Sulla presenza di Afrodite nel carme, ved. Ragusa 2011, pp. 76 s; sul contesto simposiale, Slater 1976, p. 164 s.

490 a. C., prima dell'ascesa del giovane erede macedone al trono<sup>808</sup>. La suggestiva immagine dell'abbattimento delle città, di derivazione omerica come l'incipit del frammento pindarico allo stesso giovane<sup>809</sup>, potrebbe costituire una reminiscenza iliadica della prosperità della casa di Priamo prima dell'arrivo degli Achei (Hom. *Il.* 24.543 καὶ σέ, γέρον, τὸ πρὶν μὲν ἀκούομεν ὄλβιον εἶναι) e funzionare da *caveat* per Alessandro, esposto a un identico rischio nel momento in cui assumerà il regno del padre<sup>810</sup>; oppure potrebbe sublimare nelle vicende del mito le contemporanee dinamiche militari fra i Macedoni e le tribù balcaniche dei Dardani, il collegamento delle quali coi discendenti di Troia riesce facile ad alcune fonti greche<sup>811</sup>. Il riferimento alla monarchia, che il sostantivo *μοναρχίαν* in Alc. fr. 6.27 V. fa pensare di natura topica per la poesia simposiale, sembra piuttosto puntare a una discussione sull'autorità di Alessandro, come se il poeta si interrogasse sulla sua posizione etnica e politica<sup>812</sup>, mentre l'immagine di opulenza, segnata da oro (χρυσῶι, v. 13) e avorio (ἐλέφαντι, v. 13), sembra indirizzare a paralleli odisseici, in particolare alle floride ricchezze che Telemaco ammira nella dimora di Menelao, raccolte nel corso del lungo viaggio di ritorno da Troia<sup>813</sup>, e anticipare il successivo

<sup>808</sup> La successione di Alessandro Filelleno, collocata da Fearn 2007, p. 56, n. 94 (seguito da Giuseppi 2015, p. 311) attorno al 495 a. C. e posticipata attorno al 490 a. C. da Irigoien 1993c, p. 235, è comunque da situarsi, secondo gli studiosi, negli anni fra il 500 e il 495 a. C. (cfr. Maehler 1997, p. 322). Allo stesso periodo si può riferire anche Pind. fr. 120 M., parimenti dedicato al Filelleno, di nuovo apostrofato come παῖ θρασύμηδες (v. 2).

<sup>809</sup> Pind. fr. 120.1 s. M. Ὀλβίων ὁμώνυμε Δαρδανιδᾶν | παῖ θρασύμηδες Ἄμύντα. Il confronto è suggerito da Fearn 2007, p. 48.

<sup>810</sup> «The emphasis here on the *good fortune* of the Trojans, only remembered in the *Iliad* retrospectively through its absence, in a passage which itself is strongly marked, as the Pindaric lines, by a focus on the relation between a father and a son, demarcates in the strongest possible terms the very things that are at risk in war, which for Alexander at least is likely to be in the offing in his future career as king of Macedon» (Fearn 2007, p. 49). Cfr. Hom. *Il.* 16.100, 22.460-472; *Od.* 14.388.

<sup>811</sup> Cfr. in particolare Diod. Sic. 5.48.3 τὸ μὲν πρῶτον κτίσαι Δάρδανον πόλιν καὶ τὸ βασίλειον τὸ περὶ τὴν ὕστερον κληθεῖσαν Τροίαν συστήσασθαι καὶ τοὺς λαοὺς ἀφ' ἑαυτοῦ Δαρδάνους ὀνομάσαι. ἐπάρξαι δ' αὐτόν φασι καὶ πολλῶν ἔθνων κατὰ τὴν Ἀσίαν, καὶ τοὺς ὑπὲρ Θράκης Δαρδάνους κατοικίσαι. Su questa possibile lettura dell'immagine bacchilidea e sulle attività dei Macedoni nei Balcani nei primi decenni del V secolo, ved. in dettaglio Fearn 2007, pp. 49-55 e relativa bibliografia.

<sup>812</sup> «The singling out of Alexander also invites consideration of his status as a man, of his ethnicity, and of his political positioning» (Fearn 2007, p. 59). Il riferimento potrebbe avere un valore contrastivo: «Wichtig ist das Paradox der kontrastierenden Wörter παῖσι / μόνος, womit Bakchylides Alexanders Lob einleiten will: Während alle Menschen träumen können, Monarch – etwas wie der persische Großkönig – zu werden (*alle gegen einen*), ist nur Alexander in der Tat König (*einer gegen alle*)» (Tibiletti 2016, p. 38).

<sup>813</sup> Hom. *Od.* 4.71-75 φράζεο, Νεστορίδη, τῶι ἐμῶι κεχαρισμένε θυμῶι, | χαλκοῦ τε στεροπὴν καὶ δώματα ἠχηέντα, | χρυσοῦ τ' ἠλέτρου τε καὶ ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος. | Ζηνός που τοιήδε γ' Ὀλυμπίου ἔνδοθεν αὐλή, | ὅσα τάδ' ἄσπετα πολλὰ σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα. L'avorio





opera sia sul piano del significato letterale del carme (encomio destinato in tutte le sue parti alla figura di Alessandro Filelleno) sia su quello dei messaggi secondari, che intessono uno sfondo di relazioni politiche e militari alla luce del quale rileggere le scelte tematiche ed espressive del poeta.

### III 3.3.5 *Bacchyl. fr. 20C Sn.-M.*

Un'altra menzione del *barbiton*, per quanto non nella forma di un complemento di vocazione, caratterizza i versi iniziali di quanto rimane dell'encomio che Bacchilide indirizza a Ierone per celebrare, in un contesto simposiale (cfr. v. 6, καὶ συμπόταις ἀνδρεςσι π[έμπειν]), una recente vittoria sportiva. La specificazione rappresentata da ξανθαῖσιν ἵπποις (v. 4), il cui uso plurale sembra convenzionale nel lessico epinicio per indicare, fra le discipline equestri, la quadriga in particolare<sup>817</sup>, e la precisa destinazione dell'invio dell'encomio a Etna (Αἴτναν ἐς εὐκτιτον, v. 7), fondata da Ierone nel 476/475 a. C., e non a Siracusa, sede del potere del tiranno siceliota, fanno pensare a «un'occasione particolare che richiedesse la presenza del sovrano in quella sede»<sup>818</sup> da collocarsi fra il 470 (il più antico trionfo curule di Ierone a noi noto) e il 467 (la morte del tiranno) e, più probabilmente, nello stesso 470, nell'ambito della solenne celebrazione della vittoria con la quadriga conseguita da Ierone nei giochi pitici del medesimo anno, immortalata dalla prima *Pitica* di Pindaro, con la quale il siceliota coglieva l'occasione di salutare la fondazione di Etna e di consacrare l'ascesa al suo trono del figlio Dinomene e i propri recenti successi politici e militari<sup>819</sup>.

Dopo l'iniziale presenza del *barbiton*, l'indicazione del destinatario Ierone (Ἰέρων[ι, v. 3) e l'invio del carme a Etna, che offrono gli estremi per contestualizzare l'occasione dell'encomio, i lacerti delle forse sette strofi dattilo-epitritiche di impianto monostrofico variamente lacunose permettono di osservare un probabile ricordo di una delle altre vittorie conseguite a cavallo di Ferenico, il cui nome (Φε-

<sup>817</sup> Si vedano, a titolo d'esempio, Bacchyl. 3.3 s. Sn.-M. (Ὀλυμπιοδρομους Ἰέρωνος ἵππους) o Pind. *Ol.* 3.4 (ἀκαμαντοπόδων ἵππων ἄωτον), 3.34 (ἵππων). Per altre occorrenze del plurale con questo uso, cfr. Cingano 1991b, p. 32, n. 6.

<sup>818</sup> Cingano 1991b, p. 33.

<sup>819</sup> Così Cingano 1991b, p. 33, seguito da Giuseppetti 2015, p. 316, n. 51; la datazione è condivisa anche da Irigoien 1993c, p. 238 e da Maehler 1997, p. 334. Villarrubia Medina 1992, p. 106 anticipa l'ode al 474 a. C., posteriormente alla fondazione della menzionata città di Etna, ma anteriormente alla fine della carriera del celebre destriero Ferenico.

ρ[έλικον, v. 9) potrebbe nascondere il trionfo delfico del 478, mentre la determinazione di luogo ἐπ’ Ἀλφ[ει]ῶν (vv. 9 s.) alluderebbe al successo olimpico del 476<sup>820</sup>; più avanti, una sezione gnomica, aperta da una considerazione sulla molteplicità delle arti e delle risorse a disposizione del poeta (τέχνηαι γε μὴν εἰσ[τ]ιν ἄπασ[σαι] | μυρία)ι, vv. 19 s.), evolve nella magnificazione di Ierone, la cui presenza, seppur non esplicitamente nominata, è però ricostruibile dal tono superlativo che fa del laudando un ineguagliabile φέγγος κατ’ ἀνθρώπ[ους] (v. 24)<sup>821</sup>.

Al quadro dell’elogio partecipa anche un’occorrenza omometrica che interessa due nomi propri differenti tra loro, ma collegati da una relazione di appartenenza. Ai vv. 3~9 (epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup>), con una minima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, si trovano a corrispondersi nella stessa sede metrica le forme Ἰέρων[ι] ~ Φερ[έλικον]:

|   |                               |                                      |
|---|-------------------------------|--------------------------------------|
| 3 | - ˘ - - - ˘ ˘ - [ ˘ ˘ -       | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |
| 9 | - ] ˘ - [ - ] ˘ ˘ [ ˘ - ˘ ˘ - | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> |

La stessa posizione nel verso offre spazio dapprima al nome del dedicatario dell’ode (Ἰέρων[ι, v. 3), quindi a quello del suo vittorioso destriero (Φερ[έλικον, v. 9), collegando i due termini in una relazione di proprietà che dona maggior risalto al motivo della vittoria e, nel dettaglio del passaggio interessato, alla rievocazione eulogica dei precedenti successi del sovrano siracusano, ottenuti proprio grazie a Ferencico, che ne diviene ulteriore motivo di celebrità e rilievo.

### III 3.3.6 *Bacchyl. fr. \*20D Sn.-M.*

Qualche lacerto strofico in dattilo-epitriti rimane del fr. \*20D Sn.-M., di cui però non è possibile stabilire la natura monostrofica o triadica. La congiunzione negativa οὐδέ (v. 4) sembra collegare la strofe meglio conservata, incentrata sulle vicende di Niobe e sulla sua conclusione per intervento di Zeus (τᾶ[ | εἰσιδὼν ὑψίζυγος οὐραν[ | Ζεὺς ἐλέησεν ἀνακέστωις | ἄχεσιν, θῆκέν τέ νιν ὀκριόεντ[α | λᾶαν ἄμπαυσέν τε δυστλάτ[, vv. 7-11), con quanto precedeva, rendendo plausibile la

<sup>820</sup> Cfr. Giuseppetti 2015, p. 317, n. 52.

<sup>821</sup> Il tono del passaggio è rimarcato dalle possibili integrazioni πιφάυσκω (Maas) o θροήσω (Schadewalt) alla fine del v. 20 (cfr. Giuseppetti 2015, p. 318, n. 53). Per una puntuale analisi del carne, cfr. Villarrubia Medina 1992, pp. 103-109.

trattazione di un altro dramma familiare implicante una εὐειδής ἄλοχος (v. 2), del cui nome restano soltanto le lettere iniziali (Οἶν[---υ(-), v. 3)<sup>822</sup>. È interessante notare che la posizione metrica di tale congiunzione, che forse scandiva un elenco di *exempla* di cui la storia di Niobe poteva costituire una pausa di riflessione<sup>823</sup>, è condivisa, all'incipit della strofa successiva, frammentaria, dalla forma οὐδ[ (v. 12), che potrebbe nascondere un altro οὐδέ(ν) o forme pronominali negative come οὐδέ-να. La frammentarietà del contesto non permette di appurare fino in fondo l'eventuale funzione dell'omometria, che però potrebbe continuare la sequela di *exempla* negativi aperti dall'ignota figura del v. 3 e proseguita dalla vicenda di Niobe, assumendo così una funzione coesiva nella struttura del frammento. La condizione frammentaria della seconda occorrenza non consente di verificare eventuali corrispondenze fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

|    |                |                                        |
|----|----------------|----------------------------------------|
| 4  | —υ---υυ-[υυ(-) | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m/f</sup> |
| 12 | —[             | epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m/f</sup> |

<sup>822</sup> Potrebbe trattarsi di Enone, trattata in seguito da Lycophr. 65 s., o della vicenda di Oineo e Altea, che Bacchilide aveva già affrontato nel quinto epinicio. Cfr. Snell-Maehler 1970, p. 102 (in apparato); Maehler 1997, p. 338.

<sup>823</sup> «La liaison οὐδέ, au début du v. 3, nous permet de penser que le poème comportait le rappel de plusieurs héroïnes, qui venait sans doute à l'appui d'un cas particulier, à moins qu'il n'illustrait un thème général» (Irigoin 1993c, p. 241). Sulle condizioni di trasmissione del frammento, ved. Maehler 1997, pp. 336-338.

CAPITOLO IV  
LE OCCORRENZE OMOMETRICHE  
NEI CANTI STROFICI DELLA TRAGEDIA

**IV 1 Eschilo**

**IV 1.1 Le Supplici**

A lungo considerate la tragedia più antica fra quelle eschilee per ragioni strutturali e stilistiche<sup>1</sup>, con la pubblicazione del *P. Oxy.* 2256 fr. 3 nel 1952 le *Supplici* hanno compiuto un importante balzo in avanti nella cronologia, dal momento che il frammento papiraceo, parte di una ὑπόθεσις a Eschilo del II-III secolo d. C.<sup>2</sup>, sembra collocare la tragedia in un arco temporale successivo al 470 a. C. e, forse, centrato alla metà o alla fine degli anni sessanta del V secolo. Pur nelle sue mutilazioni, il papiro pare indicare che Eschilo conseguì una vittoria (r. 2, ἐνίκα [Αἰ]σχύλο[ς]) in un agone nel quale Sofocle giunse secondo (r. 4, δεύτ[ε]ρ[ο]ς Σοφοκλή[ς]); dei titoli, solo due sopravvivono, mutili, potendosi ricostruire come Δαν[αί]σι e Ἀμυ[μών]η e lasciando supporre che le altre due opere della tetralogia in questione fossero Ἰκέτισι(ν) e Αἰγυπτίοις<sup>3</sup>. La prima vittoria di Sofocle in un agone tragico è collocata dalle fonti sotto l'arcontato di Apsefio (469/468 a. C.)<sup>4</sup>; dal momento che il 467 a. C. è occupato dalla trilogia tebana, la prima data utile in

---

<sup>1</sup> Una datazione, quella alta, che si attestava attorno al 490 a. C. e che «era soprattutto – se non proprio esclusivamente – postulata sulla base sia di talune caratteristiche tecniche e stilistiche di presunto sapore arcaico (e. g. la prevalenza delle parti corali su quelle dialogate, o di certi metri rispetto ad altri) sia di vaghi riflessi della storia politica riscontrabili nella tragedia. Tuttavia entrambi i suddetti metodi erano – di per sé – ben lungi dal condurre a risultati definitivi» (Salanitro 1968, p. 312, n. 3).

<sup>2</sup> «The discovery of the fragment along with eighty-eight other Aeschylean fragments, written apparently in the late second or early third century A. D., shows that we have before us the didascalia of a play of Aeschylus» (Garvie 2006a, p. 10).

<sup>3</sup> Per una plausibile proposta di ricostruzione del testo del frammento, «hindered by the impossibility of determining the original length of the lines», ved. Garvie 2006a, pp. 1-10 e, più di recente, Gargiulo 2013, pp. 99-115.

<sup>4</sup> Cfr. *Marmor Parium* 56, pp. 16 s. Jacoby (ἀφ' οὗ Σοφοκλῆς ὁ Σοφίλλου ὁ ἐκ ἐνίκησε τραγωδίαι ἐτῶν ὦν ΔΓΙΙΙ, ἔτη ΗΗΓΙ, ἄρχοντος Ἀθήνησι Ἀψηφίωτος); Plut. *Cim.* 8.8 (πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀψηφίων ὁ ἀρχων, φιλονικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος, ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατήγων προελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποίησατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδὰς, οὐκ ἐφήκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὀρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρίναι δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον); ved. anche Euseb. *Chron.* II 101-103. Sulla base di questa notizia e delle indagini metriche che sembrano collocare le *Supplici* dopo i *Persiani* e poco prima dei *Sette*, Yorke 1954, p. 11 propone di datare la tragedia al 470/469 a. C.

cui collocare le *Supplici* diviene il 466 a. C., e si abbassa al 463 se, anziché integrare ἐπὶ ἄρχοντος nella prima riga del frammento ossirinchiato, vi si legge ἐπὶ Ἀρχεδημίδου, arconte nel 464/463 a. C., con una dilazione della datazione che potrebbe essere giustificata anche dalla possibile interpretazione politica della tragedia<sup>5</sup>.

Pur muovendo dalla considerazione che «it is undeniable that Aeschylus was interested in politics, and was prepared to incorporate in his play references to contemporary events»<sup>6</sup>, è altrettanto vero che l'ambientazione argiva non necessariamente doveva essere motivata da ragioni politiche prima che drammaturgiche<sup>7</sup>, tanto che C. Miralles nega una esplicita finalità politica della tragedia, preferendo leggervi una opposizione drammatica tutta giocata «en el conflicto entre lo nuevo y lo viejo»<sup>8</sup>, per quanto egli stesso riconosca come la collocazione delle vicende ad Argo avesse offerto sicuri appigli alla datazione alta (circa 490 a. C.), che motivava i vv. 659-690 come diretto riferimento a quanto accadeva nella città all'inizio del V secolo<sup>9</sup>. Ma alla datazione ribassata, «the only relevant period in which we know for certain that there was a climate of opinion at Athens favourable to Argos»<sup>10</sup>, sembra propendere la composizione generale

---

<sup>5</sup> Cfr. Lloyd-Jones 1964, p. 356; Podlecki 1966a, pp. 42 s.; Miralles 1968, p. 112; Miralles 1970, pp. 49 s.; Winnington-Ingram 1983, p. 55; Stella 1994, pp. 61 s.; Musti 1995, p. 19; Conacher 1996, pp. 75 s.; Sandin 2003, pp. 1-4; Garvie 2006a, p. 11. Rimando, inoltre, alla bibliografia discussa da Pattoni 2017, p. 251, n. 1. L'interpretazione politica non è la sola a cui sia stata sottoposta la tragedia: si è cercato di rintracciarne anche i valori psicologici che, attraverso l'applicazione del complesso edipico di stampo freudiano, hanno portato Caldwell 1974, p. 64 a concludere che «the tragedy of the Danaids is that they separate themselves from the universal love which alone can do what Danaus, Pelasgus, and even Zeus cannot do, that is, rescue from their self-imposed isolation the φυγάδες περίδρομοι, the fugitives in flight from themselves». Cfr. anche Miralles 1968, pp. 113-138; Ireland 1974, pp. 14-29; Winnington-Ingram 1983, pp. 59-72.

<sup>6</sup> Garvie 2006a, p. 141.

<sup>7</sup> «When Aeschylus decided that the story of the Danaids made a suitable theme for a trilogy, he was bound to set that trilogy in Argos. There is no compelling reason to believe that it was political rather than dramatic considerations that influenced that initial choice. In the case of the *Supplices* we are hampered too by the loss of the rest of the trilogy. It is all too easy to find in it details which appear dramatically irrelevant or over-emphasized, such as the insistence on Argos' democratic constitution» (Garvie 2006a, p. 143).

<sup>8</sup> Miralles 1970, p. 54.

<sup>9</sup> Cfr. Miralles 1970, p. 50.

<sup>10</sup> Garvie 2006a, p. 162. Il torno di tempo mostrerebbe un avvicinamento fra Atene e Argo, prossime a stringere l'alleanza antispartana (461 a. C.) testimoniata in tre passaggi delle *Eumenidi* nei personaggi di Oreste e Apollo (vv. 287-291, 667-673, 762-774), con un'enfasi particolare sul tema della lealtà degli alleati (ved. l'uso di πιστός ai vv. 291, 670, 673 e di σύμμαχος ai vv. 291, 671, 773). Cfr. Dover 1957, pp. 235 s.; Podlecki 1966a, p. 60; Saïd 2005, p. 217; Pattoni 2017, p. 260. È pur vero, però, che di tale alleanza non sembra farsi menzione alcuna nelle *Supplici* (cfr. Garvie 2006a,

dell'opera, che lascia l'impressione di una lode della coeva democrazia argiva o, comunque, di un modello di pensiero e di azione democratici che, provenienti forse dal coevo clima delle riforme di Efialte e relazionabili al problema dell'accoglienza dell'elemento straniero nella corpo cittadino<sup>11</sup>, informano il comportamento di Pelasgo. Egli, infatti, non viene immediatamente percepito dalle Danaidi come re di Argo, forse perché l'immagine che esse si trovano di fronte non corrisponde a quella, per loro più abituale, di un sovrano orientale<sup>12</sup>; il re di Argo insiste sulla natura pubblica dello spazio in cui le fanciulle si trovano a supplicare (vv. 365-367, οὔτοι κάθησθε δωμάτων ἐφέστιοι | ἐμῶν. τὸ κοινὸν δ' εἰ μιáινεται πόλις, | ξυνηὶ μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη), che implica una necessaria consultazione del sovrano col resto della cittadinanza, cui spetterebbe la decisione finale (v. 369, ἀστοῖς δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι); non è un caso che, in bocca a Pelasgo, abbondino le occorrenze del termine πόλις (vv. 273, 357-358, 366, 401, 410, 942, 955), ma non si registri mai l'uso di τύραννος, sostituito piuttosto dal composto arcaico ἀρχηγέτης (vv. 194, 251), «which seem[s] to project a form of constitutional monarchy into a distant mythical time before the historical experiences of tyrannies in the Greek world»<sup>13</sup>. Se ne ricava il quadro di un re più vicino a un *leader* democratico e di un popolo che, piuttosto che come insieme di sudditi, si configura come anticipatore di un δῆμος di una πόλις democratica, vero

---

p. 143). Non è, inoltre, da escludersi il filone anti-egizio, attestato nella tragedia e ampiamente discusso da Salanitro 1968, pp. 319-340 e Miralles 1970, pp. 51-54.

<sup>11</sup> Sul tema cfr. le dettagliate pagine di Cuniberti 2001, pp. 142-156.

<sup>12</sup> «It is true, of course, that the Danaids could not realize recognize Pelasgos' royalty because of the obvious fact that they are accustomed to an image of oriental kingship, very different from the Greek one. Nevertheless, in view of the function of the Chorus to guide the spectator's reaction at the appearance of a new character, it is significant that the Danaids, looking at Pelasgos' mask, do not recognize his royal attributes within the group with which he makes his appearance on stage» (Pattoni 2017, p. 253). È, inoltre, interessante notare che, pur di fronte alle istanze, per così dire, democratiche rappresentate da Pelasgo, le Danaidi continuano a rivolgergli come a un sovrano assoluto, in cui volere del singolo e volere della comunità coincidono: v. 370, σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δῆμιον; vv. 372-375, κρατύνεις βωμόν, ἐστὶν χθινοῦς, | μονοψήφοισι νεύμασιν σέθεν, | μονοσκήπτροισι δ' ἐν θρόνοις χρέος | πᾶν ἐπικραίνεις; vv. 424 s., ὦ | πᾶν κράτος ἔχων χθινοῦς. Cfr. Burian 2007, p. 203.

<sup>13</sup> Pattoni 2017, p. 254. Cfr. Musti 1995, p. 20: «Argo e la sua *demokratía* (tale solo *ante litteram*) funzionano soprattutto come metafora della ancora recente democrazia ateniese. Nel modo in cui si vota, si riflette la valutazione del poeta; il suo linguaggio è quello della politica accessibile a tutti ad Atene al suo tempo: il poeta legge, registra, valuta, decide in termini politici una situazione di ordine etico-religioso».

detentore del potere decisionale in città<sup>14</sup>, tanto da spingere il coro a definire lo stato di cose con la perifrasi δήμου κρατούσα χεῖρ (v. 604) e Danao, la cui *rhexis* è «distinctly reminiscent of the procedure of a democratic legislative assembly»<sup>15</sup>, a utilizzare l'espressione τὸ δάμιον, | τὸ πτόλιον κρατύνει (vv. 698 s.), forse la prima apparizione dei termini nei testi greci fino a noi sopravvissuti<sup>16</sup>, in un torno di tempo che, col conforto di significativi paralleli, sembra contemporaneo alle *Eumenidi* (458 a. C.)<sup>17</sup>: le parole che Pelasgo pronuncia appena entra in scena (*Suppl.* 240, τοῦτο θαυμαστὸν πέλει) coincidono con quelle della Pizia alla vista delle Erinni (*Eum.* 46 s., πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος | εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος) e con quelle di Atena (*Eum.* 407, θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα); la replica di Pelasgo alla richiesta di intervento da parte delle Danaidi, motivata dal senso di complessità e di inadeguatezza rispetto al problema (*Suppl.* 397, οὐκ εὔκριτον τὸ κρίμα· μή μ' αἰροῦ κριτήν; 452, ἦ κάρτα νείκους τοῦδ' ἐγὼ παροίχομαι; 468, καὶ πολλαχῆι γε δυσπάλαιστα πράγματα) riecheggia le

<sup>14</sup> Cfr. Pattoni 2017, p. 259, che conclude: «If one accepts for *The Suppliants* a dating close to the alliance treat, mentioned and even exalted in the *Oresteia*, the philo-Argive spirit and the significant structural analogies with *The Eumenides* could find a more comprehensive explanation». Ved. anche Belloni 2006, pp. 186-188. Diverso Burian 2007, pp. 203-205, che considera «Pelagus' refusal to act by himself [...] precisely that, and not the result of some constitutional limitation on his power», la cui ragione drammaturgica può risiedere nella natura dilemmatica del personaggio.

<sup>15</sup> Podlecki 1966a, p. 49. Cfr. Pattoni 2017, p. 260. Il lessico democratico di Danao fa il paio con espressioni quali τελεία ψήφος Ἀργείων (v. 739) o δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία | ψήφος κέκρανται (vv. 942 s.).

<sup>16</sup> Musti 1995, pp. 19-26 ha illustrato come le *Supplici* siano «allo stato delle nostre conoscenze, il più antico testo che, sia pure in forma di perifrasi, segnali l'affiorare della parola *demokratía*». Attraverso la scomposizione e ricomposizione dei termini costitutivi di *demokratía*, accanto all'utilizzo di espressioni che richiamano parole collegate con le procedure democratiche (v. 8, ψήφωι πόλεως γνωσθεῖσαι; v. 373, μονοψήφοισι; v. 601, δήμου ... ψηφίσματα; i già citati vv. 739, 942 s., § IV 1.1, p. 588, n. 15) le Danaidi si cimentano in un «gioco di avvicinamento» al sostantivo, presentandolo per via di circonlocuzioni come il potere (*kratos*) che appartiene al popolo o che da esso viene esercitato (*demos*), fino all'espressione δήμου κρατούσα χεῖρ (v. 604), «che è la "mano dominante del popolo", ma che in ultima analisi potrebbe anche suonare, per chi ascolta, come il participio presente femminile di *demokrateîn*». Cfr. Cuniberti 2001, p. 141.

<sup>17</sup> Cfr. Rösler 2007, p. 194 e, soprattutto, l'ampia indagine di Pattoni 2017, pp. 260-272. Il parallelo si allarga se, con Sevieri 1992, pp. 69-81, si considera la «trama di corrispondenze, non solo sul piano tematico e strutturale, ma anche su quello verbale» che unisce le riflessioni di Pelasgo a quelle di Agamennone nell'omonima tragedia: infatti, la ricorrenza, in entrambe le tragedie, di βαρύς (*Suppl.* 376, 380, 407, 417, 438, 442, 468, 471; *Agam.* 206 s.), di φρήν, γνώμη e derivati (*Suppl.* 379, φρένας; 407, 471, φροντίδος; 438, πέφρασμα; 454, γνώμη; *Agam.* 219, φρένος; 221, φρονεῖν; 221, μετέγνω) o della riflessione sulla propria condizione di ἀμηχανία (*Suppl.* 471, κοῦδαμοῦ λιμὴν κακῶν; *Agam.* 211, τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν) legano i due personaggi in un comune bilanciamento di pregi e difetti delle scelte da compiere, salvo poi riconoscersi impotenti ad agire, sottomessi all'azione di Ἀνάγκη (*Suppl.* 478, ὅμως δ' ἀνάγκη Ζητὸς αἰαεῖσθαι κόπον; *Agam.* 218, ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον).



ragioni di Atena a fronte della simile richiesta (*Eum.* 470-473, τὸ πρᾶγμα μείζον ἢ τις οἶεται τόδε | βροτοῖς δίκασιν· οὐδὲ μὴν ἐμοὶ θέμις | φόνου διαιρεῖν ὀξυμηνίτου δίκας), così come il ragionamento che conduce ad assegnare la decisione a un'assemblea, nel caso argivo formata da tutta la cittadinanza (*Suppl.* 368 s., ἐγὼ δ' ἂν οὐ κραίνοιμ' ὑπόσχεσιν πάρος | ἀστοῖς δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι; 398-400, εἶπον δὲ καὶ πρὶν, οὐκ ἄνευ δήμου τάδε | πράξαιμ' ἂν, οὐδέ περ κρατῶν, μὴ καὶ ποτε | εἴπηι λεώς), nel caso di Oreste costituitasi in corte giudiziaria stabilita da Atena per processarlo (*Eum.* 483 s., φόνων δικαστὰς ὀρκίων αἴρουμένη | θεσμὸν τὸν εἰς ἅπαντ' ἐγὼ θήσω χρόνον).

Seguendo questa strada, allora, «the macroscopic archaism of *The Suppliants* – which is [...] deliberately sought – is the expressive and stylistic result of the setting of the play at the origins of Argos»<sup>18</sup>. Non è questa la sede per ridiscutere le caratteristiche della *pièce*, alle quali ha posto un punto fermo la fine discussione di A. F. Garvie<sup>19</sup>: omerismi, composti, *hapax legomena*, estensione e ruolo del coro, tratti metrici contribuiscono a lasciare l'impressione di un'opera che, volutamente arcaizzante, potrebbe essere stata composta negli anni sessanta del V secolo, anteriormente all'*Oresteia*.

Gli interventi corali delle *Supplici* fanno registrare esempi di ripetizioni foniche e verbali interne, con corrispondenze fra strofi e antistrofi che possono essere «emphasized by repetition of words, syllables, or merely vowel sounds, or by the doubling of words in the same position in strophe and antistrophe»<sup>20</sup>. Accanto a relazioni verbali che collegano le *Supplici* alle altre opere del *corpus* eschileo<sup>21</sup>, si possono trovare casi di *Ringkompositionen* interni alla medesima tragedia, tanto *in iambis* quanto *in lyricis*: v. 40 ἐπικεκλομένα, v. 175 καλούμενος; v. 407 δεῖ τοι

<sup>18</sup> Pattoni 2017, p. 272.

<sup>19</sup> Cfr. Garvie 2006a, pp. 29-87 e gli aggiornamenti in Garvie 2006b, pp. 31-42. Per le osservazioni alle quali lo studioso risponde, ved. Earp 1953 e Lloyd-Jones 1964.

<sup>20</sup> Garvie 2006a, p. 42.

<sup>21</sup> Fra i casi registrati da Garvie 2006a, p. 73, si possono citare: *Suppl.* 29 s. ἀρσεινοπληθῆ δ' | ἐσμὸν ὑβριστὴν Αἰγυπιογενῆ, *Pers.* 122 s. τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων; *Suppl.* 100-103 πᾶν ἄπονον δαιμονίων· | ἥμενος ὄν φρόνημά πως | αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμπας ἐδράνων ἀφ' ἀγνῶν, *Ag.* 182 s. δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος | σέλμα σεμνὸν ἡμένων; *Suppl.* 442 ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή, *Ag.* 211-213 τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν; πῶς λιπόναις γενώμαι ξυμμαχίας ἀμαρτῶν; *Choeph.* 338 s. τί τῶνδ' εὖ, τί δ' ἄτερ κακῶν; οὐκ ἀτρίακτος ἄτα; *Suppl.* 600 θαρσεῖτε παῖδες· εὖ τὰ τῶν ἐγχωρίων, *Sept.* 792 θαρσεῖτε, παῖδες μητέρων τεθραμμέναι.

βαθείας φροντίδος σωτηρίου, v. 417 μῶν οὐ δοκεῖ δεῖν φροντίδος σωτηρίου;; vv. 277 s. ἄπιστα μυθεῖσθ', ὦ ξένοι, κλύειν ἑμοί, | ὅπως τόδ' ὑμῖν ἔστιν Ἄργείον γένος, vv. 289 s. διδαχθεῖς ἂν τόδ' εἰδείην πλέον, | ὅπως γένεθλον σπέρμα τ' Ἄργεῖαι χθονί<sup>22</sup>. Né mancano corrispondenze omometriche, accanto ad altri fenomeni di ripetizione non responsiva, che ora andremo ad esaminare.

La sezione lirica della parodo (vv. 40-175f), articolata in otto coppie di strofe e antistrofe a un certo punto intervallate da tre efimni (α', vv. 117-121~129-133; β', vv. 141-143~151-153; γ', vv. 162-167~175a-175f<sup>23</sup>), si configura come una lunga invocazione che le figlie di Danao rivolgono agli dèi, e in particolare a Epafo (v. 46), perché proteggano la loro fuga dalle nozze coi figli di Egitto, loro cugini; il canto, però, non ha come solo destinatario l'uditorio divino, ma l'intera cittadinanza argiva, perché comprenda le ragioni delle Danaidi e offra loro accoglienza e protezione: agli Argivi le donne supplici illustreranno la loro situazione con πιστὰ τεκμήρια (v. 55), per quanto non siano sicure di essere correttamente intese (vv. 58 s., εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων | ἔγγαιος οἴκτον αἰών), e con un pianto in modo ionico (v. 69, φιλόδυρος Ἰαοῖοισι νόμοισι) emettono la loro lamentazione, descrivendo la fuga dalle nozze combinate e la speranza che τελευτὰς δ' ἐν χρόνῳ | πατὴρ ὁ παντόπτας πρευμενεῖς κτίσειεν (vv. 138-140) e chiudendo con una domanda retorica (vv. 168 s., καὶ τότ' οὐ δικαίους | Ζεὺς ἐνέξεται ψόγοις) con la quale ribadire la propria ascendenza divina (vv. 170 s., τὸν τᾶς βόος | παῖδ' ἀτιμάσας) e, dunque, il favore che per essa sperano di ottenere presso gli dèi<sup>24</sup>.

Su questo canto e, in generale, sulle sezioni corali delle *Supplici*, L. Lomiento ha ipotizzato un «rapporto equilibrato di distribuzione tra tipologie ritmiche e nuclei tematici»<sup>25</sup>: in particolare, i ritmi pari (dattilici, anapestici, ionici, dattilo-epitritici) sarebbero connessi alle tre tematiche della «celebrazione del passato mitico (la

<sup>22</sup> Cfr. Garvie 2006a, pp. 74-77.

<sup>23</sup> La ripetizione dell'efimnio γ' ai vv. 175a-175f è integrazione di Canter (cfr. l'apparato critico di Murray 1957<sup>2</sup>, p. 10: «175a-f ephymnium iteravit Canter»). Il testo è, infatti, assente nel manoscritto M, tanto che Lomiento 2008, p. 59 considera i vv. 162-167 non la prima apparizione di un efimnio (il terzo all'interno del canto corale), ma una mesodo, dopo aver accolto e registrato come efimni i due casi precedenti (vv. 117-121~129-133, 141-143~151-153), trasmessi dal manoscritto. Parimenti fanno Sandin 2003, pp. 117 s., Garvie 2006a, p. 77 e Miralles 2014, p. 58, considerando come segno di chiusura la *Ringkomposition* fra i vv. 40 s. e 175.

<sup>24</sup> Sulla struttura del canto, cfr. Rosenmeyer 1982, pp. 158 s. e Sandin 2003, pp. 59-63.

<sup>25</sup> Lomiento 2008, p. 52. Le citazioni che seguono nel paragrafo sono tratte *passim* dalle pp. 52 s.

discendenza da Zeus, la rievocazione della vicenda di Io e della nascita di Epafo; il riferimento a vicende mitiche diverse, come ad esempio il mito di Procne e Tereo, ma pertinenti al racconto)», della «celebrazione gioiosa della divinità» e della riflessione gnomica (ad esempio, la riflessione sulla giustizia di Zeus contenuta nella quarta coppia strofica, vv. 86-95); i ritmi doppi, invece (giambici, trocaici, coriambici, docmiaci), sarebbero collegati ai riferimenti all'attualità (la situazione in cui le Danaidi si trovano ad agire e il loro stato d'animo) e a «quel particolare tipo di preghiera che è la “supplica”, in quanto – evidentemente – legata in modo stretto allo stato d'animo e alla condizione attuali». La corrispondenza non è obbligatoria né ubiqua, ma secondo la studiosa ci si può attendere «una certa consonanza nella distribuzione dei nuclei tematici e dei tipi ritmici».

In effetti, nel caso della prima coppia strofica della sezione lirica della parodo (vv. 40-56), che le Danaidi aprono con un'invocazione a Zeus e a Epafo, ricordando la propria discendenza divina, rappresentata proprio dalla linea Zeus-Epafo per mezzo di Io, i ritmi prevalenti sembrano essere quelli pari, con un'alta percentuale di sequenze dattiliche (56%)<sup>26</sup>. L'elemento invocativo è rilevato, inoltre, da un'occorrenza ometrica che associa composti verbali con teste differenti, ma prefissi e suffissi uguali, che individuano così omeoarcto e omoteleuto in uguale sede metrica: infatti, alla fine dei vv. 40~49 (hem<sup>m</sup>), incipitari di strofe e antistrofe, vengono a corrispondersi i participi ἐπικεκλωμένα ed ἐπιλεξάμενα.

|    |         |                  |
|----|---------|------------------|
| 40 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |
| 49 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |

L'occorrenza mette in relazione due forme participiali che si possono considerare sinonimiche nel significato ed equivalenti nella funzione sintattica: entrambi i participi, infatti, l'uno proveniente dal verbo ἐπικαλέω, l'altro da ἐπιλέγω, indicano l'azione della chiamata per nome, dunque dell'invocazione<sup>27</sup>, unendo così strofe e antistrofe nel solco di una medesima intenzione comunicativa<sup>28</sup>; entrambi, poi, sono concordati con lo stesso soggetto, il coro, per quanto il nominativo

<sup>26</sup> Cfr. i dati riportati nelle tabelle di Lomiento 2008, pp. 68-71.

<sup>27</sup> Cfr. *LSJ*, p. 635, cl. 2, s. v. ἐπικαλέω, «*summon a god to a sacrifice or as witness to an oath, etc., invoke*»; p. 643, cl. 1, s. v. ἐπιλέγω, «*call by name*».

<sup>28</sup> «Here the participial sentence-opening gives way to extended identification of the deity invoked, with parenthetic explanation of the name Epaphus. The chorus then proceed at once resumptively and antistrophically with ὄντ' ἐπιλεξάμενα» (Willink 2009, p. 28, che nota l'ometria).

ἐπικεκλωμένα sia frutto della correzione di Tournebus rispetto al testo tràdito da M e Σ, ἐπικεκλωμένοι<sup>29</sup>. Ne deriva un'associazione sinonimica<sup>30</sup> variante, che rinforza i legami dell'antistrofe con la strofe corrispondente e il tema dell'invocazione facendo corrispondere in ugual posizione metrica composti con diversa testa, ma identico prefisso (ἐπι-) e identico suffisso (-μένα) e introducendo una *variato* nelle modalità espressive, in uno stretto rapporto confermato dalla totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione

|    |         |                  |
|----|---------|------------------|
| 40 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |
| 49 | —υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |

e dalla collocazione in sedi metriche ravvicinate dell'avverbio νῦν ai vv. 40 e 50<sup>31</sup>.

Un fenomeno simile, limitato però al solo omeoarcto, interessa altre due parole all'interno della medesima coppia strofica: ai vv. 44~53 (2an<sub>α</sub>) si corrispondono ἐπιπνοίας ed ἐπιδείξω che, all'interno della sequenza metrica, fanno registrare un nuovo caso di composti con testa differente (-πνοια, -δείξω) e prefisso uguale (ἐπι-) collocati in ugual sede metrica.

|    |        |                  |
|----|--------|------------------|
| 44 | υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |
| 53 | υυ—υυ— | hem <sup>m</sup> |

Le parole così collegate, che fanno registrare una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, non sembrano intrattenere una chiara relazione semantica, dal momento che ἐπιπνοίας allude icasticamente alla



<sup>29</sup> Entrambe le forme (nominativo singolare, nominativo plurale) individuerebbero una forma di anacoluto, dal momento che al participio non segue un infinito, ma al v. 47 si ha un brusco cambio di soggetto (ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰών). Il caso, studiato da Novelli 2006a, pp. 217 s., «produce un efficace cambio del piano espositivo attraverso la personificazione del 'tempo fatale', che interrompe la catena asindetica delle qualificazioni del figlio di Zeus svelandone finalmente l'identità». Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>II</sup>, p. 39; Novelli 2012, pp. 74-76. La persistenza dell'anacoluto con entrambe le scelte testuali spinge Citti 2007, p. 144 a rifiutare l'intervento di Tournebus, probabilmente motivato dalla necessità di omologazione all'omometrico ἐπιλεξαμένα (v. 49) e al successivo μνασαμένα (v. 52); la stessa ragione è addotta in senso contrario da Sandin 2003, p. 66, che accetta l'emendamento di Tournebus.

<sup>30</sup> Rinforzata a livello fonico dalla «ripetizione, all'inizio di una serie di parole, della sillaba ep- (ἐπικεκλωμένα, ἐπιπνοίας, ἔφαψιν, ἐπωνυμία, ἐπεκραίνετο, ἔπαφον), gioco che non termina se non nell'antistrofe (ἐπιλεξαμένα, ἐπιδείξω)» (Miralles 2014, p. 34). *Contra*, Willink 2009, p. 30: «we should not be content (with Σ and others) to regard the participles as synonymous. Context and etymology combine to suggest a more exact interpretation as 'Whom having (thus) prominently focussed attention upon (in my λόγος, cf. λόγου 56) ...'».

<sup>31</sup> La ripetizione verbale è notata anche da Miralles 2014, pp. 35-37, che commenta: «L'addesso e il qui, cioè Argo, si situano di fronte a Epafo e a sua madre, in Egitto. [...] Nella prima parte dell'invocazione le Danaidi attualizzano, portano qui (νῦν proprio all'inizio del canto) la terra da cui vengono».

fecondazione di Io da parte di Zeus, mentre ἐπιδείξω costituisce il verbo tecnico della dimostrazione, con cui le Danaidi intendono illustrare il loro caso agli Argivi. Rispetto alla precedente, dunque, questa omometria sembra avere un'utilità solo strutturale, conferendo coesione alla composizione tramite l'insistenza tautometrica su un prefisso già interessato in precedenza da omometria, con una funzione alla quale sembra rispondere, nella stessa coppia strofica, anche la collocazione in posizioni metriche ravvicinate dei corradicali εὐλόγως e λόγους (vv. 47 e 56).

In accordo con le osservazioni di L. Lomiento riportate *supra* (ved. p. 7), secondo le quali le Danaidi utilizzano i ritmi doppi perlopiù per descrivere la situazione presente e il proprio stato d'animo, non stupisce che la presenza delle strutture giambiche e trocaiche ammonti al 33% nella seconda coppia strofica (vv. 57-68)<sup>32</sup>, dove le figlie di Danao descrivono il duro impatto con la terra straniera (vv. 57 s., εἰ δὲ κυρεῖ τις κτλ.) e definiscono il proprio canto lamentoso come quello di un usignolo (v. 62, κικηλάτου τ' Ἀηδόνης). Proprio la parola chiave οἶκτος è oggetto di occorrenza omometrica: ai vv. 59~64, l'interno del dimetro giambico è occupato da due forme di accusativo del sostantivo, poste in responsione metrico-verbale (οἶκτον~οἶκτον).

|    |                                                                                             |     |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 59 | ---  --- | 2ia |
| 64 | ---  --- | 2ia |

Come il canto di un usignolo (v. 62) è il lamento del coro, che nell'antistrophe paragona il proprio dolore a quello della mitica compagna di Tereo, che ἀπὸ χύρων ποταμῶν τ' ἐργομένα πειθεῖ μὲν οἶκτον ἠθέων (vv. 63 s.), creando così una coincidenza fra la dimensione mitica del presente (quella del canto corale agito sulla scena) e la dimensione mitica del passato (il mito rievocato dalle figlie di Danao a commento della propria attuale condizione), allo scopo di presentare le coreute «as pitiable, and the 'pity-arousing' character of the heard song is thus its most important single feature»<sup>33</sup>. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei

<sup>32</sup> Cfr. i dati riportati nella tabella di Lomiento 2008, p. 69.

<sup>33</sup> Willink 2009, p. 34. Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>II</sup>, p. 63; Miralles 2014, p. 39: «Potrebbe sembrare che l'espressione del dolore, incentrata sul canto di un uccello, conferisse al lamento delle figlie di Danao una dimensione particolarmente musicale». L'omometria potrebbe assumere una fisionomia differente se, con Willink, si accettasse per il v. 59 il testo trasmesso dai manoscritti: οἶκτον οἶκτρον. L'espunzione, proposta da Bothe, potrebbe essere evitata se, anziché leggere οἶκτον, si leggesse οἶπον, parola rara «appropriate [...] for the lamented 'lot' of the nightingale», testimoniata da *Il.* 9.563-564, *Od.* 1.350, *Soph. El.* 167, *Soph. I. T.* 1089-1091. In tal caso, «οἶκτρος

versi in responsione:

59                      — — — — —                      2ia

64                      — — — — —                      2ia

Ancora il lamento, di nuovo in contesto metrico di ritmi doppi, è al centro di un'altra omometria, inserita nella sesta coppia strofica (vv. 112-116~121-128), in cui «il tema principale è il γόος, il lamento luttuoso, indotto dalla difficoltà della situazione attuale delle Danaidi in terra straniera»<sup>34</sup>: all'interno della strofe (vv. 114 s.), il coro prorompe in versi di lamento, che si ripetono in ugual sede metrica nell'antistrofe (vv. 125 s.), mettendo in responsione ἰὴ ἰή | ἰηλέμοισιν con ἰὼ ἰώ, | ἰώ<sup>35</sup>, in incipit di ia 2ia, con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione.

114                      — — — — —                      ia

115                      — — — — —                      2ia

125                      — — — — —                      ia

126                      — — — — —                      2ia

È interessante notare come le forme delle interiezioni siano differenti, ma svolgano la stessa funzione di comunicare il dolore e il senso di smarrimento (v. 128, ποῦ τόδε κῦμ' ἀπάξει;) delle Danaidi; inoltre, mentre nell'antistrofe le interiezioni sono tre (ἰὼ si ripete per tre volte, due nel v. 125 e una in incipit del v. 126), nella strofe sono in realtà due (ἰή due volte nel solo v. 114): la terza occorrenza, infatti, costituisce piuttosto un gioco di parole, coincidente con l'inizio di ἰηλέμοισιν,

is the indispensable thematic epithet (cf. οἰκτρῶς in 61, of Tereus' wife, and S. Aj. 629 οἰκτρῶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς)» (*ibid.*). οἰκτρόν, allora, andrebbe inserito anche al v. 64 per essere in corrispondenza col v. 59, ma richiederebbe di correggere il tràdito οἰκτοῖν di nuovo in οἰτοῖν, per evitare la sgradevole successione fonica οἰκτ-/οἰκτ-. Accogliendo questi (forse non necessari) emendamenti, l'occorrenza omometrica assumerebbe la fisionomia οἰτοῖν οἰκτρῶς~οἰτοῖν οἰκτρῶς e si verrebbe a trovare non più in un 2ia, ma in un 3ia sync. Cfr. Willink 2009, p. 37. Sul problema si sono espressi anche Citti 2007, p. 153, n. 36, in parte contrario all'eliminazione di οἰκτρῶς («L'espunzione non è forse indolore, perché οἰκτοῖν οἰκτρὸν intensificherebbe la serie poliptotica che è stata rilevata da molti, ma allo stato delle cose è l'operazione più semplice per risolvere il problema della responsione») e Miralles 2014, p. 39, che la difende («Nel v. 59 in M οἰκτοῖν è seguito da οἰκτρόν, che Bothe 1805 giustamente scarta, tuttavia l'errore dello scriba illustra la relazione tra le due parole e quella di οἰκτοῖν con l'aggettivo οἰκτρῶς, che qualifica la μητις della sposa di Tereo al v. 61»). Ved. anche Sandin 2003, pp. 77 s.

<sup>34</sup> Lomiento 2008, p. 70. Secondo i calcoli della studiosa, i ritmi doppi (in particolar modo giambici e trocaici) rappresentano l'80% dei metri di questa coppia strofica.

<sup>35</sup> L'occorrenza è notata anche da Friis Johansen-Whittle 1980<sup>II</sup>, p. 112 e Miralles 2014, p. 43.

etimologicamente connesso con ἰή, individuando una *variatio* che conferisce coesione alle strofi di lamentazione.

Si può ascrivere al medesimo campo semantico anche l'eco fonico che si registra poco prima nella stessa coppia strofica: ai vv. 112~122 (3ia), l'interno della sequenza è occupato dalla responsione fra μέλεα e τέλεα che, pur non etimologicamente connessi, variano però solo per un fonema (/m/, /t/), individuando una relazione sonora<sup>36</sup>, accompagnata da una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici, che oppone il presente di dolore patito dalle Danaidi alla speranza di un miglioramento della situazione (vv. 122 s., θεοῖς δ' ἐνάγεα τέλεα πελομένων καλῶς | ἐπίδρομ', ὀπόθι θάνατος ἀπῆι).

|     |                                         |     |
|-----|-----------------------------------------|-----|
| 112 | — ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ — | 3ia |
| 122 | — ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ — | 3ia |

Fra le omometrie della parodo resta un ultimo caso che, pur caratterizzato da una buona condivisione degli accenti prosodici, non mostra però apprezzabili funzioni semantiche: ai vv. 165~170 (ia), l'incipit della sequenza metrica è occupato in entrambi i versi dall'articolo τόν, che però individua due referenti differenti (Zeus, detto γάιον; Epafo, detto τὸν τᾶς βόος | παῖδ'). È, forse, possibile intravedere una forma di parallelismo nella costruzione dell'ottava strofe e antistrofe, giacché attraverso questa omometria viene a trovarsi al centro di ciascuna strofe un complemento oggetto introdotto dal medesimo articolo e seguito a breve distanza dal verbo di riferimento (v. 159, ἰξόμεσθα; v. 171, ἀτιμάσας).

|     |         |    |
|-----|---------|----|
| 165 | ˘ ˘ ˘ — | ia |
| 170 | ˘ ˘ ˘ — | ia |

Nella parte lirica della parodo si registrano anche fenomeni di ripetizione non omometrica. Accanto all'anafora poliptotica θέλουσα ... | θέλουσαν che caratterizza gli incipit dei vv. 144 s. e al poliptoto del v. 149 ἀδμήτος ἀδμήτα, si possono osservare anche la collocazione in sedi metriche ravvicinate dei genitivi Διός e Διός ai vv. 87 e 92, nella coppia strofica dedicata alla riflessione su Zeus e sulla difficoltà di scorgerne il volere (v. 87, οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη), e quella che interessa le forme βροτούς e βρότειον, corradicali, ai vv. 99 e 105, ancora incentrato

<sup>36</sup> Riconosciuta anche da Miralles 2014, p. 43.

sul ruolo di Zeus quale garante di giustizia e sulla condizione delle Danaidi, che chiedono al dio di difenderle dagli inseguitori.

Il *kommos* inframmezzato dalle repliche di Pelasgo (vv. 348-437), con cui le Danaidi spingono il re a prendere una coraggiosa decisione sulla questione da loro prospettata (v. 420, τὰν φυγάδα μὴ προδῶις)<sup>37</sup>, non fa registrare alcuna occorrenza omometrica. Accanto a variegata riprese verbali interne (v. 350 ἴδε, v. 354 ὄρω, v. 359 ἴδοιτο; v. 350 τὰν ἰκέτιν φυγάδα, v. 420 τὰν φυγάδα, v. 429 τὰν ἰκέτιν; v. 356 ἄνατον, v. 359 ἄνατον; v. 361 σύ, v. 368 ἐγώ, v. 370 σύ ... σύ; v. 365 ἐφέστιοι, v. 372 ἐστίαν; v. 385 μένει τοι Ζηνὸς Ἰκαταίου κότος, v. 427 καὶ φύλαξαι κότον; v. 387 κρατοῦσι, v. 393 κράτεσι, v. 399 κρατῶν; v. 396 κρῖνε, v. 397 εὐκριτον ... κρῖμα ... κριτήν; v. 417 φροντίδος, v. 418 φρόντισον; v. 437 φράσαι, v. 438 καὶ δὴ πέφρασμαι)<sup>38</sup>, vi si possono osservare: l'epanalessi **σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δῆμιον** al v. 2; l'anafora del prefisso **μονο-** in **μονοψήφοισι** e **μονοσκήπτροισι**, collocati in incipit dei vv. 373-374; l'allitterazione del suono /p/ al v. 432, **πολυμίτων πέπλων**; l'allitterazione del suono /d/ al v. 437, **δίκαϊα Διόθεν**; e la collocazione metricamente ravvicinata di **Δίκαν** e **τὸ δίκαιον** ai vv. 395 e 406.

Anche il primo stasimo (vv. 524-599), che sembra avere «lo schema della λιτή, della richiesta d'aiuto agli dèi», tripartito, «con l'invocazione di apertura, la cosiddetta *pars epica*, ovvero il racconto delle gesta della divinità invocata, che occupa la sezione centrale, e una nuova invocazione di chiusura»<sup>39</sup> che le

---

<sup>37</sup> Soprattutto la coppia strofica finale (vv. 418-437) sembra puntare a questo scopo, in particolare per il cambio ritmico sottolineato da Jouanna 2002, pp. 788-790: l'ultima sezione del *kommos*, infatti, esordisce con forme cretiche, dopo che il resto della composizione ha prediletto perlopiù le forme docmiache, rappresentative dell'agitazione del coro; ricollegandosi all'origine, per così dire, maschia e guerriera del cretico (testimoniata in Strab. 10.4.16, ὡς δ' αὐτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς Κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ὠιδὰς συντοιωτάτοις οὔσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, e nella parabasi di Aristoph. *Ach.* 665-675-692-701), lo studioso interpreta l'intervento corale come «un chant plein d'énergie pour donner du "tonus" au roi et l'inciter à prendre une décision courageuse»; lo studioso, inoltre, evoca un possibile parallelo di questo *ethos* del cretico in Aesch. *Eum.* 329-334, che in effetti si caratterizza per una tessitura cretico-peonica rappresentativa della danza violenta e scomposta con cui le Erinni eseguono l'ἕμνος δέσμιος con cui catturare Oreste fuggitivo. Sulla retorica delle Danaidi, cfr. Bernhardt 2015, pp. 322-325.

<sup>38</sup> Cfr. Jouanna 2002, pp. 785-787. Per la lista completa, rimando a Friis Johansen-Whittle 1980<sup>II</sup>, pp. 279 s. L'insistenza sui lessemi della riflessione (φρήν e derivati), del potere (κράτος e corradicali) e della supplice in fuga (ἰκέτις, φυγάς) accompagna a livello verbale l'agitazione e il nervosismo che Rosenmeyer 1982, p. 206 riconosce nella tessitura metrica, la quale «while it accentuates opposition and struggle, it also holds out the promise of an ultimate understanding».

<sup>39</sup> Lomiento 2010, pp. 79 s. Ved. anche Amendola 2006, p. 62: «Il brano riprende la forma dell'inno tradizionale: ad un'iniziale epiclesi della divinità segue il racconto mitologico, per concludersi poi con una nuova invocazione del dio».



conferiscono la forma di una *Ringkomposition*<sup>40</sup>, e caratterizzato dalla cosiddetta “ironia della falsa gioia”<sup>41</sup>, non presenta casi di omometrie. Nella prima strofe, ai vv. 524 s., in incipit di strofe e di *cola*, si trovano le sequenze ἀναξ ἀνάκτων e μακάρων | μακάρτατε, poliptoti indirizzati a Zeus che, per la loro struttura (vocativo singolare + genitivo plurale), possono forse essere mandate a coincidere coi superlativi ebraici<sup>42</sup> e costituire, dunque, un elemento orientalizzante, volto a caratterizzare la provenienza geografica delle Danaidi<sup>43</sup>. Nella terza coppia strofica, il nome di Io (Ἰώ), progenitrice delle Danaidi, compare al v. 573 in responsione col v. 564, contenente il nome della dea Era (Ἑρας), a opporre le due antagoniste del mito. Infine, nella quarta coppia strofica, il nome di Zeus appare in forme flesse differenti in contesto responsivo, ma in posizione metrica ravvicinata, non identica ai vv. 580 (Δῖον) e 588 (Διός), come se le Danaidi volessero ricordare agli Argivi e agli spettatori in teatro «di avere Zeus dalla propria parte»<sup>44</sup>.

Un’omometria compare, invece, nel corso del secondo stasimo (vv. 630-709) dove, accanto al collocamento in posizioni metricamente ravvicinate di πόλις e πόλις ai vv. 660 e 670, è il concetto di giustizia a essere interessato da una responsione verbale esatta, con l’incipit dei vv. 703~709 (ia ithyph?) occupato dalle forme δίκας ~ Δίκας<sup>45</sup> con una ottima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

<sup>40</sup> Cfr. Amendola 2006, p. 62.

<sup>41</sup> La definizione, basata sulla struttura della parodo, è stata formulata da Rosenmeyer 1982, pp. 159 s.: «The suffering of Io – and that is the note on which the song ends – is held up as a turn of fate which the singers contemplate as a fearful possibility for themselves. As is characteristic of mythological exempla, one and the same legendary figure may furnish cause for fear and cause for satisfaction. It is the fear, the unresolved suffering, which is embodied, as one among various topics, in the earlier ode. In the later ode, more exclusively given over to the evocation of the paradigm, the fear is largely surrendered on behalf of the satisfaction derived from reflecting on Io’s ultimate salvation. The progress is tantamount to what in Sophocles would be called irony, specifically the irony of false joy». La definizione è stata poi ripresa da Lomiento 2010, p. 79.

<sup>42</sup> Cfr. Zerwick 1966, pp. 48 s.

<sup>43</sup> Le notizie desunte dallo Zerwick, però, pertengono a una cronologia molto bassa dei rapporti del greco con le lingue semitiche, testimoniati in sostanza dal Nuovo Testamento: potrebbero, dunque, non avere sufficiente validità per l’altezza cronologica di Eschilo; tuttavia, a suggestioni orientali (persiane e/o egizie) pensano anche Friis Johansen-Whittle 1980<sup>II</sup>, p. 408, che documentano occorrenze similari fra i titoli regali persiani ed egizi noti alle fonti greche, concludendo che «to Aeschylus’ audience his description of Zeus as ἀναξ ἀνάκτων would, therefore, almost certainly have recalled the title of the Great King, but it may well have had less restricted associations as well».

<sup>44</sup> Amendola 2006, p. 64. Per la centralità di Zeus nell’atteggiamento religioso delle Danaidi e per la concezione del dio che si dispiega lungo tutta la tragedia, segnata da rapporti con la filosofia contemporanea a Eschilo, ved. Stella 1994, pp. 63-68.

<sup>45</sup> L’occorrenza è notata anche da Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 4.

703

ia

709

ia

L'ode si presenta come «una plegaria votiva per el pueblo argivo»<sup>46</sup> con la quale le Danaidi innalzano agli dèi «il proprio atto di fedeltà ad Argo con l'accettazione dei valori (democrazia, giustizia, *pietas* religiosa) e delle norme sociali che sono a fondamento della polis»<sup>47</sup>. Articolato in quattro coppie strofiche, il carme esordisce con una supplica agli dèi, in particolare Ares, perché evitino ad Argo la guerra per aver accolto le supplici, e con il riconoscimento dell'importanza della corretta venerazione degli dèi (vv. 654 s., τοιγάροισι καθαροῖσι βωμοῖς θεοὺς ἀρέσονται), compiuta in questo caso con il voto favorevole degli Argivi alla causa delle Danaidi (vv. 630-655); il canto prosegue (vv. 656-678) con una nuova richiesta ad Ares di risparmiare alla città rovina e distruzione e con l'augurio di prosperità, longevità, buon governo e fertilità ad Argo con la protezione di Ἄρτεμιν δ' ἑκατάν (v. 676); gli stessi temi ritornano, variati, nella terza coppia strofica (vv. 679-697), mentre l'ultima coppia (vv. 698-709), dopo aver augurato ancora una volta pace e stabilità alla città, concludono lo stasimo con una preghiera di pietà verso gli dèi e gli avi<sup>48</sup>, dopo aver svolto un canto integralmente in cui l'antitesi fra Zeus (nominato sei volte: vv. 631, 641, 646, 653, 671, 689), protettore delle donne supplici e degli Argivi, e Ares (nominato quattro volte: vv. 636, 665 s., 682, 702), emblema della guerra e del disordine civile, causa la reiterazione dei due motivi chiave della guerra

<sup>46</sup> Fernández Deagustini 2018, p. 109. Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 3: «This ode is, as promised (625-6), devoted wholly to the benediction of Argos, which is thematically designated by the words γῆ (634, 662, 674, 690, 704) and πόλις (660, 670, 680, 699)». Citti 2014a, pp. 61 s. ne nota il carattere rituale, denunciato da κλύοιτε (v. 631), dagli appellativi di Zeus ξένιος (v. 627) e ἀγνός (v. 652) e dalle espressioni εὐκταῖα ... χεοῦσας (vv. 631 s.) ed εὐφημιον δ' ἐπὶ βωμοῖς μούσσαν θείατ' αἰδοί (vv. 694 s.). L'osservazione si può accompagnare alla recente proposta di Fernández Deagustini 2018, pp. 108-121 di leggere nell'ode una forma di interazione col genere del peana.

<sup>47</sup> Amendola 2006, p. 84. Nelle pagine precedenti (pp. 73-83), lo studioso mette in luce il percorso evolutivo che caratterizza il coro delle Danaidi all'interno delle *Supplici*: le figlie di Danao, infatti, passano da un sentimento religioso distante da quello argivo, col quale intrattiene solo l'uso per cui i supplici si presentano con κλάδοι (v. 241), incentrato piuttosto sulla giustizia totalmente positiva di Zeus e, per questo, fortemente punitiva in caso di trasgressione (evenienza connotata dalla parola κότος, il "rancore" divino, che crescerebbe a dismisura se le Danaidi, non accolte dalla città, dovessero risolversi a togliersi la vita; ved. l'occorrenza del termine ai vv. 347, 385 s., 426 s., 478, 616 s.), a una religiosità perfettamente omologata a quella di Argo che, per il ribaltamento del coro, viene dipinta non più come personale possesso di Pelasgo, ma come vera comunità di cittadini, alla quale appartiene il potere decisionale. *Contra*, Belloni 2006, pp. 189-194, che evidenzia invece una certa fissità nelle Danaidi, ancorate a schemi mentali 'arcaici'.

<sup>48</sup> Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, pp. 3 s.; Fernández Deagustini 2018, pp. 109 s.

(vv. 634-636, 661-666, 679-682, 701-703) e della fertilità (vv. 676 s., 689-692)<sup>49</sup>. L'occorrenza omometrica offre, dunque, maggior coesione alla costruzione del canto, costituendo il legame fra due apparizioni del medesimo tema, la rivendicazione di giustizia da parte delle Danaidi (reiterato ai vv. 639-642, 652-655, 701-703, 704-709), centrale per l'interpretazione del carne<sup>50</sup>, in un contesto caratterizzato da varie forme di eco verbale che percorrono tutto il carne (vv. 626-632 εὐχάς ... στόματος τιμάς, θεοί ... εὐκταῖα, vv. 635-638 ἀγνοῦ ... βωμοῖς θεοῦς ... στομάτων ... φιλότιμος εὐχά, vv. 693-698 (δαιμόνων) ... βωμοῖς ... ἀγνῶν ... στομάτων, τιμάς, vv. 704-709 θεοῦς ... τίειν ... τιμαῖς ... μεγαλοτιμίου), alcune delle quali sono poste a unione fra la strofe e l'antistrofe interessate dall'omometria (v. 670 νέμοιτο, v. 673 νόμωι; v. 698 τιμάς, v. 706 τιμαῖς)<sup>51</sup>.

Due altre omometrie si registrano nell'amebeo che il coro intona con Danao (vv. 734-763). Ai vv. 736~743, l'interno del dimetro docmiaco offre spazio a due forme flesse differenti del verbo ἔχω che condividono la medesima posizione metrica nella sequenza, ma una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici: ἔχει ~ ἔχοντες.

|     |                         |    |
|-----|-------------------------|----|
| 736 | υ υ υ ε υ - ε υ υ υ υ - | 2δ |
| 743 | υ υ υ ε υ - υ υ ε υ -   | 2δ |

Le Danaidi temono ancora per la propria sorte (v. 736, περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος ἐτητύμως) e al tempo stesso disprezzano gli agenti del loro destino, i figli di Egitto, cui fa riferimento il participio ἔχοντες (v. 743), dipinti mentre solcano il mare (v. 744, νῆας ἔπλευσαν) per riprenderle, arrecando così κότος μελάγχιμος ad Argo (vv. 744 s.); la corrispondenza fra le due forme di ἔχω<sup>52</sup>, a unire strofe e antistrofe, sembra ribadire l'attualità dello stato d'animo delle donne, potenziato a livello metrico-ritmico dall'uso del docmio.

<sup>49</sup> Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 3; Fernández Deagustini 2018, p. 117.

<sup>50</sup> «Il cardine su cui poggia questo complesso intreccio di esigenze umane ed istanze divine è costituito da Dike, vera figlia di Zeus (cfr. *Coef.* 949/51), e garante dell'ordine universale stabilito da Zeus stesso. Tale ordinamento è fondato su di un principio di equilibrio fra opposti elementi, a ciascuno dei quali è assegnato un ruolo specifico: una funzione che deve essere svolta, ed un limite che non può essere oltrepassato. Ogni infrazione di questa regola di giustizia distributiva determina uno squilibrio che mette in pericolo l'esistenza stessa dell'intera struttura» (Sevieri 1992, p. 78).

<sup>51</sup> Cfr. Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, pp. 4, 66.

<sup>52</sup> L'occorrenza è notata anche da Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 99, ma solo in modo cursorio.

La caratterizzazione negativa degli Egiziadi prosegue nel carne con la successiva omometria, che mette in relazione i composti οὐλόφρονες e περίφρονες, entrambi riferiti ai figli di Egitto, in incipit dei vv. 750~757 (2δ). I due aggettivi, dei quali il primo è «a hapax, formed as metrical alternative to the epic ὀλοόφρων»<sup>53</sup>, condividono la medesima testa (-φρων), ma non la parte prefissale (οὐλο-, περι-), né mostrano una soddisfacente condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, ma entrano nella caratterizzazione degli Egiziadi, comunicando una volta di più il disprezzo e la paura che attanagliano le Danaidi al solo pensiero che essi possano condurle via da Argo.

|     |               |    |
|-----|---------------|----|
| 750 | —υυ—υ— υυυ—   | 2δ |
| 757 | υυυ—υ— υυυ—υ— | 2δ |

Il terzo stasimo (vv. 776-824) affronta più concretamente le tematiche delle nozze con gli Egiziadi e della violenza alle Danaidi che questo atto rappresenterebbe. Ciò è icasticamente comunicato dall'occorrenza omometrica che si registra nella seconda coppia strofica del carne, dove ai vv. 799~807 l'interno del dimetro giambico catalettico offre spazio alla responsione γάμου ~ γάμου, con una buona condivisione degli accenti prosodici:

|     |         |                  |
|-----|---------|------------------|
| 799 | —υ—υ—υ— | 2ia <sub>λ</sub> |
| 807 | υ—υ—υ—υ | 2ia <sub>λ</sub> |

In chiusura di strofe e antistrofe, le Danaidi ribadiscono la loro avversione alle nozze coi cugini, che anzi è un atto di violenza nei loro stessi confronti, come ribadiscono nella coppia strofica successiva attraverso un'altra corrispondenza omometrica: βίαια ~ βίαια, in incipit dei vv. 812~821 (2ia)<sup>54</sup>.

|     |          |     |
|-----|----------|-----|
| 812 | υ—υ—υ—υ— | 2ia |
| 821 | υ—υ—υ—υ— | 2ia |

Con un'ottima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, l'omometria riafferma una volta di più la prospettiva negativa e ingiuriosa con la quale le Danaidi considerano le nozze coi figli di Egitto, qualificandole

<sup>53</sup> Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 104.

<sup>54</sup> L'omometria è registrata anche da Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 170, che nota come tutta l'espressione del v. 821 «may connote ravishing, an important species within the category of crimes covered in Attic law by the term βίαια».

espressamente come atto violento, che richiede la protezione di Zeus. Questa, a sua volta, si giova di una terza occorrenza omometrica<sup>55</sup>: ai vv. 815~823 (glyc), in explicit di verso e con un’ottima condivisione degli accenti prosodici, lo stesso pronome σέθεν unisce la terza strofe e antistrofe nella richiesta di protezione e aiuto che le Danaidi rivolgono a Zeus, senza il quale nulla di buono può accadere ai mortali (vv. 823 s., τί δ’ ἄνευ σέθεν | θνατοῖσι τέλειόν ἐστιν;).

|     |             |      |
|-----|-------------|------|
| 815 | υ̇—υ̇υ̇—υ̇— | glyc |
| 823 | υ̇—υ̇υ̇—υ̇— | glyc |

Il filologicamente tormentato<sup>56</sup> dialogo lirico e il dialogo lirico-epirrematico che, ai vv. 835-910, segnano l’arrivo degli Egiziadi ad Argo, pronti a portar via le Danaidi che si oppongono alla forza dei figli di Egitto e agli ordini recisi dell’araldo che li accompagna, non fanno registrare fenomeni di corrispondenza tautometrica; oltre alla presenza di un efimnio (vv. 889-892~899-902), che ripete in ugual sede metrica la lamentazione delle Danaidi, che si votano a Gea e a Zeus per stornarne i rapitori, sarebbe possibile ravvisare corrispondenza fra αἰαῖ αἰαῖ (v. 866) e οἰοῖ οἰοῖ (v. 876), collocati in posizione incipitaria di strofe e antistrofe a evidenziare i patimenti delle figlie di Danao, se non fosse che tali interiezioni sono perlopiù considerate *extra metrum*, esulando pertanto dalla nostra ricerca.

Un ultimo caso di omometria è ravvisabile nell’esodo della tragedia (vv. 1018-1073), la cui struttura è ancora sotto discussione. Le Danaidi, ormai in procinto di essere dedotte da Argo in Egitto, intonano un ultimo, contrastato canto, diviso fra il desiderio di porre fine a ogni opposizione al volere degli dèi (v. 1061, τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν) e la strenua resistenza alle nozze con gli Egiziadi (vv. 1052 s., ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει | γάμον Αἰγυππογενῆ μοι). Una simile articolazione appare incoerente in bocca a un coro che si suppone unitariamente formato dalle figlie di Danao e «che finora si è mostrato inamovibile nel suo rifiuto degli Egiziadi»<sup>57</sup>. Però, è innegabile la presenza di allocuzioni ad altre seconde persone singolari: σύ ... θέλγοις (v. 1055), σύ ... οἶσθα (v. 1056), εὔχου (v. 1059), διδάσ-

<sup>55</sup> Notata anche da Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 171.

<sup>56</sup> Rimando alle recenti, dettagliate discussioni di Citti 2014b e Lomiento 2015, che tracciano una storia puntuale degli interventi critici susseguitisi su questo passaggio eschileo, fin dalla sua considerazione come dialogo lirico seguito da dialogo lirico-epirrematico slegato dal resto del terzo stasimo.

<sup>57</sup> Lionetti 2016, p. 89.

ΚΕΙΣ (v. 1060)<sup>58</sup>. Apparentemente guidati dal testo, potremmo considerare interlocutrici delle Danaidi le loro ancelle, le ὄπαδοί del v. 1022, alle quali le donne si rivolgerebbero con l'imperativo ἴτε (v. 1018) che apre l'intervento corale; oppure, se ὄπαδοί riprende il precedente ὄπαδοῦς (v. 985), le Danaidi potrebbero interagire con lo stuolo di guardie del corpo con cui il loro genitore dice di essere entrato in scena<sup>59</sup>; infine – e questa è la posizione mediana –, escludendo l'improbabile inserzione di un secondo coro all'interno del canto conclusivo della tragedia, la cui funzione conclusiva, al tempo stesso, si associava a quella di raccordo fra l'opera e il resto della trilogia<sup>60</sup>, il carme potrebbe essere assegnato integralmente al coro di Danaidi, con l'eventuale suddivisione interna in semicori<sup>61</sup>, che non chiamino a intervenire figure differenti dalle figlie di Danao, secondo una strutturazione che si può così schematizzare:

A closing song divided between Danaid hemichoruses begins with praise of Argos and rejection of Egypt (1018-1021, 1022-1025, 1026-1029). This song is addressed to their attendants, either the Argives alone or to the Argives and the Danaids' handmaidens (1022-1023). Hemichorus B ends the first antistrophe with a prayer to Artemis and a rejection of a forced union (1030-1033); Hemichorus A responds with reverence for Aphrodite (1034-1037) that is taken up by Hemichorus B (1038-1042). In the second antistrophe, Hemichorus B responds to A's fear for the future and question regarding the Aegyptids' safe arrival (1043-1046) by asserting the power of fate, alluding to Zeus's will, and offering a statement in favor of marriage (1047-1051). In the third strophic pair's dialogue, Hemichorus A asks Zeus to avert marriage to the Aegyptids; B advises a more flexible position. In the fourth strophe, Hemichorus A asks that Zeus deprive them of marriage to bad men (1062-1067); in the antistrophe, Hemichorus B calls for strength for women, embraces that which is more good than bad, and prays for god-given deliverance in accordance with their wishes.

<sup>58</sup> «Despite the lack of paragraphi in ME [...] there can be no doubt that the exodos is divided between two parties: 1034-51 are so different in tone and content from 1018-33 that they cannot be sung by the same persons; 1052-3 evidently are an answer to 1050-1, and 1052-61 as evidently constitute a dialogue between the singers of 1018-33 and those of 1034-51; 1062-73 again reaffirm the position held by the opponents of those who sung 1034-51, i.e. by the singers of 1018-33» (Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, p. 306).

<sup>59</sup> Per una discussione dettagliata, rimando a Friis Johansen-Whittle 1980<sup>III</sup>, pp. 306 s. e a Lionetti 2016, pp. 70-97 e alla bibliografia ivi citata.

<sup>60</sup> Cfr. Lionetti 2016, p. 70. L'introduzione di un secondo coro in questo punto della tragedia e della trilogia sarebbe altamente inusuale, secondo lo studio di Bednarowski 2011, p. 556, n. 10, che nota come, in ambito tragico, i cori secondari si attestino in un campione molto ristretto di esempi (*Eumenidi*, *Ippolito*, *Supplici* euripidee) e, nel caso specifico delle *Eumenidi* eschilee, un coro secondario a fine opera sembri più adatto che nelle *Supplici*, vista la natura conclusiva di trilogia della tragedia.

<sup>61</sup> Cfr. McCall 1977, p. 126; West 1990b, p. 172; Lionetti 2016, p. 92.

In questo quadro<sup>62</sup>, accanto alla collocazione in posizioni metriche ravvicinate di Ζεύς e Δίαν ai vv. 1052 e 1057 e all'anafora σὺ δέ ... | σὺ δέ ... ai vv. 1055 s., figura anche una omometria: all'interno del trimetro ionico *a minore* dei vv. 1020~1028, la stessa posizione metrica è condivisa da χεῦμ' e χεύμασι, forme flesse del medesimo sostantivo.

|      |              |                    |
|------|--------------|--------------------|
| 1020 | υυ--υυ--υυ-- | 3ion <sup>mi</sup> |
| 1028 | υυ--υυ--υυ-- | 3ion <sup>mi</sup> |

Con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, la corrispondenza tautometrica mette in relazione due riferimenti fluviali, il primo alle correnti argive dell'Erasino (v. 1020, χεῦμ' Ἐρασίνου), il secondo ai corsi d'acqua in genere che solcano l'Argolide (vv. 1028 s., λιπαροῖς χεύμασι γαίας τόδε μιλίσσοντες οὔδας), conferendo maggior coesione all'auspicio delle Danaidi che gli Egiziadi non le possano allontanare dalla città di Argo, dove hanno sperato di trovare asilo.

#### IV 1.2 I Persiani

Il 472 a. C. costituisce il *terminus* oltre il quale non è possibile risalire alla ricerca di opere più o meno complete di Eschilo: a questo anno, infatti, appartengono i *Persiani*, la più antica tragedia eschilea in nostro possesso<sup>63</sup> che, mettendo in scena con gli occhi dei persiani la loro sconfitta nel conflitto coi Greci, costituisce l'unica tragedia con un carattere spiccatamente storico nel *corpus* dell'autore. Non si tratta, però, della prima tragedia greca di argomento storico in assoluto: già Frinico aveva inscenato i fatti della rivolta di Mileto del 494 a. C., poco dopo il loro svolgimento, tanto che la cosiddetta Μιλήτου ἄλωσις, secondo le fonti, causò uno sconvolgimento talmente forte nel pubblico da ottenere all'autore l'ingiunzione di

<sup>62</sup> Il canto non è verbalmente disgiunto dagli altri interventi corali della tragedia, come mostrano opportuni richiami vicendevoli: v. 495 ἀσφάλεια δ' ἦι, v. 498 θράσος, v. 955 θράσος λαβοῦσαι; v. 496 στείχουσι, v. 955 στείχετ'; v. 495 δι' ἄστεως, v. 955 εὐερκῆ πόλιν. Cfr. McCall 1977, p. 120.

<sup>63</sup> L'antichità sembra garantita dal comportamento delle soluzioni nel trimetro giambico eschileo, che passano dall'11% dei casi nei *Persiani* al 4,8% nell'*Agamennone*. Cfr. Martinelli 1995, p. 90; Garvie 2006a, pp. 33; Garvie 2009, p. xxxvii.

una pena pecuniaria di mille dracme e l'ordine di non riprodurre mai più l'opera<sup>64</sup>; inoltre, l'ὑπόθεσις ai *Persiani* sostiene una certa dipendenza del testo eschileo da un altro modello di Frinico, che nel 476 a. C. aveva calcato di nuovo il terreno della tragedia storica proponendo al pubblico ateniese le Φοίνισσαι<sup>65</sup>, incentrate, proprio come l'opera eschilea, sulla sconfitta persiana a Salamina; testimone dei rapporti fra le due *pièces* sembrano essere i versi incipitari di entrambe, essendo quello eschileo (*Pers.* 1, τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων) la rielaborazione di quello di Frinico (fr. 8 Sn., τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βηβεκότων)<sup>66</sup>.

Eschilo, però, «nel riprendere un tema già trattato da Frinico, ovviamente non vuole ripeterlo pedissequamente. E così crea una trilogia nella quale solo il dramma centrale tratta direttamente un episodio della guerra persiana ed è preceduto e seguito da drammi che a prima vista sembrano non avere connessione alcuna con la guerra»<sup>67</sup>. Secondo la citata ὑπόθεσις, infatti, i *Persiani* (che, d'accordo con un'altra ὑπόθεσις, godettero della coregia di Pericle<sup>68</sup>) appartenevano a una

<sup>64</sup> Cfr. Hdt. 6.21.2: Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῆι Μιλήτου ἀλώσει τῆι τε ἄλλῃ πολλαχῆ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυγίχῳ δράμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆια κακὰ χιλίησι δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι. La censura sembra indicata da Erodoto col verbo χρᾶσθαι: sulla discussione attorno al suo valore, ved. Mastro-marco 2012, pp. 483-494, che ritiene che l'interdizione alla riproduzione della Μιλήτου ἄλωσις «riguardasse, oltre a eventuali repliche teatrali della tragedia, le varie occasioni performative, private e pubbliche, in cui, dopo la loro prima rappresentazione, le tragedie di successo venivano rieseguite, per intero o in parte» (p. 490). Ved. anche Hall 1996, p. 7; Marcovich 1998, pp. 219-224; Rosenbloom 2006, pp. 20-22.

<sup>65</sup> Cfr. *TrGF* I DID C 2, p. 43 Snell + *TrGF* III Testimonia Gc 55a, p. 48 Radt: Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν | Φρυγίχου φησὶ τοῦ Πέρσας παραπεποιῆσθαι. ἐκτίθησι | καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην· | τάδ' ἐστὶ κτλ. Cfr. Belloni 1988, p. 74; Garvie 2009, p. 50.

<sup>66</sup> Cfr. Garvie 2009, pp. ix-xvi; Sommerstein 2010, p. 14. Calame 2000, p. 134 aggiunge: «Se è vero che i *Persiani* di Eschilo, rappresentati nel 472, si ispirano alle *Fenicie* di Frinico, portate in scena qualche anno prima, ci si può immaginare che quest'ultimo sia ricorso agli stessi mezzi per distanziare gli eventi usati dal collega più giovane per presentare in teatro la vittoria ateniese contro i Barbari a Salamina o a Micale: annuncio dell'evento a Susa e non in Grecia, davanti alla corte del Gran Re e non all'Ecclesia, nella prospettiva tragica della sconfitta e non in quella del trionfo!». Ved. anche Rosenbloom 2006, pp. 33-35. I rapporti fra Frinico ed Eschilo, inoltre, pertengono al dibattito sulla natura dell'opera eschilea, se cioè i *Persiani* si possano considerare davvero tragedia, su cui cfr. Broadhead 1960, pp. xv-xviii; Rosenbloom 2006, pp. 139-146; Garvie 2009, pp. xxii-xxxii.

<sup>67</sup> Sommerstein 2010, p. 15.

<sup>68</sup> Cfr. *TrGF* I DID A 1 (*IG* II<sup>2</sup> 2318, *Fasti victorum Dionysium Atheniensium*) p. 22 Snell + *TrGF* III Testimonia Gc 55b, p. 49 Radt. Come Frinico si era giovato della coregia di Temistocle, così Pericle allestisce l'opera di Eschilo, confermando che anche i *Persiani* sono in qualche modo collegati alla politica dei loro tempi, a maggior ragione se si considera come «if not all political tragedies are historical, it would seem obvious that any tragedy dealing with recent history must be political» (Garvie 2009, pp. xviii s.). Pur nella totale assenza di nomi greci all'interno della tragedia, i vv. 353-



tetralogia che comprendeva un *Fineo*, riguardante l'indovino consultato dagli Argonauti mentre viaggiano verso la Colchide, un *Glauco Potnieo* o *Pontio*, rispettivamente un uomo morto di morte orrenda e uno divenuto immortale per magia<sup>69</sup>, e un *Prometeo*, forse la rappresentazione di Prometeo che porta il fuoco ai satiri<sup>70</sup>; in questo quadro, apparentemente del tutto scollegato rispetto al conflitto greco-persiano, i *Persiani* avrebbero occupato il secondo posto<sup>71</sup>. Conoscendo i pericoli delle generalizzazioni a partire da pochi esempi di trilogie o tetralogie complete, con stretti collegamenti fra le opere che le formano (è il caso dell'*Oresteia*), e i rischi delle ricostruzioni su basi frammentarie<sup>72</sup>, si può tuttavia accogliere la recente proposta di A. H. Sommerstein che, suffragata dai frammenti eschilei 25a, 40a e 402, porta a vedere nei titoli trasmessi dall'ὑπόθεσις una tetralogia dedicata alla guerra persiana in una prospettiva profetica: «la prima tragedia aspetta la tempesta a Capo Sepias; la seconda narra la battaglia di Salamina e predice quella di Platea; la terza predice la battaglia di Imera – che, anche se in realtà avvenne in concomitanza con quella di Salamina, sarebbe stata considerata dagli Ateniesi una battaglia successiva, dal momento che ci sarebbero volute una o due settimane se non di più prima che ne venissero a conoscenza – e forse gli eventi

---

360 possono essere riferiti alla scelta di Temistocle di condurre il conflitto navale con Serse nello stretto fra Salamina e la terraferma, nell'affascinante, ma indimostrabile ipotesi che, coi *Persiani*, Eschilo volesse offrire sostegno alla difficile reputazione di Temistocle di quegli anni. Cfr. Podlecki 1966a, pp. 12-26; Burzacchini 1980, pp. 139 s.; Hall 1996, pp. 11-13; Rosenbloom 2006, pp. 16 s.; Garvie 2009, p. xix; Sommerstein 2010, pp. 14 s.

<sup>69</sup> Tenendo conto che, nel *Glaukos Pontios*, il protagonista, trasformato da pescatore in dio marino, appariva in scena coperto di alghe, conchiglie e pietre (cfr. Plat. *Resp.* 611d), è probabile che il *Pontios* fosse un dramma satiresco, ipotesi sostenuta anche dalla presenza del termine θηρόιον (fr. 26) che, secondo Sommerstein 2010, p. 6, n. 18, non appare mai in contesto tragico. Resta che il titolo della tragedia della tetralogia persiana di Eschilo fosse *Glaukos Potnieus* e riguardasse Glauco di Potnia, trace, in qualche modo connesso ai giochi funebri in onore di Pelia e punito per le sue azioni con la cecità o con attacchi delle Arpie o sbranato dalle sue stesse cavalle. Cfr. Garvie 2009, p. xliii; Sommerstein 2010, pp. 6 s.

<sup>70</sup> Brown 1990, pp. 52-55 ritiene che il *Prometeo* a cui si fa riferimento nella tetralogia persiana sia il *Pyrphoros* tradizionalmente considerato dramma satiresco della tetralogia del *Desmotes*, ma forse illogicamente collocato dopo le vicende dell'imprigionamento e della liberazione di Prometeo. In tal caso, cadrebbe ogni distinzione fra il *Pyrphoros* e il *Pyrkaeus*, titolo che potrebbe piuttosto essere nato in antico dalla confusione fra il *Prometheus Pyrphoros* di Eschilo e il *Nauplios Pyraeus* di Sofocle. La ricostruzione tradizionale continua, invece, a essere difesa da Gantz 2007, pp. 49-51.

<sup>71</sup> Cfr. *TrGF* I DID C 2, p. 43 Snell + *TrGF* III Testimonia Gc 55a, p. 48 Radt: ἐπὶ Μένωνος τραγωιδῶν Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ Πέρσαις | Γλαύκῳ Ποτνιῇ Προμηθεῖ. Cfr. Rosenbloom 2006, pp. 14 s.

<sup>72</sup> «It is [...] dangerous to generalize about Aeschylus' normal practice in composing trilogies on the basis of a single complete specimen [*sc. Oresteia*], and we should not take it for granted that in every connected trilogy the connection was as close and complex as in that trilogy» (Garvie 2009, p. xlii).

a seguito della battaglia di Platea»<sup>73</sup>; il dramma satiresco avrebbe concluso la tetralogia ricordando al pubblico, attraverso il richiamo alla corsa con le fiaccole delle *Promethia*, «sia la terribile distruzione della loro città che il festival annuale che vi riporta vita e civilizzazione»<sup>74</sup>.

S. Gurd scrive: «Locating the action in Persia allowed Aeschylus to explore a poetic diction that could flirt with the thick edge of signification by invoking linguistic otherness»<sup>75</sup>. In effetti, i *Persiani* si presentano come una tragedia del suono, posto al centro dell'interesse dell'autore fin nelle sue più piccole unità. Della predilezione di Eschilo per l'allitterazione si è già parlato (ved. § I 2.2, pp. 26-33): A. F. Garvie, nello studio citato, raccoglie dalle varie tragedie eschilee esempi di allitterazione che interessano sintagmi formati da nome ed epiteto o epiteti che lo accompagnano (*Pers.* 515, δυσπότητε δαίμον; 907, πλαγαῖσι ποντίαισιν), sintagmi costituiti da nomi reciprocamente dipendenti (*Pers.* 82, δέργμα δράκοντος; 599 s., κλύδων κάκων), coppie di epiteti o sintagmi formati da soggetto e verbo<sup>76</sup>. La sezione lirica della parodo (vv. 65-139) mostra una certa insistenza sul suono /p/, talora anche in contesti responsivi: vv. 65-72, πεπέρακεν ... περσέπτολις ... αντίπορον ... πορθμόν ... πολύγομφον ... πόντου; vv. 73-80, πολυάνδρου ... πᾶσαν ... ποιμανόριον ... πεζονόμον ... πεποιθώς; vv. 81-86, πολύχειρ καὶ πολυναύτας; vv. 87-92, ἀπρόσοιστος ... ὁ Περσᾶν στρατός; vv. 102-107, παλαιόν, ἐπέσκηψε ... Πέρσαις πολέμους πυργοδαίκτους διέπειν ἵππιοχάρμας τε ... πόλεων; vv. 108-113, εὐρυπόροιο ... πολιαινομένας πνεύματι ... πόντοι ... πίσυνοι λεπτοδόμοις πείσμασι λαοπόροις; vv. 93-101, ἀπάταν ... κραιπνῶ ποδὶ πηδήματος εὐπετέος ... <ποτι>σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει ... ὑπέρ; vv. 114-119, Περσικοῦ ... πόλις πύθηται; vv. 120-125, πόλισμ' ... ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων ... πέπλοις πέσῃ λακίς; vv. 126-131, πᾶς ... ἱππηλάτας καὶ πεδοστιβῆς ... ἐκλέλοιπεν; vv. 132-139, πόθω πιμπλάται δακρύμασιν· Περσί-

---

<sup>73</sup> Sommerstein 2010, p. 13. Le profezie, così disposte, individuerrebbero un ordine temporale che, inoltre, secondo lo studioso, costituisce una sequenza culminante: «Nel *Fineo* la profezia è riferita da un mortale, cieco e sofferente. Nei *Persiani*, la profezia è riferita da un defunto e onorato re che è chiamato più volte dio o simile al dio, e il cui *status* sembra essere analogo a quello di un eroe nella religione greca. E nel *Glaukos Potnieus* la profezia viene direttamente dalle labbra di una divinità dell'Olimpo» (*ibid.*). Cfr. Hall 1996, pp. 10 s.

<sup>74</sup> Sommerstein 2010, p. 15. *Contra*, ved. Brown 1990, pp. 51 s.

<sup>75</sup> Gurd 2013, p. 122.

<sup>76</sup> Cfr. Garvie 2002, pp. 3 s.

δες δ' ἀβροπενθείς ... πόθωι ... ἀποπεμψαμένα λείπεται<sup>77</sup>. A questa ricorrenza fonica si aggiunge l'insistenza sul suono /p<sup>h</sup>/ che, come anticipato in parte in *Introduzione*, § 2, pp. 21-27, interessando spesso lessemi connessi col concetto di paura e legati fra loro in sintagmi, potrebbe costituire uno strumento sonoro di rappresentazione della paura, con un suono che ricorderebbe il battito dei denti e che sarebbe paragonabile al valore che l'allitterazione di /f/ sembra assumere in parole inglesi come *fear, afraid, frighten*: vv. 165-168, ἄφραστος ... φρεσίη ... φῶς ... ἀμεφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶι φόβος; vv. 205-208, φεύγοντ' Φοίβου· φόβος δ' ἄφθογγος ... φίλοι ... ἐφορμαίνοντα; vv. 387-395, εὐφεγγής ... ἠὺφήμησεν ... φόβος ... ἀποσφαλείσιν ... φυγῆι ... ἐφύμνουσιν ... ἐπέφλεγεν<sup>78</sup>.

Per quanto il valore delle allitterazioni e, in generale, delle ripetizioni foniche non sia sempre perspicuo, «it is hard to believe that he [*sc.* Aeschylus] did not know what he was doing, or that the technique is not highly effective»<sup>79</sup>. Accanto alle operazioni compositive più strettamente intenzionali, poi, la parodo dei *Persiani* fa registrare anche casi di un'apparentemente involontaria permanenza di suoni fra una strofe e l'altra: è la già discussa *rémanence*, che J. Irigoien illustra con gli esempi che abbiamo enumerato in *Introduzione*, § 2, pp. 20 s.: vv. 67/75, λινοδέσμωι/δι-χόθεν; vv. 69/76, ἀμείψας/θαλάσσας; vv. 71/79 ζυγόν/χρυσογόνου; v. 81 ὄμμασι, 82 δέργμα, 84 ἄρμα, 88 ῥεύματι, 90 κῦμα; vv. 102/109, θεόθεν ... Μοῖρ' ἐκράτησεν/ἔμαθον Ἰοιο θαλάσσας; vv. 103/110, τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε/πολιαινομένως<sup>80</sup>. Ma, nei *Persiani*, il suono persistente diviene una voce udibile che attraversa tutta la tragedia e si manifesta nelle lamentazioni del coro che, isolate all'inizio dell'opera, crescono di numero e di intensità man mano che la trama si svolge, amplificandosi come un'eco o, per usare il termine di S. Gurd, come una

<sup>77</sup> Cfr. Garvie 2006a, pp. 7-9.

<sup>78</sup> Cfr. Garvie 2006a, pp. 11 s. Sul valore dell'allitterazione di /p<sup>h</sup>/ come mezzo per esprimere la paura, ved. anche Gurd 2013, p. 128: «The recurrence of φ tracks the changing affect of the Persian fleet : it occurs, in sequence, in the words εὐφεγγής, εὐφήμησεν, φόβος, ἀποσφαλείσιν, φυγῆι, ἐφύμνουσιν, ἐπέφλεγεν. The sequence tracks from Persian optimism (εὐφεγγής) through the first sings that this is misguided (εὐφήμησεν), in the process ironically linking two εὐ- compounds with different implications (the first, implying good fortune for the Persians, the second, for the Greeks), to the Persian fleet that realises its error (φόβος, ἀποσφαλείσιν), then back to the sounds of the advancing Greek fleet (ἐφύμνουσιν, ἐπέφλεγεν). The last φ- word is used synaesthetically of the sound of the war-trumpet, the σάλπιγξ, which 'sets fire' to everything there with its 'shout'».

<sup>79</sup> Garvie 2006a, p. 12.

<sup>80</sup> Cfr. Irigoien 1993a, pp. 10-12.

*risonanza*<sup>81</sup>. Così, se nella sezione lirica della parodo, il grido *ôâ* appare isolato *extra metrum* ai vv. 117 e 122, man mano che la tragedia va avanti «cries will move from this strong but ‘outsider’ position to the centre of expression»<sup>82</sup>, posizionandosi all’interno della sequenza metrica al v. 257 (*αἰαἰ*, preceduto dall’espressione *ἄνι* ‘*ἀνία*, v. 256, che, almeno da un punto di vista vocale-sonoro, sembra anticipare il grido di dolore *αἰαἰ*). Da lì, le lamentazioni sfondano il limite del verso, venendo ad occupare perlopiù posizioni conclusive di sequenza o ipermetre, come *ποποῖ* (vv. 550, 560), *τοτοῖ* (vv. 551-561), *φεῦ* (vv. 568, 576), *ἦέ* (vv. 569, 577), *ôâ* (vv. 570, 573, 578, 581), o inserendosi nel pieno tessuto sintattico della frase e partecipando alla costruzione retorica con ripetizioni sillabiche (vv. 1038, 1046, *δαίαινε δαίαινε ... ἔρεσσ’ ἔρεσσε*; v. 1047, *αἰαἰ αἰαἰ, δῦα δῦα*; vv. 1055, 1061, *ἀνία, ἀνία*; vv. 1057, 1063, *ἄπριγδ’ ἀπριγδα μάλα γοεδνά*; v. 1068, *οἰοῖ οἰοῖ*; vv. 1070-1072, *ὠὠ ὠὠ ... ὠὸ δῆ ... ὠὸ δῆπα, ναὶ ναὶ*; vv. 1074-1076, *ὠὠ ὠὠ ... ἦῆ ἦῆ ... ἦῆ ἦῆ*)<sup>83</sup>.

Il risultato di queste operazioni compositive sembra essere «a play whose sensory poetics join narrative, dramatic performance and vocal score»<sup>84</sup>, che viene ulteriormente potenziato dalla «high preponderance of ‘a’ and ‘ai’ sounds in some of the choral sections (e. g. the chorus’ first response to the messenger, 256-9)»<sup>85</sup> e dalla ripetizione insistita di altri elementi verbali, questa volta all’interno di parole composte. I *Persiani*, infatti, abbondano di composti con *ἄβρο-*, *-ανδρος*, *-βατης*, *-ελλπτος*, *ἵππο-*, *τοξο-* e *-χρυσο-*, ciascuno col proprio collegamento coi fili tematici

<sup>81</sup> «Just as the sound of the Greeks causes panic, uproar and ultimately defeat in the Persian fleet, so too does the story of the battle lead to lamentation at the Persian court. Here, the voice becomes increasingly audible at the expense of the word, just as the setting and point of view led to a ‘thickening’ of the text’s linguistic fabric that brings the audibility of language to the fore. The result in both cases is to aestheticise the voice. The predominance of lamentation creates a textual scene in which what we experience is above all sound. But unlike the setting, the use of lamentation to create auditory presence has a narrative development; it is only at the end of the play, with its climactic *kommos* between Xerxes and the chorus, that sound finally eclipses signification. This section will seek to trace how the non-verbal cry gradually takes over the vocal fabric of the tragedy, gradually taking over more and more of the text. I have already outlined a figure for the process: it is resonance, in which a sound moves from one space to another, and then amplifies and resounds» (Gurd 2013, pp. 129 s.).

<sup>82</sup> Gurd 2013, p. 131.

<sup>83</sup> Ved. la trattazione di Gurd 2013, pp. 132-134.

<sup>84</sup> Gurd 2013, p. 135.

<sup>85</sup> Hall 1996, p. 23, che aggiunge: «these are indeed a characteristic of Old Persian, and also occur in Aristophanes’ pseudo-Persian in *Acharnians* (100)» (*ibid.*).

della tragedia<sup>86</sup>, che permettono di sviluppare ragionamenti e interpretazioni affini a quelli di J. Assaël che abbiamo discusso in *Introduzione*, § 3, p. 29: πολύχρυσος, che appare quattro volte già nei primi versi dell'opera (v. 3, πολυχρύσων; v. 9, πολυχρύσου; v. 45, πολύχρυσοι; v. 53, πολύχρυσος) ed «emphasizes the great wealth of the Persian empire which was poured into the expedition against Greece»<sup>87</sup>, si affianca all'uso di χρυσόνομος (v. 80, χρυσινόμου) e χρυσεόστολμος (v. 159, χρυσεοστόλμου), a indicare la forza e la ricchezza del popolo persiano, ribadita dai composti con άβρο-, utili a suggerire «the Persians' concern with luxurious living»<sup>88</sup> (vv. 41 s., άβροδιαίτων ... Λυδών; v. 134, Περσίδες άβροπειθεις; v. 541, άβρόγοοι; v. 543, άβροχίτωνας); i vari composti con -ανδρος (πολύανδρος, άνανδρος, κένανδρος, άνανδρία) seguono il filo del numero delle truppe persiane, dapprima esuberante (v. 73, πολυάνδρου 'Ασίας) e promettente, poi insufficiente a far fronte alla risposta greca (v. 166, χρημάτων άνάνδρων πλήθος); άελπτος (v. 261, άέλπτως; v. 265, πήμ' άελπτον; v. 1006, άελπτον κακόν; v. 1026, πήμ' άελπτον) ribadisce le vane speranze (v. 804, κενάισιν έλπίσιν) nelle quali Serse e i Persiani avevano posto la propria fiducia, mentre i composti con forme di βαίνω, soprattutto unite a τοξο- e ίππο-, popolano la tragedia delle immagini dei soldati persiani e greci che giungono a battaglia (v. 26, τοξοδάμαντες ... ίπποβάται; vv. 29 s., ίππιοχάρμης ... τοξοδάμας; v. 85, τοξόδαμνοι 'Αρη; v. 924, 'Αιδοβάται)<sup>89</sup>.

I *Persiani*, dunque, sembrano configurarsi come una tragedia del suono e della

<sup>86</sup> Ved. la trattazione di Kelley 1979, pp. 213-219 e di Hamamé 2002, pp. 76-78. Ved. anche Rosenbloom 2006, p. 40.

<sup>87</sup> Kelley 1979, p. 213. Cfr. Broadhead 1960, p. 38; Saïd 2007, p. 72; Garvie 2009, p. 46; Sampson 2015, pp. 26 s.; Coin-Longeray 2017, pp. 11-14.

<sup>88</sup> Kelley 1979, p. 218. Cfr. Belloni 1988, p. 87; Thalmann 1980, pp. 267-270; Schenker 1994, pp. 288-291; Rosenbloom 2006, p. 113 s.; Saïd 2007, p. 74; Garvie 2009, p. 62: «άβρότης, a key term in the play (135, 541, 543, 1073), was firmly associated in the Greek mind with the inhabitants of Asia and the east, with the Persians at X. Cyr. 8.8.15, Pl. Alc. 1.122c, with the Lydians at Xenophanes F 3, Bacchyl. 3.48, Hdt. 1.55.2, X. Cyr. 8.8.15».

<sup>89</sup> Anche per Assaël 1993, pp. 21-25 i composti con -χρυσο- partecipano allo svolgimento del filo della tragedia, con un passaggio significativo da πολύχρυσος a πολύπλονον a πολύδακρυιν, ovvero dall'abbondanza (segnalata anche dalle iterazioni di βασιλεύς e ίπποι nella parodo, volte a proporre «l'image d'une société hiérarchisée dont la riche et solide armée s'ébranle pesamment sur le sol stable du continent perse») alla sofferenza (ribadita da anadiplosi come αίνως αίνως ο έταφον έταφου). Cfr. Saïd 2007, pp. 72-82. Non mancano, comunque, hapax legomena e neoformazioni che – coinvolgendo i materiali che abbiamo illustrato – sottolineano gli snodi fondamentali del pensiero eschileo, come ha illustrato Citti 1984-1985, pp. 63-73: κακόμαιντις, τοξοδάμας, πολυθρέμμων, τοξουγκός, λινόδεσμος, πολυναύτας, τοξόδαμνος, άβροπειθείς, μονόζυξ, εύαντήρ. Cfr. Citti 1994, pp. 21-37.

parola<sup>90</sup>, in cui anche le occorrenze omometriche trovano il proprio spazio e la propria utilità.

La sezione lirica della parodo (vv. 65-139), in realtà, non offre un ricco panorama di evidenze. Questa parte si inserisce al centro della parodo, divisa in tre grandi passaggi individuabili per metro e forma esecutiva: anapesti (vv. 1-64), strofi liriche (vv. 65-139), contenenti una discussa mesodo (vv. 93-100)<sup>91</sup>, e nuovamente anapesti (vv. 140-154), con una disposizione che, individuando una *Ringkomposition*, ritorna poco dopo, all'interno della prima sezione anapestica, nel catalogo dei comandanti e delle navi che partecipano alla spedizione persiana (vv. 21-58), articolata nell'enumerazione dei comandanti persiani (vv. 21-32), degli alleati (vv. 33-40) e delle varie forze provenienti dalla Persia (vv. 41-52)<sup>92</sup>. «La

---

<sup>90</sup> «Unfortunately the aural dimension, at least of the accompanying music, is also lost to us forever. But we can be sure that the music the audience could hear enhanced the orientalisising effect of the verbal and visual elements. There are just a few clues: the references to Asiatic styles of lamentation (937, 1054), a term in necromancy which implies that the pitch of music was highly variable (635-6), the large amount of choral rhyme and repetition, the effect of which was almost certainly strengthened by repetition in the music (532-97), and the recurring use of the Ionic *a minore* metre, often associated with eastern contexts in tragedy (65-139)» (Hall 1996, p. 20).

<sup>91</sup> Fra gli studiosi è ormai invalsa la denominazione di *mesodo* per identificare la porzione di versi compresa fra il v. 93 e il v. 100. Di per sé, però, il termine indicherebbe una piccola strofe senza responsione che si interpone fra un'altra strofe e antistrofe; ma, in questo caso, i vv. 93-100 sono collocati al termine di una coppia strofica, non al suo mezzo, come giustamente sottolinea Garvie 1999, p. 22, rendendo così inesatto il nome di mesodo. La discussione sulla sua posizione è lunga dall'esaurirsi, come ho già anticipato in *Introduzione*, § 5, p. 45, n. 134: sulla base del criterio metrico del computo dei «temps marqués», Irigoien 1993a, pp. 10-13 ritiene di poter considerare la mesodo un'ulteriore coppia antistrofica, mentre Cerbo 1994, p. 130 la considera mesodica e, nonostante l'inusuale collocazione fra coppie strofiche, ne evidenzia la continuità ritmica in virtù degli stessi metri ionici presenti nelle strofi che la circondano; la base della coerenza metrica con le altre strofi spinge, invece, Centanni 2012a, pp. 110, 112 a ritenere proficuo lo spostamento dei vv. 93-100 dopo il v. 113, individuando una svolta ritmica dagli ionici al ritmo più ansioso dei lelici e dei cretici, che accompagna lo spostamento del pensiero del coro dalla grandezza della Persia alle sorti dei combattenti partiti in guerra; per Garvie 1999, pp. 21-28 e Garvie 2009, pp. 46-49, lo spostamento della mesodo è necessario per ragioni contenutistiche, dal momento che fino al primo stasimo il coro non farebbe riferimento alcuno alle responsabilità e all'ὑβρις di Serse; *contra*, Civitavecchia 2013, pp. 364-369, considerando l'assenza di critiche a Serse nella prima parte della tragedia una *petitio principii*, ritiene non necessaria la trasposizione della mesodo, motivata dal *focus* immediatamente successivo sul ponte di navi, con cui i Persiani temono di aver dato prova di troppo θράσος, la stessa ragione alla quale Dario imputerà la sconfitta di Serse (vv. 744 ss.). Ved. inoltre Broadhead 1960, pp. 53 s.; Scott 1968, pp. 259-266; Miller 1983, pp. 77-81; Belloni 1988, pp. 93-98; García Romero 2004, pp. 66-69; Pace 2010, pp. 3-19; Sommerstein 2012, pp. 423-425.

<sup>92</sup> Cfr. Broadhead 1960, p. 37; Miller 1983, p. 77; Hall 1996, p. 106; Hamamé 2002, pp. 74 s.; Centanni 2012a, pp. 105 s. García Romero 2004, pp. 64 s. articola con maggior dettaglio la strutturazione della parte, individuando un primo passaggio di presentazione del coro (vv. 1-7), un turno di idee (vv. 8-15) riprese in conclusione (vv. 59-64) e una parte centrale dedicata alla descrizione dell'esercito (vv. 16-58), a sua volta bipartita in lista dei persiani (vv. 16-32) e lista di altri popoli (vv. 33-58). Rosenbloom 2006, p. 46, invece, ne propone una divisione sulla base dei nuclei tematici: ὑβρις (vv. 65-107), ἄτη (vv. 93-101, 108-113) e lamentazione (vv. 114-125). *Ringkompositionen* sono riconosciute fra i vv. 5-7 e 144 s., fra i vv. 16-18 e 117-119 e fra i vv. 70-73 e 131 da Citti

relazione tra la scrittura metrica e il contenuto semantico del canto produce un effetto straniante»: se, infatti, l'ingresso del coro in scena, che apre la tragedia celebrando la potenza persiana in guerra, lascia attendere un ritmo sostenuto e trionfale, il metro adoperato frustra l'aspettativa, proponendo – per la parte lirica – assembramenti strofici di ionici «che, incoerentemente rispetto al contenuto testuale, impronta il canto del suo carattere molle e allentato»<sup>93</sup>, con una distonia che «avrà indotto negli Ateniesi una ironica soddisfazione per la vana arroganza del potente nemico»<sup>94</sup>. La nota principale del canto, in realtà, sembra essere il timore, ben tradotto dalla ripetizione ai vv. 1, 12 e 60 di οἴχομαι (v. 1, οἴχομένων; v. 12, οἴχωκε; v. 60, οἴχεται), ambiguo – almeno in *incipit* di tragedia – fra i due valori di “partire” e “morire”<sup>95</sup>. Col quarto sistema strofico (vv. 115-119~120-125) il metro cambia e la presenza dello ionico viene sostituita da formazioni in cui lo spazio maggiore è occupato dalle strutture trocaiche, in particolar modo dal leccio, che si mescolano con elementi principalmente cretico-bacchiaci. L'esclamazione ôâ, *extra metrum* al v. 117 e ripetuta in ugual condizione al v. 122, esplicita a livello extraverbale lo scarto dalla confidenza di facciata delle strofi precedenti alla vera ansia per le sorti dell'esercito persiano che attanaglia il coro nell'ultima parte della parodo<sup>96</sup>, mentre lo scarto ritmico (il passaggio dagli ionici ai trochei) serve al poeta per provocare «i suoi concittadini con un'altra suggestione: il ritmo angoscioso suscita ansia, induce pietà per i caduti nelle file nemiche, per quelle case private dei

---

1984-1985, p. 62 e Garvie 2009, p. 46, ma lo studio più approfondito resta quello di Holtsmark 1970, pp. 10-13. Sui problemi della colometria della parodo, cfr. gli studi recenti di Pace 2008 e Pace 2010.

<sup>93</sup> Centanni 2012a, p. 107. L'affermazione è motivata alla luce di Plat. *Resp.* III, 398d-399a: καὶ μὴν τὴν γε ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῶι λόγῳι. [...] τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἀρμονίων; — ἰαστί, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστὶ αὖ τινες χαλαρὰ καλοῦνται. — ταύταις οὖν, ὦ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ' ὅτι χρήσι; — οὐδαμῶς, ἔφη [...].

<sup>94</sup> Centanni 2012a, pp. 113 s. Sulla considerazione che i Persiani tratteggiati da Eschilo hanno del proprio dominio, cfr. Sampson 2015, 24-42.

<sup>95</sup> Cfr. Hamamé 2002, p. 75, che considera l'ambiguità cifra distintiva anche delle prime due coppie strofiche della sezione lirica, vv. 65-72~73-8, 81-85~86-92 (pp. 76-78). Ved. anche Paduano 1978, pp. 37 s.; Winnington-Ingram 1983, pp. 198 s.; Rosenbloom 2006, p. 39.

<sup>96</sup> «il coro canta ora la sua dolente angoscia per la sorte dei guerrieri lontani: il terrore che 'nero ammantata il cuore' (*Pers.* 114) si materializza nella sonorità lugubre dell'urlo di angoscia – ôâ, isolato nella posizione *extra metrum* – che si alza dalle voci dei Fedeli (*Pers.* 116) e poi dalla torma delle donne orbate dei loro cari (*Pers.* 122), e proietta la figura da incubo della città vuota di uomini (*Pers.* 118) e il dettaglio, visivo e sonoro, degli squarci inflitti alle vesti nello strazio della disperazione (*Pers.* 123). All'andatura lenta degli ionici su cui sono omogeneamente modulate le prime tre coppie strofiche succede l'alternarsi affannoso delle lunghe e delle brevi, il passo sussultante del cretico e del leccio che batte il tempo dell'ansia e dei presagi che cupi incalzano» (Centanni 2012a, p. 111).

loro uomini, per quelle donne che bagnano di pianto il letto nuziale»<sup>97</sup>.

Oltre ai fenomeni sonori e verbali che abbiamo discusso *supra* (pp. 23-27), nella parodo lirica è dato di registrare un'occorrenza omometrica che interessa l'articolo τόν ai vv. 130~137 (ba ithyph).

|     |                |           |
|-----|----------------|-----------|
| 130 | ☺--ζ --υ--υζ-- | ba ithyph |
| 137 | ☺--ζ --υζυ--   | ba ithyph |

Pur trattandosi di una parte del discorso di per sé non sufficiente per la definizione di un'omometria, soggetta com'è alle necessità sintattiche e a eventuali costrizioni metriche, questo caso merita tuttavia di essere tenuto in considerazione per la buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, per la sede interessata dall'omometria (*incipit* di verso, dunque una posizione sensibile) e per la funzione oppositiva che, in questo modo, la tautometria sembra individuare: la prima occorrenza dell'articolo, infatti, svolgendo una precipua funzione pronominale, va ad indicare l'ἀμφίζευκτον ἄλιον πρῶνα (vv. 130-132) che Serse attraversa con l'esercito, mentre la seconda indica la solitudine delle spose persiane (vv. 135 s., Περσίδες δ' ἄβροπενθείς ἐκάστα πόθωι φιλάνορι), che si accommiatano dai mariti che partono in guerra e ne attendono preoccupate il ritorno dall'altra parte del mare, traducendo così anche sul piano verbale l'ansia intrinseca al piano metrico (§ IV 1.2, pp. 611 s.) nell'opposizione tra movimento e staticità dei personaggi<sup>98</sup>.

Al v. 249 entra in scena l'araldo che, esordendo ancora coi concetti di ricchezza e abbondanza (v. 250, πολὺς πλούτου λιμήν; vv. 251 s., πολὺς | ὄλβος) che caratterizzavano le parole del coro nella parodo, subito li contraddice, rivelando a

<sup>97</sup> Centanni 2012a, p. 114. Cfr. Broadhead 1960, p. 61; Garvie 2009, p. 46.

<sup>98</sup> Se nell'ἀμφίζευκτον ἄλιον πρῶνα (vv. 130-132) fosse possibile scorgere una chiara indicazione del ponte di barche fatto costruire da Serse, la tautometria discussa potrebbe anche assumere un valore premonitore che, inscrivendosi nel quadro di ansia che abbiamo detto dominare soprattutto la sezione lirica della parodo, anticiperebbe la frustrazione dell'attesa delle mogli dei guerrieri, che non potrebbero più riabbracciare i propri mariti periti a causa dell'ὑβρις di Serse, colpevole di aver osato superare gli ostacoli della natura con un'artificialità che lo ha innalzato rispetto alla condizione mortale che gli appartiene. Ciò troverebbe un conforto anche nell'insistenza sull'immagine del giogo innaturale e artificiale che attraversa tutta l'opera (cfr. Miller 1983, p. 81; Vassia 1986, pp. 51-55; Conacher 1996, pp. 120 s.): vv. 72 ζυγόν, 131 ἀμφίζευκτον, 722 ἔζευξεν, 736 ζευκτήριον; vv. 70 λινοδέσμων σχεδίαι, 71 πολύγομφον ὄδισμα, 104-106 λεπτοδόμοις πείσμασι λαοπόροις τε μηχαναῖς, 139 λείπεται μονόζυξ, 542 ἀρτιζυγίαν, 722 μηχαναῖς, 747 πέδαις σφυρηλάτοις) e nella corrispondenza metrica fra θεόθεν (v. 94) ed ἔμαθον (v. 100), «part and parcel of the play's central ethical concern, which is to portray Xerxes' attempt at universal conquest as a hubristic rebellion against the natural order established and maintained by the gods» (*ibid.*). Ma il problema interpretativo è lungi dall'essere risolto. Cfr. Broadhead 1960, pp. 63-65; Belloni 1988, p. 102; Hall 1996, pp. 21 s., 117; Rosenbloom 2006, pp. 45 s.; Garvie 2009, pp. 90 s.



chiare lettere la totale distruzione dell'esercito persiano (v. 251, ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται; v. 252, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν; v. 255, στρατὸς γὰρ παῖς ὄλωλε βαρβάρων). Seguono immediatamente le lamentazioni del coro, che prendono la forma di un amebeo lirico-epirrematico con l'araldo (vv. 256-289), articolato in tre coppie antistrofiche (vv. 256-259~262-265; 268-271~274-287; 280-283~286-289) in mezzo alle quali si inseriscono le interlocuzioni *in iambs* dell'ἄγγελος<sup>99</sup>. A prima vista, l'interazione fra messo e coro non sembra forte: come nota A. F. Garvie, «the Messenger rarely seems to take account of the Chorus's contribution (only perhaps at 260, but probably not at 266-7, 278-9nn.), and the Chorus likewise picks up the precise words of the Messenger only at 265 and 283 στρατοῦ»<sup>100</sup>. L'unità sembra, piuttosto, da ricercarsi fra le sole strofi e antistrofi, fra le quali si può riscontrare qualche caso di «close correspondence of phonetic sounds [...]: 258~265, 268~274, 269~275, perhaps 270~276, 280~286»<sup>101</sup>; accanto, figurano anche tre omometrie, una per ciascuna coppia antistrofica, che interessano lessemi connessi con il centro tematico dell'intervento corale, il lamento per le sciagure.

Ai vv. 259~265 (aristoph), con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, si trovano a corrispondere nella stessa posizione metrica i sintagmi τὸδ' ἄχος e τὸδε πῆμα':

|     |          |           |
|-----|----------|-----------|
| 259 | —υυ—υ--- | ba ithyph |
| 265 | —υυ—υ--- | ba ithyph |

Il coro ribadisce la finalità lamentosa dell'intervento insistendo sulle due parole chiavi ἄχος e πῆμα, la cui attualità, in connessione con le notizie annunciate dall'araldo, è rimarcata dal dimostrativo τὸδε che le accompagna in entrambe le occorrenze. Da notare che l'omometria si inserisce in un contesto di forte anadiplosi e allitterazione, dal momento che, in apertura di strofe, ai vv. 255 s. si possono riscontrare la ripetizione ἀν' ἀνια e l'iterazione fonica καὶ δαί'. αἰαί, διαίνεσθε,

<sup>99</sup> Sulla struttura del canto, cfr. Hall 1996, p. 129; Garvie 2009, pp. 148 s.; Pace 2012, p. 117.

<sup>100</sup> Garvie 2009, p. 148. Ved. anche Broadhead 1960, p. 311. *Contra*, cfr. Rosenbloom 2006, p. 63: «They [*sc.* The Chorus and the Messenger] respond to one another, building on each others' words, and growing in sympathy as the exchange develops».

<sup>101</sup> Garvie 2009, p. 148.

che insiste sulla vocale /a/ e sulla semivocale /i/<sup>102</sup>.

Nella seconda coppia antistrofica, al vv. 268 la prima parte del docmio è occupata dall'interiezione ὀτοτοτοῖ, replicata in uguale posizione metrica in incipit di v. 274<sup>103</sup>:

|     |         |   |
|-----|---------|---|
| 268 | ~~~~~ ~ | δ |
| 274 | ~~~~~ ~ | δ |

L'inserimento all'interno del tessuto metrico e la totale corrispondenza degli accenti prosodici invitano a considerare il caso un'omometria, pur trattandosi di interiezioni; lo scopo, ancora una volta, è patetico – rinforzare la lamentazione condotta dal coro rispetto alle notizie comunicate dall'araldo.

L'ultima omometria rintracciabile nel canto riguarda l'aggettivo δάϊος, che appare al dativo (δαίῳς) in ugual sede metrica all'interno della terza coppia antistrofica, ai vv. 280~286 (2ia):

|     |         |     |
|-----|---------|-----|
| 280 | ~~~~~ ~ | 2ia |
| 286 | ~~~~~ ~ | 2ia |

Pur con una minima condivisione fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, la corrispondenza metrico-verbale in chiusa di sequenza metrica evidenzia un altro lessema connesso al tema della lamentazione, proponendo dapprima i Persiani quale oggetto dei lamenti del coro (v. 280, il che spiegherebbe l'inserzione di Πέρσαις nei codici quale glossa di δαίῳς, poi eliminata da Hermann<sup>104</sup>), quindi

<sup>102</sup> «A. [*sc.* Aeschylus] is fond of such strings of cumulative adjectives, with repetition of words and sounds, esp. in emotional laments; cf. 633-8» (Garvie 2009, p. 149). A una lamentazione di origine orientale pensa Belloni 1988, p. 129: «L'iterazione ἀνι' ἀνια [...] non dovrebbe scostarsi, nel senso, da ἀνιὰ e forse intende riprodurre una trenodia orientale, lo strazio proprio di un duolo che non conosce tregua». Sulla colometria dei manoscritti medievali, cfr. Pace 2012, pp. 117-124, che discute i problemi legati alle modifiche su di essa effettuate dagli studiosi moderni e, in conclusione, accoglie la disposizione del testo testimoniata dai manoscritti come coerente sul piano metrico, che si armonizza significativamente con le partizioni retoriche dell'intervento corale. La studiosa nota, infine, la corrispondenza omometrica che abbiamo appena discusso, così chiosandola: «si noti in particolare la collocazione enfatica delle espressioni parallele τὸδ' ἄχος e τὸδε πῆμ' (indicanti il concetto centrale della coppia strofica) all'inizio del *colon* clausolare».

<sup>103</sup> La corrispondenza è notata anche da Hall 1996, p. 130.

<sup>104</sup> Ved. l'apparato critico di Murray 1957<sup>2</sup>, p. 64 *ad loc.*: «ἀποτμον βοὰν δυσαιωνῆ Πέρσαις δαί-οις codd.: traiecit et glossema delevit Herm.: cf. antistropham». La corrispondenza omometrica δαίῳς~δαίῳς è notata anche da Garvie 2009, p. 156, che aggiunge: «The sense of δαίῳς too is troublesome. [...] there are serious doubts as to whether it can mean 'wretched'». Il senso, scrive lo studioso, sembra più ovvio al v. 286: «'to her [*sc.* Athens'] enemies', a more obvious sense here than 'to us in our wretchedness', which Broadhead prefers in order to bring it into line with 280» (p. 157). Cfr. Broadhead 1960, p. 102. Diversa l'interpretazione di Belloni 1988, p. 134: «[...] δάϊος dovrebbe mantenere il significato di "misero", "infelice" in entrambe le attestazioni; qualifica con

come oggetto dell'odio ateniese (v. 286, *στυγαὶ γ' Ἀθῆναι*) che si è scatenato contro l'armata di Serse, determinandone la sconfitta.

Formata da tre coppie strofiche (vv. 548-557~558-567; 568-575~576-583; 584-590~591-597) precedute da un'introduzione in anapesti (vv. 532-547), la struttura del primo stasimo (vv. 532-597) si mostra piuttosto lineare, con una distribuzione dei temi perlopiù rispettosa dei confini delle coppie strofiche, la prima incentrata sulla responsabilità di Serse nel disastro bellico<sup>105</sup>, la seconda sulla descrizione dei persiani annegati e sul conseguente lamento per la perdita di vite umane e la terza sulle possibili conseguenze della sconfitta per l'impero persiano<sup>106</sup>. La coesione con i precedenti sviluppi dell'azione è forte, tanto che il coro non soltanto replica informazioni e parole della scena dell'araldo (v. 562, le navi speronate, cfr. vv. 279, 409, 415; v. 570, i corpi straziati a riva, cfr. vv. 272 s., 421), ma si ricollega anche alla parodo, riprendendo in modo circolare l'immagine del giogo (v. 542, *ἀρτιζυγία*) e l'uso del verbo *οἴχομαι* (v. 546, *τῶν οἴχομένων*) che, senza più ambiguità, assume il significato di "morire", inserito in un linguaggio addolorato che ricorda l'immagine delle donne in lamento presentata parimenti nella parodo<sup>107</sup>.

In questo contesto, il fenomeno di omometria che vi si può riscontrare non riguarda singole parole quanto, piuttosto, questioni di simmetrica configurazione delle strofi. La prima parte (vv. 550-552) della prima strofe, infatti, offre un'anafora insistita del nome di Serse (*Ξέρξης*, in incipit dei vv. 550, 551 e 552), accompagnata da due verbi che denotano la partenza in guerra e la distruzione dell'esercito persiano (v. 550, *ἀγαγεῖν*; v. 551, *ἀπώλεσεν*); ciascuno dei due versi è concluso da un'interiezione di dolore (v. 550, *ποποῖ*; v. 551, *τοτοῖ*), mentre il terzo consiste solo nell'ultima ripetizione del soggetto (v. 552, *Ξέρξης*). La stessa struttura è replicata nella parte corrispondente (vv. 560-562) della prima antistrofe, con una *variatio* che interessa il soggetto e la concordanza dei verbi: ad andarsene in guerra

---

un valore passivo che anche lo scolio di M gli riconosce (*διακεκομμένοις*) la deplorable condizione dei Persiani ed evita di opporli aspramente ai vincitori».

<sup>105</sup> «Nel lamento degli anziani i timori non sono più limitati a una espressione emotiva, ma si fissano quali tratti concreti di un evento dovuto a precise responsabilità» (Belloni 1988, p. 173). Cfr. Conacher 1996, pp. 20 s.; Garvie 1999, pp. 28-34.

<sup>106</sup> Per la struttura complessiva del carme, ved. Broadhead 1960, pp. 143 s., Hall 1996, p. 146 e Garvie 2009, pp. 233 s.

<sup>107</sup> Cfr. Paduano 1978, pp. 71-73; Belloni 1988, pp. 172 s.; Rosenbloom 2006, pp. 78-81; Garvie 2009, pp. 232 s.

(v. 560, ἄγαγον) e a perdersi (v. 561, ἀπώλεσαν) non è più il solo Serse, ma l'intera flotta persiana, rappresentata nell'anafora del nominativo plurale νᾶες in incipit dei vv. 560, 561 e 562. Il destino di Serse, dunque, è ineluttabilmente legato a quello dell'intero esercito persiano, ma per questo la sua responsabilità è ancor più evidente, grazie all'anafora del suo nome e alla corrispondenza fra le strofi, per cui ciò che patisce lui è ciò che, a causa sua, patiscono tutti i soldati<sup>108</sup>. È lecito aspettarsi che, in questo caso, la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione sia totale:

|     |           |      |
|-----|-----------|------|
| 550 | ◡◡◡◡◡◡◡◡  | glyc |
| 551 | ◡◡◡◡ ◡◡◡◡ | 2ia  |
| 552 | ◡◡        | sp   |
| 560 | ◡◡◡◡◡◡◡◡  | glyc |
| 561 | ◡◡◡◡ ◡◡◡◡ | 2ia  |
| 562 | ◡◡        | sp   |

La simmetria caratterizza anche la coppia strofica successiva, in cui le interiezioni che accompagnano l'espressione del dolore persiano sono tutte collocate *extra metrum* alla fine di versi o *cola* in responsione. Abbiamo già discusso (§ 2, pp. 25 s.) della natura, per così dire, sonora di questa tragedia eschilea, che dà spazio ai suoni non verbali lungo un percorso che, secondo il concetto di *risonanza* cui facevamo riferimento, attraverso una continua amplificazione, si costituisce come una sorta di crescendo. La seconda coppia strofica (vv. 568-575~576-583) del primo stasimo diviene, allora, il punto in cui le aggiunte sonore si avvicinano sempre più alla costruzione metrica del canto, senza integrarvisi, contribuendo a delineare la struttura delle strofi e a potenziarne gli aspetti patetico-espressivi: vv. 568~576, φεῦ ~ φεῦ; vv. 569~577, ἦέ ~ ἦέ; vv. 570~578, ὀἶ ~ ὀἶ; vv. 573~581, ὀἶ ~ ὀἶ. Essendo *extra metrum*, non è possibile considerare la collocazione delle interiezioni in contesto di omometria, condizione che invece sussiste per un altro

<sup>108</sup> Esplicito il commento di Broadhead 1960, p. 147: «Up to this point the Chorus' references to Xerxes have been respectful, and even adulatory; now they openly charge him with the destruction of fleet and army, contrast him unfavourably with Darius, and enlarge on the consequences of the King's wrong-headed action». Cfr. Belloni 1988, pp. 175 s.; Bornmann 1993, p. 566; Garvie 2009, pp. 238, 242.

elemento che si inserisce all'interno della simmetria così delineata: ai vv. 569~577 (pher), infatti, si registra un parallelismo sintattico, in cui la responsione protegge la corrispondenza fra due costrutti del tipo πρὸς + genitivo (v. 569, πρὸς ἀνάγκας ~ v. 577, πρὸς ἀναύδων), con un ottimo grado di condivisione degli accenti prosodici:

|     |                                               |      |
|-----|-----------------------------------------------|------|
| 569 | -- <u>    </u> ϣ <u>    </u> ϣ <u>    </u> -- | pher |
| 577 | ϣ <u>    </u> ϣ <u>    </u> -- <u>    </u> -- | pher |

Entrano, così, in contatto due espressioni che offrono informazioni sulla morte dei soldati partiti in battaglia con Serse, precisando da un lato la ragione (la πρωτομόροιο ... ἀνάγκας, vv. 568 s.), dall'altro le modalità (è l'immagine dei cadaveri dilaniati dalla violenza delle onde: σκύλλονται πρὸς ἀναύδων, v. 577); la simmetria e la portata semantica della coppia antistrofica ne risultano rinforzate<sup>109</sup>.

L'intervento corale dei vv. 625-680, apparentemente considerabile come secondo stasimo, si configura in realtà come inno col quale il coro si appresta a invocare l'ombra di Dario<sup>110</sup>. Un epodo (vv. 672-680) conclude la sequenza di tre coppie strofiche (vv. 633-671), perlopiù in metri ionici, ciascuna delle quali incentrata su distinti momenti dell'invocazione: nella prima (vv. 633-639 ~ 640-646), infatti, i coristi si preoccupano di farsi sentire da Dario, perché dia loro risposta; nella seconda (vv. 647-651 ~ 653-656), si procede all'imbonimento dell'ombra, perché appaia volentieri, mentre nella terza (vv. 657-663 ~ 664-671) l'invocazione si fa chiara e diretta, con la richiesta all'ombra del re di apparire e apprendere la brutta notizia (vv. 664 s., ὅπως αἰανῆ | κλύηϋς νέα τ' ἄχη)<sup>111</sup>. Soprattutto la terza coppia strofica sembra assumere i caratteri dell'inno cletico, tanto che A. F. Garvie ipotizza che l'intero canto possa conservare traccia delle reali pratiche greche del culto funebre nella preoccupazione per l'uso delle parole e delle

<sup>109</sup> La costruzione simmetrica delle coppie antistrofiche e l'omometria sono notate anche da Garvie 2009, p. 244.

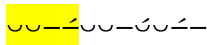

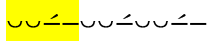

<sup>110</sup> L'identificazione non è sicura fra gli studiosi, che spaziano da chi considera il passaggio un vero e proprio stasimo a chi, invece, conservandone il solo valore cletico, lo ritiene parte integrante del secondo episodio, considerando piuttosto come secondo stasimo l'intervento corale dei vv. 852-906. Per un recente e dettagliato resoconto della questione, rimando a Garvie 2009, pp. 257 s. Di recente, Muntz 2011, pp. 257-271, ha proposto di non intendere il carne come un esempio di rito negromantico per l'assenza del sangue, elemento precipuo di rituali del genere (cfr. il modello di Hom. *Od.* 11.23-99), ma di interpretarlo piuttosto come l'unione di più inni o riti di invocazione agli dèi.

<sup>111</sup> Sulla struttura dello stasimo/inno cletico, cfr. Broadhead 1960, pp. 163 s., Rosenbloom 2006, pp. 86-87, Garvie 2009, p. 261 e Pace 2013, pp. 85-111.

offerte votive corrette (vv. 611-618), nell'imbonimento del destinatario e nelle ripetizioni che costellano la composizione<sup>112</sup>.

Segni di una dizione ripetitiva, in effetti, si possono rintracciare con una certa abbondanza all'interno del carme. I vv. 636 e 643 sono uniti da un'eco fonica fra *ἰέντος* e *ἰόντ'*, che affiancano i lamenti emessi dal coro alla richiesta intercessione al *Περσᾶν Σοσιγενῆ θεόν* (v. 643). Diverse sono le anafore, le epanalessi e i poliptoti: ai vv. 646 s. si può osservare l'anafora poliptotica *φίλος ... φίλος ... | φίλα*; nella terza coppia strofica, dove la forma del canto viene a coincidere meglio con quella dell'inno cletico<sup>113</sup>, ai vv. 657 s. si registra l'anafora *βαλλήν ... | βαλλήν*, che ripete a scopo invocativo un barbarismo indicante la regalità<sup>114</sup>; nell'epodo, al v. 675 si ha l'epanalessi *δυνάστα, δυνάστα*, al v. 676 l'allitterazione dell'occlusiva dentale sonora in *δίδυμα δίς* e, al v. 680, la combinazione del poliptoto e dell'epanalessi nell'ossimoro *νάες ἄναες ἄναες*.

All'architettura iterativa dell'inno cletico partecipano anche due occorrenze omometriche. Ai vv. 649-650~654-655, la responsione metrica protegge un parallelismo sintattico-retorico, per cui i versi consequenziali si aprono con un'anafora in cui la prima occorrenza della parola è seguita dalla particella *δ(έ)*: *Ἄιδωνεὺς δ' ... | Ἄιδωνεὺς ~ θεομήστωρ δ' ... | θεομήστωρ*.

|     |                                                                                     |                    |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| 649 |  | 3ion <sup>mi</sup> |
| 650 |  | ion <sup>mi</sup>  |
| 654 |  | 3ion <sup>mi</sup> |
| 655 |  | ion <sup>mi</sup>  |

Pur con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, l'omometria sembra insistere sull'invocazione di Dario, mettendo in

<sup>112</sup> Cfr. Garvie 2009, p. 259. Ved. anche Rose 1950, pp. 257-280; Belloni 1988, p. 185. Così Haldane 1972, p. 43: «A belief which we often find expressed is that the dead, remote and half-asleep beneath the earth, were difficult to reach: Aesch. *Cho.* 315-19, Eur. *Heracles* 490-1, *Or.* 1231-2, 1241, *Ar. Ra.* 1175-6 (adding Pind. *O.* 14. 20-1, Soph. *El.* 1066-9). Hence it was considered necessary to address them in a shouting voice, with emphatic iteration of the essential words».

<sup>113</sup> «The third strophic pair is reminiscent of the Greek ὕμνος κλητικός addressed to a god» (Garvie 2009, p. 259).

<sup>114</sup> Così è glossato da Hesych. β 154 Latte s. v. βαλήν· βασιλεύς. Φρυγιστί. Cfr. Broadhead 1960, p. 170; Garvie 2009, p. 269, che aggiunge la testimonianza di Sext. Emp. *Math.* 1.313.

relazione tra loro una forma attestata come allungamento di “Αδης<sup>115</sup> e un’espressione che qualifica Dario come “consigliere pari agli dèi”<sup>116</sup>.

La stessa funzione di potenziamento dell’aspetto cletico dell’inno si può ravvisare nella successiva omometria, in cui le strofi formanti la coppia propriamente cletica dell’inno sono concluse dalla medesima invocazione: βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, οἶ (vv. 663~671, 2ia)<sup>117</sup>. Ci si può ragionevolmente attendere che qui la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione sia totale:

|     |            |     |
|-----|------------|-----|
| 663 | ⋘⋘⋘⋘⋘ ⋘⋘⋘⋘ | 2ia |
| 671 | ⋘⋘⋘⋘⋘ ⋘⋘⋘⋘ | 2ia |

Il senso di alterità che caratterizza l’invocazione a Dario permane anche nel piccolo epirrema attraverso il quale il coro interagisce con l’ombra del re ai vv. 694-702. Anche in questo caso, infatti, è la simmetria a dominare l’architettura della strofe e dell’antistrofe in metri prevalentemente ionic<sup>118</sup>, permettendo che in ugual sede metrica si vengano a corrispondere costruzioni sintattiche parallele: la sequenza σέβομαι μέν + infinito del v. 694, ripresa in anafora nel verso successivo in σέβομαι δ’ ἀντία + infinito (v. 695), è replicata in contesto responsivo nella corrispondente antistrofe, dove ai vv. 700 s. si può leggere δίομαι μέν + infinito e

<sup>115</sup> Così Garvie 2009, pp. 266 s., che adduce Hom. *Il.* 5.190, 20.61, *Hymn. Hom.* 2.2, Hes. *Theog.* 913 e *Soph. OC* 1559, 1560.

<sup>116</sup> Cfr. Belloni 1988, p. 185: con il termine si manifesta «il desiderio di interpellare un indovino, una facoltà di cui, come Tiresia, è dotato il sovrano θεομήτωρ (vv. 654-5)». Sul valore di θεομήτωρ, ved. anche Muntz 2011, p. 265.

<sup>117</sup> La corrispondenza è notata anche da Hall 1996, p. 156, che commenta: «Refrain as a typical feature of necromantic ritual may be implicit in Circe’s instructions to Odysseus to invoke the spirits of the dead *many times* (πολλά δὲ γουνοῦσθαι, *Od.* 10.521)». Moritz 1979, p. 191, invece, notando l’insistita presenza del gruppo -αν/-ανα o dei singoli suoni -α- e -ν-, conclusivi del nome di Dario in questa invocazione (Δαριάν) lungo tutto il canto (v. 647 ἀνάκτορα, v. 651 ἀνήρ, v. 652 ἄνδρας; v. 644 ἄνω, v. 649 ἀναπομπὸς ἀνίει; vv. 636-638 παναίολ’ αἰανῆ ... παντάλαν’ ἄχη; v. 643 αἰνέσατ’ ... Περσᾶν; v. 657 βαλήν, ἀρχαῖος βαλήν; v. 666 δέσποτα δεσποτᾶν φάνηθι; v. 680 νᾶες ἄναες ἄναες; vv. 649 s. Ἄιδωνεύς; v. 660 ἀείρων; v. 675 δυνάστα δυνάστα), procede oltre il solo valore culturale (un effetto di incantamento atto a rappresentare il rito di evocazione, sul cui valore culturale cfr. Citti 1962, pp. 43 s.) per sottolineare che il ritornello dei vv. 663~671 «also captures the salient features of the tragic stasimon in which the ritual is embedded – the grief, anxieties, and childlike trust of the Persian elders who are called upon to raise the spirit of their dead king in the hour of defeat».

<sup>118</sup> Con Centanni 1989, pp. 39-46, è interessante notare che, nella distribuzione dei ritmi fra i personaggi della scena, Eschilo, riservando il metro lirico al coro, faccia utilizzare a Dario i trimetri giambici per presentarsi e chiedere spiegazioni sulla propria evocazione, poi replichi al coro e alla Regina coi tetrametri trocaici, un metro che sembra così esprimere «un ritmo ‘familiare’», e infine concluda l’intervento di nuovo coi trimetri giambici, con cui oggettivamente riepiloga la storia fausta dell’impero achemenide e preannuncia il disastro di Platea. Ved. anche Rosenbloom 2006, p. 97.

δίομαι δ' ἀντία + infinito.

|     |               |                    |
|-----|---------------|--------------------|
| 694 | ἴσσοις ἴσσοις | 2ion <sup>mi</sup> |
| 695 | ἴσσοις ἴσσοις | 2ion <sup>mi</sup> |
| 700 | ἴσσοις ἴσσοις | 2ion <sup>mi</sup> |
| 701 | ἴσσοις ἴσσοις | 2ion <sup>mi</sup> |

Con una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, vengono ad affiancarsi il senso di venerazione e di rispetto dei Persiani per il sovrano defunto e di timore di annunciargli la notizia della disfatta<sup>119</sup>, sentimenti che la ripetizione simmetrica e responsiva tende ad amplificare con esiti patetici ai limiti dell'incantatorio<sup>120</sup>.

Il terzo stasimo (o secondo, se non si considera tale l'inno cletico all'ombra di Dario), articolato in tre coppie strofiche e un epodo che occupano i vv. 852-906, esaspera il dolore della situazione, creando una forte opposizione fra il passato e il presente attraverso il confronto tra i successi ottenuti da Dario, quando era in vita, e la sconfitta riportata nel momento attuale da Serse. Allo scopo, la terza coppia strofica (vv. 880-888~889-898) istruisce un catalogo di località geografiche che rappresenta i luoghi in cui Dario ha esteso il dominio persiano. In un certo senso, viene richiamato il catalogo dei posti che hanno inviato contingenti aggiuntivi alle armate di Serse contenuto nella parodo (vv. 48-64), per riproporne il senso di grandezza e orgoglio che pervadeva il coro nei momenti iniziali della tragedia; ma forse, almeno in modo ideale, si può scorgere un'opposizione a un altro catalogo (vv. 480-497), quello fatto dei luoghi attraverso i quali Serse e i Persiani compiono

<sup>119</sup> «Il duplice σέβομαι degli anziani esprime, nella sua diatesi mediale, un onore di notevole entità, che si addice a un dio o a persona innalzata nel suo rango. [...] l'antistrofe segna una ripresa del profondo timore che anima il Coro, preoccupato di quanto deve partecipare a Dario» (Belloni 1988, p. 199). Ved. anche Broadhead 1960, p. 175; Hall 1996, pp. 157 s.

<sup>120</sup> Una finalità di potenziamento del *pathos* della scena è stata riconosciuta all'omometria da Bornmann 1993, p. 566, come ho già discusso in *Introduzione*, § 3, pp. 30-32. La vicinanza del presente contesto culturale a forme di incantamento è, invece, ipotizzata da Garvie 2009, p. 279, che così descrive la strutturazione dell'intervento corale: «[...] in both stanzas the first two cola are closely bound together by the repetition of σέβομαι ~ δίομαι, and by the internal and end-rhymes -αι. ἀντία appears in the same position in both. Again the symmetry does not extend to the third colon; in the strophe, but not in the antistrophe, all the cola begin with the same letter. But in general the correspondence between strophe and antistrophe is as close as anywhere in the play, and the effect is that of a ritual incantation, as the Chorus is awed almost to silence before its godlike king».



il desolato viaggio di ritorno dopo la sconfitta in guerra<sup>121</sup>. È interessante notare come anche in questo contesto un'occorrenza ometrica intervenga nella carica patetica e grandiosa del passo, agendo nel solco del parallelismo strutturale: infatti, la sequenza di isole elencate ai vv. 882-885 è replicata con altre località geografiche poste in ugual sede metrica ai vv. 891-893; la corrispondenza è inoltre arricchita dalla ripresa in responsione di alcune congiunzioni e da una buona condivisione degli accenti prosodici: οἶα Λέσβος ... τε Σάμος. | Χίος, ἠδὲ Πάρος, | Νάξος, ... ~ καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον Κυρπίας τε πόλεις, | Πάφον ἠδὲ Σόλους, | Σαλαμῖνά τε, ...

|     |                     |      |
|-----|---------------------|------|
| 882 | — — — — — — — — — — |      |
| 883 | — — — — — — — — — — |      |
| 885 | — — — — — — — — — — | 11da |
| 891 | — — — — — — — — — — |      |
| 892 | — — — — — — — — — — |      |
| 893 | — — — — — — — — — — | 11da |

L'esodo (vv. 908-1077), strutturato in una proodo anapestica (vv. 908-930) seguito da sette coppie strofiche (vv. 931-940~941-949, 950-954~955-961, 962-966~967-973, 974-986~987-1001, 1002-1007~1008-1013, 1014-1025~1026-1037, 1038-1045~1046-1053, 1054-1058~1059-1065) e un epodo (vv. 1066-1077), costituisce «the great dramatic climax to which the whole play has been leading»<sup>122</sup> e ha la forma di un grande *kommos* condotto alternativamente dal coro e da Serse

<sup>121</sup> «The ode concentrates specifically on the military conquests of Darius, reminding us that Xerxes was merely seeking to emulate his father's successes outside Asia and across the sea. [...] The catalogue balances the *parodos* with its catalogue of the places which sent contingents to Xerxes' army [...]. Both of them reflect the Chorus's pride in the greatness and splendour of the Persian achievement, and both of the contrast in mood with the catalogue of places through which Xerxes and his men passed on their terrible journey back to the Hellespont» (Garvie 2009, p. 326). Cfr. Broadhead 1960, pp. 211-213; Belloni 1988, p. 226; Hall 1996, p. 166; Saïd 2005, p. 221; Rosenbloom 2006, pp. 115-121.

<sup>122</sup> Garvie 2009, p. 337. Cfr. Belloni 1988, p. 233: «[L'esodo] è il risultato di una dinamica che ha indotto i personaggi a temere il futuro e a meditare il passato, ora giunta al suo sbocco nel lamento – tutto orientale – di Serse e del Coro». Sui problemi interpretativi del lungo passaggio, rimando ancora a Garvie 2009, pp. 336-342.

che, in modo circolare<sup>123</sup>, riprende e rovescia i toni con cui il coro stesso ha aperto la tragedia, con cui il catalogo di coloro che non faranno mai ritorno a casa (vv. 958-1001) doppia nel solco della lamentazione la lista di quanti erano partiti insieme a Serse alla volta della Grecia, presente nella parodo (vv. 21-48).

Fra i fenomeni metrico-verbali rilevanti, accanto alle forme di iterazione notate da L. Belloni<sup>124</sup>, figurano: l'allitterazione di /g/ in γένναι γᾶι al v. 932; l'allitterazione di /k/ nel poliptoto κακὰν κακῶν κακοῖς al v. 1041; l'omeoarcto κακοφάτιδα ... κακομέλετον, che interessa due passaggi consequenziali del v. 936; le anafore Ἰάων ... | Ἰάων (vv. 950 s.) e ποῦ δέ ... | ποῦ δέ (vv. 956 s.); le epanalessi <ἄλαστ> ἄλαστα (v. 990) e βοᾶι βοᾶι (v. 991); e le ripetizioni epanalettiche e anaforiche delle interiezioni nell'epodo, ai vv. 1074 (ὶὼ ἰὼ), 1075 (ἦἦ ἦἦ) e 1076 (ἦἦ ἦἦ). Tutto concorre a rilevare il *pathos* della scena, potenziando la carica emotiva del lamento, in un'architettura complessiva in cui si aggiungono diversi casi di occorrenza omometrica.

Nella prima coppia strofica, è il lessema del lamento a dominare: il riuso in sedi metriche ravvicinate dei composti πολύδακρυν e ἀρίδακρυν ai vv. 940 e 947-949 e l'anello che cinge la prima antistrofe, in cui πάνδυρτον (explicit di v. 941), in bocca a Serse, è ripreso dal coro al v. 944 (πάνδυρτον, di nuovo in explicit di verso)<sup>125</sup>, indirizzano il principale filone tematico che interesserà il movimento del canto. Accanto a questi casi, due omometrie insistono su altre parole legate alla dimensione del lamento. Nella stessa sede conclusiva di verso, infatti, ai vv. 939~946 (2an<sup>126</sup>), si vengono a corrispondere due composti con l'uguale

<sup>123</sup> Così Conacher 1996, p. 160 e Garvie 2009, p. 338. Secondo Holtsmark 1970, p. 21, inoltre, la circolarità sembra essere cifra distintiva anche dell'organizzazione dell'esodo, articolato nelle seguenti sequenze: «A (907-54): Xerxes and chorus. a (907-30): Lament for disaster. b (931-54): Re-crimination and sympathy. B (955-1013): Catalogue of the dead. A (1014-77): Xerxes and chorus. b (1014-37): Self-pity and sympathy. a (1038-77): Lament and acts of mourning».

<sup>124</sup> «Attraverso le frequenti iterazioni che punteggiano il lamento (vv. 980, 985, 990, 991, 1000, 1010, 1019, 1038, 1046, 1055, 1057, 1061, 1064), uno stilema non isolato nella coloritura "barbara" di alcuni testi tragici [...], ci rimane la lezione del poeta, che, mortificando il Gran Re, ne spegne definitivamente la *hybris*» (Belloni 1988, p. 234).

<sup>125</sup> Il testo è, però, corrotto (vv. 944 s., ἦσω τοι †καὶ πανόδυρτον | λαοπαθῆ τε†): καὶ πανόδυρτον del v. 944 potrebbe essere un'erronea ripetizione delle parole del v. 941, {καὶ} πάν{o}δυρτον, tanto che West 1990b, pp. 91 s. propone di rifiutarla, ritenendola superflua, e di emendare il passaggio in ἦσω τοι καὶ πάνυ, λαοῦ | πάθεα, facendo così venir meno la vicinanza fra le forme nominali di cui discutiamo.

<sup>126</sup> Non comprendo l'*observatio* di Belloni 1988, p. 259, che considera i vv. 939~946, in responsione fra loro, dei tetrametri anapestici, laddove la lettura più immediata sia quella del dimetro anapestico: quando l'anapesto si presenta in forma di *metron*, come in questi versi, non viene mai a coincidere

suffissazione -τήρος e teste differenti, ma sinonimiche: θρηνητήρος ~ πεινητήρος<sup>127</sup>.

|     |        |     |     |
|-----|--------|-----|-----|
| 939 | υυ---ε | --- | 2an |
| 946 | υυ---ε | --- | 2an |

Con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, il coro annuncia che intonerà un canto di dolore in risposta all'invito di Serse, che si dichiara miserevole e da commiserare (v. 931, αἰακτός); nell'antistrofe, lo stesso canto, definito nella strofe come un lamento mariandino (v. 939, Μαριανδυνοῦ θρηνητήρος), trenodia che gli scolii attribuiscono alla popolazione bitinia dei Mariandini<sup>128</sup>, dunque un elemento di dolore orientale, diventerà il grido dell'intera città (v. 946, πόλεως) che piange la stirpe perduta (v. 946, γέιννας). A rinforzo, un'altra omometria interviene nella medesima coppia strofica, dopo l'anticipazione dell'oggetto delle lacrime: i versi conclusivi della strofe e dell'antistrofe, infatti, sono occupati dalle epanalessi πέμψω πέμψω e «κλάγξω» κλάγξω (vv. 940~947-949, 2an), che, condividendo la medesima sede incipitaria e un buon numero di accenti prosodici, sovraccaricano la portata lamentosa dell'intervento corale<sup>129</sup>.

|         |         |         |     |
|---------|---------|---------|-----|
| 940     | ε---    | υυυυυυε | 2an |
| 947-949 | <ε-->ε- | υυυυυυ- | 2an |

Nella seconda coppia strofica, il centro dell'attenzione si sposta sulle coste e sui flutti greci che hanno inghiottito i soldati persiani, e sono di nuovo le omometrie a guidarlo. Dapprima, è la parola chiave ἀκτά a essere interessata da occorrenza tautometrica: pronunciata in entrambi i casi da Serse, essa ritorna in explicit dei vv.

col cosiddetto 'piede' (ϖ-), ma con la dipodia (ϖ-ϖ-), sì che la ripetizione di quattro piedi si lascia intendere non come 4an (ovvero tetrametro anapestico, come andrebbe sciolto il *siglum*), ma come 2an (ovvero dimetro anapestico). Cfr. Gentili 1952, pp. 199-202 (anapesti lirici); Korzeniewski 1968, p. 87 = 1998, p. 90; Martinelli 1995, p. 183, Gentili-Lomiento 2003, p. 108. Inoltre, non comprendo la scelta di Belloni alla luce dell'immediatamente precedente analisi dei vv. 931, 934 e rispettivi in responsione, apparentemente realizzati da tre 'piedi' anapestici e mezzo, ma correttamente intesi come due *metra*, di cui il secondo catalettico, individuanti pertanto un 2an<sub>α</sub>, cioè un paremiaco.

<sup>127</sup> L'omometria è registrata anche da Hall 1996, p. 171 e Garvie 2009, p. 348.

<sup>128</sup> Cfr. Schol. M e Byz. A Dähnhardt 252 e 254; Hesych. β 1394 Latte s. v. Βώρμου· θρήνον ἐπὶ Βώρμου νυμφολήπτου Μαριανδυνοῦ. Il lamento era incentrato sulla scomparsa del giovane eroe Bormo, ucciso mentre cacciava: Athen. 14.620a: ζητεῖν οὖν αὐτὸν τοὺς ἀπὸ τῆς χώρας μετὰ τινος μελωδημένου θρήνου, ᾧ καὶ νῦν ἔτι πάντες χρώμενοι διατελοῦσι.

<sup>129</sup> L'omometria è notata anche da Garvie 2009, p. 348 e da Belloni 1988, p. 238, che così giustifica: «κλάγξω <κλάγξω> è iterazione necessaria al v. 947, se viene mantenuto πέμψω πέμψω al v. 940».

954~966 (2ion<sup>mi</sup>), seppur in due forme flesse differenti (ἀκτάν ~ ἀκτᾶς) e con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione.

|     |           |                    |
|-----|-----------|--------------------|
| 954 | — ˘ ˘ ˘ — | 2ion <sup>mi</sup> |
| 966 | ˘ — ˘ —   | 2ion <sup>mi</sup> |

Serse recupera l'immagine del lido di Salamina, con un'insistenza che prosegue anche nei versi successivi (vv. 964, ἐπ' ἀκτᾶς)<sup>130</sup>, accentuando la carica emotiva e spingendo il coro a ricordare i caduti con un catalogo che, come dicevamo (§ IV 1.2, p. 622), rovescia quello della parodo. Anche qui intervengono tre occorrenze omometriche, che vanno a conferire simmetria e maggior forza espressiva alle parole del coro, mentre domanda le sorti dei propri compatrioti. Da un lato, con una buona condivisione degli accenti prosodici, si assiste alla iterazione isometrica di πού δέ, in incipit dei vv. 957~969 (lekyth), con cui il coro domanda dove si trovino ora i compagni di cui fa i nomi<sup>131</sup>:

|     |           |        |
|-----|-----------|--------|
| 957 | ˘ ˘ — ˘ — | lekyth |
| 969 | ˘ ˘ — ˘ — | lekyth |

Dall'altro lato, è il sistema di congiunzioni che legano i vari nomi dei caduti a ritornare in ugual sede metrica, conferendo maggior patetismo ed espressività alle parole del coro: vv. 960~972 (4da), τ', ἦδ' ~ τ' ἦδ', con una totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione.

|     |             |     |
|-----|-------------|-----|
| 960 | — — — ˘ ˘ — | 2an |
| 972 | — — — ˘ ˘ — | 2an |

Entrambe le occorrenze discusse si inscrivono in un quadro più ampio, delimitato dalla corrispondenza responsiva fra le interiezioni dei vv. 955~967 (2δ), οἰοῖοἰ ~ οἰοῖοἰ, con cui il coro apre entrambi i suoi interventi nella seconda coppia strofica, con un effetto ancora una volta patetico<sup>132</sup>. Ottima la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

<sup>130</sup> Cfr. Belloni 1988, p. 240 e Garvie 2009, p. 352, che nota anche l'omometria. Ved. anche il commento di Broadhead 1960, p. 232: «If ἐπ' ἀκτᾶς is not a mere error caused by the scribe's eye travelling back to 964, we may find pathos in the repetition (we are reminded of the Messenger's description in 302 f.)». Sulla frequenza delle immagini marine nel corso della tragedia, cfr. Vassia 1986, pp. 63-66 e Conacher 1996, pp. 121 s.

<sup>131</sup> Cfr. Hall 1996, p. 172 e Garvie 2009, p. 352, che segnalano l'omometria e la simmetria costruzione di strofe e antistrofe.

<sup>132</sup> Registra l'omometria anche Garvie 2009, p. 352.

|     |  |    |
|-----|--|----|
| 960 |  | 2δ |
| 972 |  | 2δ |

Il catalogo prosegue anche nella terza coppia strofica, di nuovo sottolineato non solo dal posizionamento in sedi metriche ravvicinate degli aggettivi *στυγνός* e *στυγνά* ai vv. 976 e 990, ma anche da una nuova omometria, che va a istituire un parallelismo strutturale, collocando in ugual sede metrica un'epanalessi: vv. 985~1000 (2δ), ἔλιπες ἔλιπες ~ ἔταφον ἔταφον<sup>133</sup>.

|      |  |    |
|------|--|----|
| 985  |  | 2δ |
| 1000 |  | 2δ |

Con una buona condivisione degli accenti prosodici, l'occorrenza omometrica fa corrispondere tra loro due commenti disperati del coro che, nella continuazione della lunga lista di caduti, dapprima domanda stupito a Serse se davvero ha perso i compagni nominati (v. 985, ἔλιπες ἔλιπες), quindi, duplicando la struttura epanalettica in responsione, rafforza l'espressività del *kommos* ammettendo di esserne davvero stupito, sconvolto (v. 1000, ἔταφον ἔταφον)<sup>134</sup>.

Con l'omometria della quarta coppia strofica inizia la sticomitia che terminerà, quasi senza soluzione di continuità, con la fine della tragedia. Il coro riprende in modo puntuale le parole di Serse, in una forma di iterazione verbale che, coinvolgendo anche l'aspetto metrico-responsivo, potenzia le tonalità patetiche e luttuose che caratterizzano il canto<sup>135</sup>: se, infatti, ai vv. 1002-1003 (ia lekyth | ia cr) Serse esclama che tutti coloro che sono stati nominati sono periti e il coro, enfaticamente, ripete che essi sono periti, parimenti ai vv. 1008-1009 (ia lekyth | ia cr), dopo che Serse ha compianto la sorte avversa dalla quale i Persiani sono colpiti, il coro reduplica l'espressione, in un crescendo di commozione: βεβᾶσι ... | βεβᾶσιν ~ πεπλήγμεθ' ... | πεπλήγμεθ', con una buona condivisione degli accenti

<sup>133</sup> Il caso è notato anche da Garvie 2009, p. 358.

<sup>134</sup> «Repetitions like αἰνῶς αἰνῶς are esp. common in emotional scenes (cf. ἔλιπες ἔλιπες in 985, μυρία μυρία in 980, δάιμιε δάιμιε in 1038, σοῦσθε, σοῦσθ' (Suppl. 836), ἔγειρ' ἔγειρε (Eum. 140))» (Broadhead 1960, p. 227).

<sup>135</sup> Secondo Hall 1996, p. 174, potrebbe esserci anche una valenza culturale: le ripetizioni di parole fra un interlocutore e l'altro in versi a contatto tra loro (secondo le condizioni garantite dalla sticomitia), potrebbero essere un residuo di un'antica forma primitiva di antifona liturgica.

prosodici fra i versi in responsione<sup>136</sup>.

|      |             |           |
|------|-------------|-----------|
| 1002 | ⋮⋮⋮⋮ ⋮⋮⋮⋮⋮⋮ | ia lekyth |
| 1003 | ⋮⋮⋮⋮ ⋮⋮⋮⋮   | ia cr     |
| 1008 | ⋮⋮⋮⋮ ⋮⋮⋮⋮⋮⋮ | ia lekyth |
| 1009 | ⋮⋮⋮⋮ ⋮⋮⋮⋮   | ia cr     |

Similare è l'omometria che si può osservare nella quinta coppia strofica. Posta a commento delle affermazioni di Serse sul proprio abbigliamento, che dice di aver stracciato per la gravità del male che la flotta persiana pativa (v. 1030, πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ), essa mette in relazione di nuovo due epanalessi: al v. 1019 (ia) è ὄρω ὄρω, la risposta del coro alla domanda di Serse ὄραις τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς; (v. 1018); al v. 1031 (ia) è l'interiezione παπαῖ παπαῖ, subito dopo rinforzata dallo stesso Serse con καὶ πλέον ἢ παπαῖ μὲν οὔν (v. 1032). La corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione è totale:

|      |      |    |
|------|------|----|
| 1019 | ⋮⋮⋮⋮ | ia |
| 1031 | ⋮⋮⋮⋮ | ia |

In modo simile, nella sesta coppia strofica, Serse pateticamente riprende se stesso, facendo corrispondere in omometria le due epanalessi δάινε δάινε (v. 1038, 3ia) ed ἔρεσσ' ἔρεσσε (v. 1046, 3ia) in ugual sede incipitaria di strofe e antistrofe, invitando il coro a manifestare esteriormente il proprio dolore con pianti e gesti luttuosi. Minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

|      |           |     |
|------|-----------|-----|
| 1038 | ⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮ | 3ia |
| 1046 | ⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮ | 3ia |

La medesima coppia strofica, inoltre, potenzia la carica espressiva dell'esodo con omometrie che interessano le interiezioni che il coro, invitato da Serse, leva in chiusa di strofe e antistrofe a commento delle sciagure narrate dal sovrano sconfitto. Ai vv. 1043~1051, la misura del monometro giambico è interamente occupata in entrambi i casi dalla forma ὀτοτοτοτοῶ; ci si può ragionevolmente attendere una

<sup>136</sup> Sull'uso della prima plurale πεπλήγμεθα, così commenta Rosenbloom 2006, p. 132: «Xerxes and the chorus use the first-person plural verb, 'we have been struck' (1008-9) to mark their union in grief».

totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

1043                        uuuuu                        ia

1051                        uuuuu                        ia

A seguire ciascuna interiezione, il coro formula un'ulteriore espressione di dolore (v. 1044, βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά; vv. 1052 s., μέλαινα δ' αὖ μεμείξεται, | οἷ, σπονδέσσα πλαγά), dopo la quale un'altra interiezione, di nuovo in omometria, ne accompagna la conclusione: vv. 1045~1053 (aristoph), οἷ ~ οἷ, con una minima corrispondenza degli accenti prosodici.

1045                        —uu—u—                        aristoph

1053                        —uu—u—                        aristoph

Il quadro della coppia strofica è completato dalla ripetizione antifonale dell'intero verso βόα νυν ἀντίδουπά μοι, con cui Serse, ai vv. 1040~1048 (2ia), invita il coro a lasciarsi andare a versi e gesti di lamento insieme a lui; dato il caso, è lecito attendersi una totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

1040                        u—u— u—u—                        2ia

1048                        u—u— u—u—                        2ia

L'invito, che ritornerà anche al v. 1066, è infine accolto nella settima e ultima coppia strofica dell'esodo, in cui Serse e il coro accompagnano ancora con omometrie i gesti e i suoni del *kommós*. Al v. 1055, la misura del dibaccheo è interamente occupata dall'epanalessi ἀνία, ἀνία, ripresa in ugual sede metrica al v. 1061; totale la corrispondenza degli accenti prosodici:

1055                        uu—uu—                        2ba

1061                        uu—uu—                        2ba<sup>137</sup>

Infine, ai vv. 1056~1062 (ia reiz<sup>ia</sup>), di nuovo la ripresa dell'intera frase ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά, che «connota la violenza del gesto»<sup>138</sup>, conferma la finalità patetica dei fenomeni che abbiamo finora discusso, volti ad aumentare la portata semantica dell'esodo nel solco del dolore lancinante. Totale la corrispondenza degli accenti prosodici:

<sup>137</sup> Per maggior coerenza con l'architettura metrica dell'ode, però, sarebbe meglio – con Belloni 1988, p. 250 e Garvie 2009, p. 367 – accogliere la lezione trasmessa dai manoscritti ἀνια ἀνια, dalla quale risulta un monometro anapestico, metro già attestato nel corso dell'esodo.

<sup>138</sup> Belloni 1988, p. 250.

1056

ia reiz<sup>ia</sup>

1062

ia reiz<sup>ia</sup>

### IV 1.3 Il Prometeo incatenato

Il maggior problema del *Prometeo incatenato* è, senza dubbio, la questione della paternità eschilea, alternativamente messa in dubbio o difesa da più di uno studioso sulla base di differenti argomenti (struttura drammaturgica, stile, lessico, sintassi, metrica). Non è questa la sede opportuna per riesaminare il complesso insieme di dati e riflessioni in cui è stato affrontato il problema, culminato nei tre grandi studi di M. Griffith<sup>139</sup>, S. Saïd<sup>140</sup> e M. P. Pattoni<sup>141</sup>, che mostrano quanto ancora lontana sia la soluzione della questione<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> Griffith 1977.

<sup>140</sup> Saïd 1985.

<sup>141</sup> Pattoni 1987.

<sup>142</sup> Intricate quanto la questione dell'attribuzione sono quella della datazione dell'opera e della sua appartenenza a quale trilogia. Considerando il carattere addizionale degli epiteti *Desmotes*, *Lyomenos*, *Pyrphoros* o *Pyrkaeus*, Taplin 1975, pp. 184-186 ritiene che i tre *Prometei* non facessero parte della medesima trilogia; contempla, inoltre, la possibilità che *Prometeo* (o, meglio, *Prometei* al plurale) sia il titolo globale della trilogia, sul modello dell'*Oresteia* o della *Licurgia*. Griffith 1977, pp. 9-16 e Griffith 1983, pp. 281-305 collocano il *Desmotes* in un arco di tempo fra il 479 a. C. (eruzione dell'Etna, con echi fra il *Desmotes* e la quarta *Olimpica* di Pindaro) e il 415 a. C. (parodia del *Desmotes* negli *Uccelli* di Aristofane), ipotizzando che comunque il *Prometeo* sia anteriore al 424 (parodia da parte dei *Cavalieri* di Aristofane), e considerano «quite strong» la possibilità di una trilogia che unisse il *Desmotes* e il *Lyomenos* e fosse conclusa dal *Pyrphoros*. West 1979a, pp. 130-148, invece, rovescia l'ordine, ponendo in capo alla trilogia il *Pyrphoros*, e la data al 440 a. C. circa, tenendo conto del fatto che Prometeo, nel *Desmotes*, è legato a una roccia fisicamente presente in scena nel teatro di Dioniso, ove persiste almeno fino al 430 a. C., e del *terminus ante quem* del 429 costituito dai *Ploutoi* di Cratino (in questo seguito da West 2005, pp. 314 s.), che nel fr. 171 K.-A. sembra echeggiare un luogo del *Lyomenos*. Considerando, invece, alcune allusioni al *Desmotes* contenute nell'*Inaco*, dalla data incerta, e la produzione iconografica vascolare del primo V secolo a. C., Ferrin Sutton 1983, pp. 289-294 retrodata la tragedia al 460-450 a. C. e, comunque, prima del 456 a. C., quando «the Athenian stage was dominated by Aeschylus and the young Sophocles». Des Bouvrie 1993, pp. 202-206, di nuovo, considera le tre tragedie parte di una stessa trilogia, ma colloca il *Pyrphoros* (ritenuto parte di questa trilogia, non di quella persiana del 472 a. C.; sul problema, § IV 1.2, p. 605, n. 70) alla fine, ritenendo più affascinante la possibilità che quest'ultimo possa essere collegato alle *Promethia* ateniesi e giudicando troppo cristiana e moralistica una lettura della trilogia come colpa-punizione-redenzione. Stella 1994, pp. 110-117, che considera il *Prometeo* una tragedia a sé stante, opta per una collocazione cronologica al 470/469 a. C., che tenga conto delle pitture vascolari di fine VI secolo-inizio V secolo a. C. confrontabili con l'opera, dell'eruzione dell'Etna del 479 a. C., dei primi viaggi in Sicilia di Eschilo e dei rapporti con la prima *Pitica* di Pindaro e col *Trittolemo* di Sofocle, secondo una datazione alta condivisa anche da Flintoff 1986, pp. 82-91. La presenza di 'catene di immagini' che legano Zeus, Prometeo e Io (ad esempio, il giogo equino: v. 54 ψάλια, v. 71 μασχαλιστηρας, vv. 1009 s. νεοζυγής | πῶλος; la malattia: vv. 224 s. τοῦτο τῆι τυραννίδι | νόσημα, v. 685 νόσημα; l'imprigionamento: v. 59 δεινὸς γὰρ εὐρεῖν κἀξ ἀμηχάνων πόρον, v. 87 ὅτῳ τρόπῳ τῆσδ' ἐκκυλισθήσῃ τέχνης, v. 262 ἄθλου δ' ἔκλυσις ζήτει τινά, v. 1078 δίκτυον ἄτης) sono state interpretate da Mossman 1996a, pp. 58-67 come segno di una possibile trilogia prometeica, mentre sul versante della datazione Marston 2007, pp. 121-133



Soprattutto il versante metrico si è mostrato il più promettente sotto il profilo dell'apporto di nuovi dati per la dimostrazione o la confutazione della paternità eschilea del *Prometeo*<sup>143</sup>. Alla luce dell'analisi dei metri lirici<sup>144</sup>, Griffith rigetta l'opera come non eschilea, considerando troppo forti le distanze che i metri lirici del *Prometeo* mostrano rispetto alle abitudini eschilee che si possono ricavare dalle restanti tragedie dell'autore<sup>145</sup>; ma, al ricontrollo effettuato da Pattoni, si evince che «nella maggioranza dei casi si possono raccogliere o alcuni confronti molto simili o una quantità maggiore di paralleli relativamente vicini, che finiscono comunque per ridimensionare alquanto il carattere di novità di certi punti della tragedia»<sup>146</sup>. Allo stesso modo, il trattamento degli anapesti recitativi sembrerebbe allontanarsi dal costume eschileo, mostrando piuttosto una netta preferenza per le contrazioni spondaiche (di contro a un ridotto tasso di anapesti 'puri' o con sostituzioni dattiliche) e un diverso modo di distribuire gli anapesti e le clausole paremiache, separate dalle altre forme anapestiche da troppa distanza e caratterizzate dall'assenza di dieresi mediana<sup>147</sup>; ma, almeno per quanto riguarda la distribuzione delle soluzioni e delle sostituzioni, è stato obiettato che i dati raccolti da Griffith

---

ha proposto di collocare il *Prometeo* nel tardo V secolo a. C. per le notevoli somiglianze formali e linguistiche fra il linguaggio utilizzato nella scena dell'incatenamento di Prometeo e quello delle *tabellae defixionum*. Infine, di recente, Yoon 2016, pp. 257-280 ha argomentato l'insufficienza di elementi interni (le incompletezze del *PV* e le congruenze fra *PV* e *PS*) ed esterni (le notizie degli ΣΣAesch. *PV* 511, 522 e il collettivo οἱ Προμηθεΐς trasmesso dal *TrGF* III, Testim. P: T129, pp. 97-98 Radt) utili a dirimere se almeno il *Prometeo incatenato* e il *Liberato* facessero parte di una stessa trilogia, proponendo così di rivedere il tradizionale concetto di 'trilogia legata' e di considerare le due tragedie unite dal tipico rapporto allusivo che può sussistere fra opere teatrali di uno stesso autore o anche di autori differenti. Sui problemi legati alla trilogia, ved. anche Winnington-Ingram 1983, pp. 187-197.

<sup>143</sup> «No systematic study of the lyrics of *Prom.* in relation to those of Aeschylus has been made, and few scholars have touched seriously on this aspect of the authorship problem since the revolution in modern theories of Greek metre led by Wilamowitz, Schroeder, Maas, and Fraenkel. [...] we would seem to have here one of the most promising areas of investigation in our authorship problem. In their lyric metres Aeschylus, Sophocles and Euripides all display distinctive and characteristic habits, which are to a large extent capable of objective measurement and comparison» (Griffith 1977, p. 19).

<sup>144</sup> Cfr. Griffith 1977, pp. 19-67.

<sup>145</sup> «The lyric metres of *Prom.* diverge consistently and strikingly from the Aeschylean pattern, as far as it is known to us from six undisputed plays. [...] They reveal, both in many points of detail, and in the overall choice and treatment of the basic metres, differences from Aeschylus' normal style which far exceed the individual and minor oddities of each of his extant plays» (Griffith 1977, p. 67).

<sup>146</sup> Pattoni 1987, p. 75.

<sup>147</sup> Cfr. Griffith 1977, pp. 68-75.

ora si avvicinano alle informazioni desumibili dalle *Coefore*<sup>148</sup>, ora sembrano prossimi a quanto è possibile documentare attraverso i *Persiani*<sup>149</sup>, sì che, rispetto al *corpus eschileo*, «le deviazioni presentate dal *Prometeo* non sembrano assumere un significato particolare»<sup>150</sup>. Parimenti, per i trimetri giambici, a giudizio di Griffith eccessivamente anomali rispetto ai dati eschilei nell'alto numero di piedi anapestici in prima sede, nei fenomeni prosodici (cesure, legge di Porson, iati), nel trattamento dei monosillabi finali (il doppio rispetto ai singoli casi delle altre tragedie eschilee) e negli *enjambement*<sup>151</sup>, un riesame può mostrare che «non tutti i casi presi in considerazione dallo studioso rivelano per il *Prometeo* particolari divergenze dalla normale prassi eschilea; anzi, per la maggior parte di essi lo scarto è troppo insignificante per consentire una qualsiasi attendibile conclusione. Inoltre, non mancano casi di piena corrispondenza del *Prometeo* con il resto della produzione di Eschilo, contro gli altri due tragici che tengono al riguardo un comportamento sensibilmente diverso»<sup>152</sup>.

Quanto importa considerare in questa sede è il fatto che, fra gli argomenti addotti

---

<sup>148</sup> «Se il *Prometeo* presenta le percentuali più alte nella varietà di metro costituito da *spondeo + spondeo* (SS, secondo il sistema di abbreviazioni del Griffith) e in quello *spondeo + anapesto* (SA, in quest'ultimo eccedendo di una sola unità rispetto ai *Persiani*), e le più basse nelle combinazioni *dattilo + spondeo* (DS, in cui è inferiore di 4 unità alle *Supplici*) e *anapesto + anapesto* (AA) – e comunque lo scarto, in difetto come per eccesso, non supera mai il 7% –, non si può fare a meno di notare che le *Coefore* presentano contemporaneamente il valore maggiore per il metro DS (distaccando del 10% la tragedia con la percentuale più vicina, l'*Agamennone*), il valore minore per SA, e sono inoltre l'unico dramma eschileo a non presentare nessun esempio di DD» (Pattoni 1987, pp. 92 s.).

<sup>149</sup> «Griffith's figures for *Persians* were seriously distorted by his decision not to count lines 909-30; if these lines are included, as I have done in Table 1, one can see that the percentages for *Prometheus Bound* are in fact quite close to those for *Persians*, not differing by more than four points in any category. Since *Persians* is one of the two other plays of Aeschylus with the broadest statistical sample (199 anapestic metra), this similarity of proportions makes it difficult to rule out *Prometheus* as Aeschylean on these grounds» (Hubbard 1991, p. 443).

<sup>150</sup> Pattoni 1987, p. 93. Cfr. Saïd 1985, p. 77: «le nombre de celles [particularités] qui plaident indiscutablement contre l'authenticité est extrêmement réduit. En effet on peut, sans nier les faits, donner de beaucoup d'entre eux une explication parfaitement conciliable avec une attribution du *Prométhée* à Eschyle».

<sup>151</sup> Cfr. Griffith 1977, 76-102.

<sup>152</sup> Pattoni 1987, p. 97. La studiosa non nega l'atipicità dei comportamenti del trimetro giambico nel *Prometeo* rispetto al resto del *corpus* eschileo, riconoscendo ad esempio la particolare preferenza che nel *Prometeo* si accorda alla sostituzione anapestica in prima sede, ma tende a ridimensionarne l'eccezionalità. Quanto alla questione degli *enjambement*, Pattoni 1987, pp. 125 s. afferma esplicitamente che, potendosi riscontrare «la prosecuzione di una tendenza già avvertibile nei drammi precedenti piuttosto che un netto mutamento di stile», i dati raccolti non autorizzano a dubitare dell'autenticità del *Prometeo*.

per giustificare o attaccare l'appartenenza dell'opera al *corpus* eschileo<sup>153</sup>, figurano le scelte stilistico-lessicali, in particolar modo il carattere della ripetizione verbale. L'analisi di aggettivi composti, avverbi e sostantivi vari non è sufficiente a sconfessare la paternità eschilea che, per le somiglianze che, sotto questo profilo, il *Prometeo* intrattiene con le altre tragedie attribuite a Eschilo, sembra piuttosto difficile da mettere in discussione<sup>154</sup>. Ma, osservando le *Eigenwörter*, cioè le parole che si trovano esclusivamente nel *Prometeo* e non in altre tragedie eschilee, il quadro sembra subire variazioni: il vocabolario specifico del *Prometeo* fa contare 690 parole totali, di cui 37 nomi propri e 653 nomi comuni, con un risultato che supera i *Persiani* (610 parole totali); di queste, 105 parole vengono ripetute una o più volte nel corso della tragedia, di nuovo superando il totale fatto registrare dai *Persiani* (96 parole ripetute). Se ne ricaverebbe, così, che «the author of *Prom.* displays certain preferences in his vocabulary which do not coincide with those we are accustomed to finding in Aeschylus»<sup>155</sup>. Eppure, anche se la percentuale di *Eigenwörter* del *Prometeo* appare molto alta in relazione al numero di versi dell'opera, l'eccezionalità dei dati viene ridimensionata dal confronto col resto del *corpus* eschileo, «e in particolare con l'*Agamennone*; infatti, il distacco esistente fra queste due tragedie è minore rispetto a quello intercorrente fra lo stesso

---

<sup>153</sup> Non sono mancate osservazioni sui tratti drammaturgici dell'opera. Il prologo (vv. 1-87), in cui – in modo inusuale nelle tragedie eschilee – entrano in scena quattro personaggi, dei quali uno (Bia) è un κωφὸν πρόσωπον, mentre Prometeo tace fino all'uscita degli altri personaggi, e in cui ha luogo un dialogo (quello fra Kratos ed Efesto) apparentemente senza paralleli nei prologhi eschilei; ma il silenzio di Prometeo è tratto eschileo, se si considera che lo stesso trattamento era riservato dall'autore al prologo della *Niobe* e dei *Mirmidoni*, mentre il dialogo fra Kratos ed Efesto si configura come un *unicum* parallelo alla struttura per quadri giustapposti del prologo delle *Eumenidi*, tecnica strutturale insolita fino all'ultimo quarto del V secolo a. C. La struttura epirrematica della parodo (vv. 128-192), apparentemente non testimoniata in altre opere eschilee in nostro possesso, è però ravvicinabile ai *kommoi* epirrematici di *Agam.* 1448 ss. ed *Eum.* 916 ss. Restano problematici il mancato annuncio dell'arrivo in scena di Io e il ridotto spazio riservato agli interventi del coro (il 18% dei versi dell'intera tragedia, di contro ai valori delle altre opere eschilee, che si attestano poco sopra o poco sotto il 50%). Cfr. Griffith 1977, pp. 103-142; Saïd 1985, pp. 42 s.; Pattoni 1987, pp. 171-210; Bollack 2006, pp. 79-89. Non sono stati trascurati nemmeno i rapporti del *Prometeo* con la sofistica e con le tragedie di Sofocle ed Euripide, per cui si rimanda al capitale lavoro di Marzullo 1993.

<sup>154</sup> «We have been able to identify certain types of words which are significantly commoner in Aeschylus than in Sophocles or Euripides: the high rate of their occurrence we may describe as 'characteristic' of Aeschylus' vocabulary» (Griffith 1977, p. 156). Inoltre, «la predilezione mostrata dal *Prometeo* per i vocaboli presenti negli altri tragici in maggior misura che in Eschilo non costituisca[e] nulla di eccezionale: una buona quantità di termini corrispondenti è attestata anche nel resto della produzione eschilea, in particolare nell'*Agamennone*» (Pattoni 1987, p. 225).

<sup>155</sup> Griffith 1977, p. 172. Ved. la discussione dei dati che lo studioso affronta alle pp. 164-171 e in Griffith 1984, pp. 282-291; cfr. le analoghe discussioni di Saïd 1985, pp. 64-77 e di Pattoni 1987, pp. 229-240 e, in particolare, l'elenco di *Eigenwörter* che quest'ultima riporta alle pp. 241-251.

*Agamennone* e gli altri due drammi dell'*Oresteia*»<sup>156</sup>.

Il *Prometeo*, poi, si mostrerebbe eschileo nel tratto delle ripetizioni, ma non eschileo nell'alta frequenza delle ripetizioni e nelle loro funzioni, lontane da quelle di rinforzo semantico delle parole chiave e dei temi portanti che di solito esse ricoprono in Eschilo<sup>157</sup>. Anche in questo caso, i dati offerti dal *Prometeo*, ma non la conclusione che se può ricavare, possono essere rimessi in discussione, per osservare che – pur non coincidendo le funzioni delle ripetizioni con gli utilizzi dell'*usus* eschileo – la tragedia in analisi risulta meno ripetitiva in confronto al restante *corpus* eschileo e alle opere di Sofocle ed Euripide, con un indice di ripetitività di 4,99 punti che lascia l'impressione che il *Prometeo* non sia facilmente attribuibile a Eschilo<sup>158</sup>.

In modo conforme a questo quadro di un ridotto utilizzo delle ripetizioni verbali interne alla tragedia, il *Prometeo incatenato* fa registrare un numero esiguo di occorrenze omometriche, che interessano perlopiù la sezione lirica della parodo, il secondo e il terzo stasimo, ma non il primo, e la monodia di Io.

Con la sua struttura epirrematica, per la quale due coppie di strofi cantate sono alternate a repliche in anapesti, la parte lirica della parodo (vv. 128-192) offre lo spazio per un iniziale confronto fra il timido coro delle Oceanine e Prometeo. Le figlie di Oceano esordiscono con un moto di pietà e di consolazione nei confronti del Titano (v. 128, μηδὲ φοβηθήϊς), che per tutta risposta le invita a considerare i suoi patimenti (vv. 141-143, ἐσίδεσθ' οἶω δεσμῶι | προσπορπατὸς τῆσδε φάρραγγος | σκοπέλοισ ἐν ἄκροισ φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω); il coro si lascia ad

---

<sup>156</sup> Pattoni 1987, p. 237. Ovviamente ciò deriva dal fatto che «la connessione di temi e situazioni drammatiche fra tragedie appartenenti alla stessa trilogia comporta l'utilizzazione di termini analoghi», come può confermare anche un confronto fra il *Desmotes* e i pochi lacerti del *Lyomenos* in nostro possesso; perciò, se l'*Agamennone* fosse l'unica tragedia dell'*Oresteia* a giungerci, le sue percentuali «si avvicinerebbero ulteriormente a quelle del *Prometeo*: quest'ultimo salirebbe, infatti, alla percentuale del 68,01% (ossia un vocabolo particolare ogni 1,47 versi) e l'*Agamennone* al 61,68% (ossia un vocabolo particolare ogni 1,62 versi)» (*ibid.*).

<sup>157</sup> Ved. i dati elencati da Griffith 1977, p. 202, che spiega: «the word-for-word repetition is far more extensive and obvious than is usual for Aeschylus, who prefers more subtle variation of such thematically essential words and phrases. Many of *Prom.*'s repetitions have no such thematic function: they seem merely to be the product of 'ein anderer Stil'». Cfr. Saïd 1985, pp. 76 s. Sulla questione delle ripetizioni verbali come tratto e strumento poetico eschileo, si rimanda al canonico Hiltbrunner 1950.

<sup>158</sup> Cfr. Pickering 2000b, pp. 81-101. L'approccio dello studioso consiste nel considerare le ripetizioni verbali significative per la posizione (entro un intervallo di quindici versi) e per il valore semantico.

alcuni commenti sull'aspro potere esercitato da Zeus (vv. 149-151, νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς ἀθέτως κρατύνει, | τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν αἰστοῖ), che ha inflitto una simile punizione a Prometeo, il quale si augura di non dover essere esposto al pubblico ludibrio (vv. 158 s., νῦν δ' αἰθέριον κίνυγμ' ὁ τάλας ἐχθοροῖς ἐπίχαρτα πέποιθα); Zeus, dio implacabile, potrebbe provare tutto fuorché pietà, dicono le Oceanine, e non è bene che Prometeo ne parli in modo sfrontato, affermando che presto il padre degli dèi potrebbe aver bisogno di lui e ritornare sui suoi passi<sup>159</sup>. Il riferimento alla sfrontatezza di Prometeo non è l'unico rintracciabile nello svolgimento della tragedia: di nuovo al v. 180 le Oceanine rimprovereranno il Titano per il linguaggio che utilizza (ἄγαν δ' ἐλευθεροστομῆϊς), ma sarà soprattutto Oceano a sottolineare diverse volte quanto il modo di esprimersi di Prometeo sia diverso da quello degli altri personaggi (v. 311, εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους; vv. 317-319, ἀρχαί' ἴσως δοι φαίνομαι λέγειν τάδε. | τοιαῦτα μέντοι τῆς ἄγαν ὑψηγόρου | γλώσσης, Προμεθεῦ, τὰπίχειρα γίγνεται; v. 327, μήδ' ἄγαν λαβροστόμει; v. 329, γλώσση ματαίαι ζημία προστρίβεται)<sup>160</sup>. Ma l'espressione di Prometeo è motivata dalla sua conoscenza, dalla «piena coscienza della vicenda che sta vivendo, nei suoi aspetti di passato-presente-futuro», la cui lucida rivendicazione di giustizia «è il frutto della conoscenza [...] fondata su un sapere che non è più mitico, ma storico, nel senso che scaturisce dalla messa in relazione e dal confronto degli eventi ed è sapere pragmatico nella misura in cui è da esso che partono le scelte operative»<sup>161</sup>. È un

<sup>159</sup> Sulla struttura epirrematica dell'ode, cfr. Griffith 1983, pp. 109-113; Pattoni 1987, pp. 155-157, 195-204.

<sup>160</sup> Cfr. Dolfi 1988, pp. 36 s. L'insistenza sul lessema *vedere* si accompagna alla ricorrenza di parole collegate all'insegnamento e all'apprendimento (διδάσκαλος, διδάσκω, μαθητῶν), che dipingono alternativamente Zeus e Prometeo come soggetti e oggetti dell'apprendimento attraverso la sofferenza. La ricorrenza verbale è analoga a quella di altri semantemi, come quello del malanno (νοσέω, νόσημα, νόσος, λωφάω), che il coro associa al concetto di apprendimento, o quelli della necessità (ἀνάγκη, μοῖρα, μόρσιμον, πέπρωται, χρή), dell'ordine (ἁρμονία, διαστοιχίζω, νέμω, ῥυθμίζω, διωρίζω, στοιχίζω), della τέχνη (εὐρίσκω, μηχανή, μηχανήμα, τεύχω, τέχνη, μήδομαι, σόφισμα) e della giustizia e della legge (ἀθέτως, δίκη, νόμος, θέμις). Cfr. Inoue-Cohen 1978, pp. 26-33; Griffith 1983, pp. 19-21; Garson 1984, pp. 124-126.

<sup>161</sup> Dolfi 1988, p. 35 (cfr. Podlecki 1969, pp. 289 s.). La considerazione così formulata spinge lo studioso a intravedere una possibile lettura sociopolitica del conflitto fra Zeus e Prometeo, consistente nella contrapposizione fra *ordines* differenti, in cui la struttura di potere proposta da Zeus viene ad imporsi sul preesistente stato di cose senza riconoscerlo. Alla stessa maniera, Picariello-Saxonhouse 2015, pp. 271-296 giungono a considerare tirannici i tratti con cui Prometeo raffigura Zeus e a collocare l'opera in un arco cronologico, iscritto nel V secolo a. C., caratterizzato dalla reviviscenza delle istanze tiranniche, cui l'autore del *Prometeo* (Eschilo, per gli studiosi) risponde

problema di visione<sup>162</sup>. Oceano e le Oceanine chiedono quattro volte a Prometeo se non riesca a *vedere* il proprio errore (vv. 259 s., οὐχ ὀράεις ὅτι | ἥμαρτες; vv. 323 s., πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτεινείς, ὀρών ὅτι | τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ; vv. 547-550, οὐδ' ἐδέρχθης | ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν, | ἰσόνειρον, αἶ τὸ φωτῶν | ἀλαδὸν γένος ἐμπεμοδισμένον)<sup>163</sup>, ma Prometeo vede anche nel futuro: «è consapevole che nel momento attuale i rapporti di forza sono a favore di Zeus, ma essi non sono immutabili e nell'evolversi storico arriverà un tempo in cui egli, Prometeo, sarà il più forte ed il dio dovrà scendere a patti con lui»<sup>164</sup>. In questa incrollabile fiducia, Prometeo instilla il dubbio nel coro che, se inizialmente si presenta in scena con una certa ingenuità per offrire semplici commenti all'accaduto, spettatore di secondo grado<sup>165</sup> che rimarca la superiorità di Zeus e il

---

mostrando la frattura tra libertà e tirannide (cfr. Podlecki 1966a, pp. 110-112). Senza voler riconoscere un autore determinato o un preciso riferimento a un coevo momento politico, è però suggestiva la proposta interpretativa della tragedia come dicotomia fra ordini sociopolitici differenti, una caratteristica che si può sposare con gli elementi mitici di origine orientale che sembrano connotare il *Prometeo*, come Mastrocinque 1978, pp. 18-28 ha messo in luce: nel mondo orientale, Prometeo coincide con divinità mattutine che sfidano l'ordine teologico esistente, come il fenicio Ashtar il leone, che sfida El, ma viene fatto sparire dal cielo; analogamente, Prometeo sfida Zeus e da questi è sprofondato nel Tartaro; anche il grifone in groppa al quale Oceano entra in scena (v. 395, τετρασκέλης οἰωνός, cfr. ΣAesch. P. V. 284b, ἐπὶ γρυπὸς δὲ τετρασκελοῦς ὀχεῖται) rimanda ai miti celesti. Potremmo, dunque, leggere nel contrasto fra Zeus e Prometeo un'opposizione fra mondi e culture, il cui impatto viene adattato a un conflitto fra concezioni del potere e visioni del mondo in seguito all'assorbimento greco della figura del Titano dal mondo orientale. A un'impostazione politica è orientata anche Saïd 2006, pp. 247-264, che analizza il valore dei doni di Prometeo (πῦρ, τέχνη, ἐλπίς). Una lettura sociopolitica non esclude un'interpretazione più genericamente antropologica, su cui anzi la visione sociale e politica risiede: la responsabilità che vale a Prometeo la punizione divina pertiene, ancora una volta nel mondo tragico, alla delicata relazione di equilibrio fra condizioni esistenziali differenti, ovvero alla necessità di non oltrepassare mai i confini fra umano e divino, confondendoli e portando disarmonia nel cosmo (cfr. Des Bouvrie 1993, pp. 209-215).

<sup>162</sup> «In this play considerable emphasis is placed on sight and blindness. Critical and statistical analysis of the 90 occurrences of the 35 words for eyes, seeing, blindness and the like [...] suggests that these words constitute a significant layer of meaning in the play» (Larmour 1992, pp. 28 s.). Cfr. Pattoni 1987, pp. 162-167; Cerri 2006, pp. 269-271. Il lessico della visione si associa a quello dell'ascolto e della narrazione, che inseriscono nello spettacolo teatrale momenti, per così dire, 'rap-sodici' che spiegano col racconto quanto lo spettatore vede inscenato (cfr. ancora Cerri 2006, pp. 273-281) in una struttura drammatica che si configura quasi come una sequenza di incontri fra Prometeo e le figure che interagiscono con lui e ne hanno varie reazioni (cfr. Ireland 1973, p. 163).



<sup>163</sup> Cfr. Griffith 1983, pp. 8 s.; Larmour 1992, pp. 31-33.

<sup>164</sup> Dolfi 1988, pp. 33 s. La situazione potrebbe essere efficacemente rappresentata dall'immagine del triangolo: un "triangolo del passato", in cui Zeus esercita un potere tirannico ottenuto con la violenza e condanna Io a patimenti gratuiti e Prometeo alla punizione per essersi opposto al suo potere; un "triangolo del futuro", in cui Zeus diverrà un giusto governatore e libererà Io dalle sue sofferenze, questa diverrà madre di Epafo e potrà annoverare Eracle nella propria discendenza e Prometeo verrà liberato, sarà onorato ad Atene ed egli stesso loderà la giustizia di Zeus. Cfr. Orselli 1992, pp. 43-45. Su tutta la questione interpretativa, rimando all'ampia trattazione di Saïd 1985, pp. 187-325.

<sup>165</sup> Accetto la lettura di Cerri 2006, pp. 267-270, che considera l'incatenamento in scena di Prometeo uno spettacolo offerto non solo al pubblico, ma a tutti i personaggi della tragedia, chiamati a una

necessario ossequio al suo potere, pur autoritario, nel corso della tragedia non rinunciano ai commenti, ma il loro immutabile rispetto dello *status quo* si incrina: «the Oceanids continue to advise the wisest course or the least painful action, but they will never again retreat to the simple devotion which glowed in the first stanza of the second stasimon. After they see Io they realize that Zeus' power is great but corrupting, that his rule is tarnished by the plaintive cries of his subjects, and that the proper attitude toward Zeus and the other Olympians is fear and aversion»<sup>166</sup>. Ma, nella parodo, tutto questo è ancora lungi a svilupparsi.

Anche le due occorrenze omometriche che si rintracciano, se da un lato conferiscono simmetria alla strutturazione delle informazioni, dall'altro sottolineano il carattere ancora analitico-osservativo del coro delle Oceanine, che constatano qual è la situazione e la commentano. Alla prima funzione, nella prima coppia strofica (vv. 128-135~143-151), sembra rispondere la corrispondenza γάρ ~ γάρ, all'interno dei vv. 132~148 (reiz<sup>ia</sup>)<sup>167</sup>:

|     |                                                                                     |                    |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| 132 |   | reiz <sup>ia</sup> |
| 148 |  | reiz <sup>ia</sup> |

Le informazioni così collegate appartengono a due ragionamenti diversi: da un lato, infatti, le figlie di Oceano espongono le ragioni che motivano il loro ingresso in scena, dichiarando di aver sentito i colpi con cui Kratos ed Efesto imprigionavano Prometeo (vv. 132-134, κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διήϊξειν ἄντρων μυχόν); dall'altro, rispondono alle lamentazioni del Titano, constatando che ora il potere divino è in mano ad altre divinità (vv. 148 s., νέοι γὰρ οἰακονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου), ovvero a Zeus (v. 150, Ζεύς), che lo esercita nel solco della novità (v. 150, νεόχμοῖς δὲ δὴ νόμοις ... ἀθέτως κρατύνει)<sup>168</sup>. In un certo senso, le due considerazioni sono l'una la conseguenza dell'altra, ma non sarebbero possibili

---

partecipazione non soltanto comunicativa, ma anche emozionale. In questa prospettiva, le Oceanine «sono divinità elementari minori (acqua/pianto), che si fanno personaggio del dramma in quanto Coro; a livello metateatrale, pubblico vero e proprio dello spettacolo di secondo grado: esprimeranno perciò non solo 'pietà', ma anche 'paura', cioè entrambe le 'passioni' che la tragedia deve provocare negli spettatori reali» (*ibid.*). Sulla partecipazione diretta del coro alle sofferenze di Prometeo, descritta dal coro stesso in modo autoreferenziale (ved. ad es. l'uso del verbo στένω e corradicali ai vv. 407-435), cfr. Kokkiou 2014, pp. 137, 139-141.

<sup>166</sup> Scott 1987, p. 94. Cfr. Pattoni 1987, p. 155; Des Bouvrie 1993, p. 207.

<sup>167</sup> L'omometria è riconosciuta anche da Griffith 1983, p. 113.

<sup>168</sup> Da notare come «the emphatic words are νέοι, νεόχμοῖς, and τὰ πρίν, all placed in their clauses» (Griffith 1983, p. 116).

senza l'intervento di Prometeo (vv. 135-142), che lamenta la propria condizione, sì che la corrispondenza γάρ ~ γάρ si limita a conferire parallelismo alla strutturazione delle informazioni. Quasi totale la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|     |        |                    |
|-----|--------|--------------------|
| 132 | υ-υ-υ- | reiz <sup>ia</sup> |
| 148 | υ-υ-υ- | reiz <sup>ia</sup> |

Semanticamente più connotata è, invece, la corrispondenza omometrica che si può osservare nella seconda coppia strofica (vv. 160-166~178-185). Replicando alle lamentazioni di Prometeo, le Oceanine riconoscono l'asprezza di Zeus nell'esercizio del potere e di domando chi altri, fra le divinità, possa mai godere delle sofferenze inflitte al Titano (v. 160 s., τίς ὦδε τλησικάρδιος θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρή); quindi, di fronte alle rivendicazioni di quest'ultimo, che si ritiene indispensabile a Zeus e lo costringerà così a ritornare sui propri passi (vv. 167-169, ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατερᾶς | ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου, | χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις), ne constatano la sfrontatezza (v. 178, σὺ μὲν θρασύς). Si trovano, così, a condividere la medesima posizione metrica in responsione due composti con ἐπί: ἐπιχαρή ~ ἐπιχαλαῖς, in explicit dei vv. 161~179 (2ia)<sup>169</sup>.

|     |                 |     |
|-----|-----------------|-----|
| 161 | υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ- | 2ia |
| 179 | υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ- | 2ia |

Pur in una condizione di minima corrispondenza fra gli accenti prosodici, l'omometria protegge due forme che condividono il medesimo prefisso (ἐπι-), ma utilizzano teste diverse (χάρις, χαλάω), creando così un'opposizione semantica fra il piacere divino di infliggere a Prometeo la punizione e la sua strenua capacità di resistenza ai limiti dell'insolenza. Ma, al momento, i moti di ribellione del Titano sembrano vani, dal momento che il cuore di Zeus è implacabile e non pare propenso a ripensamenti, come ribadisce la collocazione in posizioni metricamente ravvicinata di κέαρ (vv. 166, 184).

Organizzato in due coppie strofiche di versi lirici (vv. 526-535~536-544; 545-551~552-560), il secondo stasimo offre ancora spazio a commenti del coro alla condizione di Prometeo, che ha aiutato gli uomini (vv. 542-544, Ζῆνα γὰρ οὐ τρο-

<sup>169</sup> La corrispondenza è notata anche da Griffith 1983, pp. 113, 119, che segnala inoltre l'eco fra ἐπιχαρή (v. 161) ed ἐπίχαρτα (v. 159).



μέων | ἰδίαι γνώμαι σέβηι θνατοὺς ἄγαν) ed è incappato nella punizione divina, ma dagli stessi uomini non potrà ricevere in cambio altro aiuto (vv. 551 s., οὐποτε <--> | τὰν Διὸς ἄρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί). In questo contesto, si registra una sola omometria. In explicit di vv. 530~540 (pros), si trovano a corrispondere i participi ποτινισσομένα e δερκομένα, con una quasi totale condivisione degli accenti prosodici:

|     |          |      |
|-----|----------|------|
| 530 | ←-υυ-υυ- | pros |
| 540 | ←-υυ-υυ- | pros |

L'omometria sembra individuare soltanto una forma di omoteleuto fra i due participi (ποτινισσομένα, δερκομένα), collocati nella medesima posizione conclusiva di versi in responsione tra loro, ma senza apprezzabili valenze semantiche: infatti, se ποτινισσομένα serve alle Oceanine per indicare la propria *pietas*, che senza sosta si esprime in forme di venerazione e sacrificio (vv. 529-531, ὄσίαις θοίλαις ... βουφόνοις), δερκομένα traduce invece lo sguardo rabbrivito (v. 540, φρίσσω δέ σε δερκομένα) che le figlie di Oceano rivolgono a Prometeo, compatendolo per le sofferenze e criticandolo per le scelte. I due participi potrebbero individuare una forma di opposizione fra l'εὐσέβεια del coro e l'insolenza del Titano, in una relazione che, pur nella debole sovrapposizione dei due participi (l'uno indicante avvicinamento a persona, l'altro relativo alla sfera del vedere<sup>170</sup>), riceve qualche credito in più dall'individuazione dell'omoteleuto e dal rapporto di condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione<sup>171</sup>.

Una omometria caratterizza anche la monodia di Io, la cui costruzione piuttosto elaborata consta di: un'introduzione in anapesti (vv. 561-565), in cui la donna domanda dove si trovi e chi sia la persona che vede; un primo gruppo di versi lirici astrofici (vv. 566-573), nei quali si lamenta delle proprie sofferenze; una strofe lirica (vv. 574-588), in cui invoca Zeus perché la liberi dai patimenti; l'antistrofe corrispondente (vv. 593-608), in cui Io, riconosciuta da Prometeo nell'intervento

<sup>170</sup> Per ποτινίσομαι, equivalente a προσνίσομαι, cfr. *LSJ*, p. 1520, cl. 1, s. v. προσνίσομαι, «come or go to, ἐς ...», «θεοὺς θοίλαις ποτινισ. approach them with sacrifices, A. Pr. 530 (Iyr.)».

<sup>171</sup> Cfr. il commento di Griffith 1983, p. 184 ai vv. 530 s. («the daughters of Ocean here talk in human terms of making sacrifice to the gods [...]. In a play containing only one human character (Io), the timid Chorus at times come close to representing mankind, and to reflecting the feelings of the audience») e ai vv. 540 s. (p. 185: «P. is taken as the example (negative paradigm) which proves the general rule»).

giambico che precede l'antistrofe (vv. 589-592), chiede al Titano lumi sul proprio futuro<sup>172</sup>. Il tormento e il vagabondaggio sono i temi principali del canto, ribaditi da diverse riprese verbali che uniscono l'introduzione anapestica alla sezione più propriamente lirica (vv. 561-565: χειμαζόμενον, ποινας, μογερά; vv. 566-608, lessemi sul dolore fisico o psicologico: τάλαιναν, φοβούμαι, τάλιναν, νήστιν, πημοναίσιν, δείματι, παράκοπον, πημονάς, ταλαίπωρον?, νόσον, κέντροισι, ἀκείαις, μογοῦσιν, παθεῖν, νόσου; vv. 566-608, lessemi sul vagabondaggio: πορεύεται, κυνηγετεῖ, πλανᾷ, τηλέπλαγκτοι πλάναι, πολύπλανοι πλάναι, φοιταλέοισιν, σκιρτημάτων, δυσπλάνωι)<sup>173</sup>. Il pubblico viene, così, subito proiettato in una dimensione di dolore e miseria, rinforzata dalla tessitura metrico-verbale del canto che, con le sue ripetizioni ed esclamazioni (fra cui le allitterazioni δείματι δειλαίαν, al v. 580, e τάλας, ταλαίπωρον, al v. 595), sembra istituire una relazione di uguaglianza o, almeno, di somiglianza fra Io e Prometeo, entrambi sofferenti a causa di Zeus<sup>174</sup>. In questo quadro fonico-semanticamente sembra rientrare anche l'omometria che si può osservare fra strofe e antistrofe del canto, in cui, in explicit dei vv. 588~608 (δ 2cr), si trovano a corrispondere due forme flesse del medesimo sostantivo (παρθένου ~ παρθένωι), con una quasi totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione. La funzione dell'omometria, che partecipa al disegno complessivo delle strofi, assume qui una caratura precipuamente fatica, dal momento che, in entrambi i casi, l'allusione a se stessa in terza persona serve a Io per instaurare una connessione diretta con Prometeo e invitarlo a interloquire (v. 588, κλύεις φθέγμα τᾶς βούκερω παρθένου; v. 608, φράζε τᾷ δυσπλάνωι παρθένωι).

|     |               |       |
|-----|---------------|-------|
| 588 | ◡◡◡◡◡ ◡◡◡ ◡◡◡ | δ 2cr |
| 608 | ◡◡◡◡◡ ◡◡◡ ◡◡◡ | δ 2cr |

È possibile osservare un'ultima omometria nel breve canto strofico che costituisce il terzo stasimo del *Prometeo incatenato* (vv. 887-906), formato da una sola coppia strofica (vv. 887-893~894-900) seguita da un epodo (vv. 901-906), in

<sup>172</sup> Per la struttura della monodia di Io, cfr. Griffith 1983, pp. 190-193, e Pattoni 1987, pp. 205-210.

<sup>173</sup> Cfr. Griffith 1983, p. 191; Orselli 1992, p. 32, n. 3.

<sup>174</sup> «We are quickly made to feel the community of suffering that exists between Io and P., with its common origin in Zeus» (Griffith 1983, p. 191). Cfr. Saïd 1985, pp. 192-195; Mossman 1996a, pp. 63 s.

cui le Oceanine, ancora umanamente impaurite<sup>175</sup>, pregano che nessuna di loro possa attrarre le stesse attenzioni che Io ha suscitato da parte di Zeus e che l'hanno ridotta nello stato presente. La paura è visibilmente tradotta dalle ripetizioni che, pur non interessando in modo pervasivo e omogeneo l'intero carme<sup>176</sup>, danno luogo alla replica di un'anadiplosi in contesto responsivo. Gli incipit della strofe e dell'antistrofe, infatti, sono accomunati dai costrutti ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν (v. 887) e μήποτε μήποτε μ', ᾠ (v. 894), in cui le figlie di Oceano applicano al loro caso specifico la γνώμη del v. 890, τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶι. Buona la condivisione degli accenti prosodici:

|     |              |                  |
|-----|--------------|------------------|
| 887 | ε̇σσ̇ε̇σσ̇ε̇ | hem <sup>m</sup> |
| 894 | ε̇σσ̇ε̇σσ̇ε̇ | hem <sup>m</sup> |

#### IV 1.4 I Sette contro Tebe

Terza, secondo la tradizione, di una trilogia andata in scena alle Grandi Dionisie del 467 a. C., formata dal *Laio* e dall'*Edipo* e, forse, comprendente il dramma satiresco della *Sfinge*<sup>177</sup>, la tragedia dei *Sette contro Tebe* costituisce il vivo segno dell'interesse di Eschilo per il ciclo tebano, nonché l'unico testimonio di un gruppo di drammi che, per quanto concerne gli altri capitoli della saga, non lasciano adito a sicure ricostruzioni, a causa del loro stato fortemente frammentario. Si può, però, ipotizzare che il *Laio* trattasse la nascita e l'esposizione di Edipo, come lascerebbe intendere il verbo χυτρίζειν nel fr. 171 M, e che contenesse qualche dettaglio sull'oracolo di Apollo, mentre la terribile scoperta del parricidio e dell'incesto avrebbero potuto essere al centro dell'*Edipo*, con la possibile maledizione che il

<sup>175</sup> «Characteristically, the Chorus' predominant emotion is fear, and once again they seem virtually human [...] in their vulnerability and alarm in the face of the 'greater gods' (902). Their horror and sympathy for Io's experiences are the most strongly felt in so far as such experiences could befall them too. [...] The Chorus continue merely to react to what they see and hear: they do not speculate, still less ponder» (Griffith 1983, p. 243).

<sup>176</sup> «Verbal responson between strophe and antistrophe is not extensive: we note only the *anadiplosis* in the opening words of both strophe and antistrophe, and the faint echoes 892 μεγαλυνομένων / 899 ἀμαλαπτομέναν, 893 γάμων / 900 πόνων» (Griffith 1983, p. 244). Da notare anche gli ossimori del v. 904, ἀπόλεμος ὄδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος, altro segno di paura del coro che si associa alla lunga fuga di *brevia* in cui è realizzato il corrispondente trimetro giambico.

<sup>177</sup> Così lascia intendere la didascalìa riportata dal *P. Oxy.* 2256 fr. 2 (Aesch. fr. 169 M): [ἐπὶ ἄρχον-τ(ος) Θεαγ]ενίδου Ὀλυμπιάδος [οἷ (78) ἔτει] α['] [ἐνίκα Αἰσχύ]λος Λαίωι, Οἰδίποδι, Ἐπτά ἐπὶ Θήβας, | [Σφιγγὶ σατ<sup>υ</sup>] δεύτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πα[τρὸς Πρατίνου] τραγωιδίας. τρίτος [Πο]λυ[φράσμων] Λυκουργε[ῖαι] τ[ετρ]αλογίαι (*TrGF I DID C 4a p.* 43 Snell).

genitore lancia sui figli e che sembra trovare un compimento proprio nei *Sette*<sup>178</sup>.

Detta maledizione, che il pubblico dovrebbe conoscere dalla tragedia precedente<sup>179</sup>, costituisce uno dei fili conduttori dell'azione tragica e della fine psicologia con cui Eschilo tratteggia i personaggi del dramma. Il comportamento altamente confidente di Eteocle, che fa il suo ingresso in scena con fare autoritario e invita i cittadini di Tebe a dare il proprio contributo per la libera sopravvivenza della città (vv. 1-38), e che trova una prima espressione nella preghiera agli dèi e alle Erinni di Edipo (vv. 69-77), perché non permettano che Tebe sia asservita al nemico – preghiera che Eteocle ritiene di comune interesse per la cittadinanza (v. 76, ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν), unendo così il piano personale al piano sociale<sup>180</sup> –, viene, almeno per un momento, frustrata alla menzione del settimo eroe pronto a dar battaglia alle porte di Tebe, Polinice: Eteocle si lascia andare a un triplice grido di dolore (vv. 653-655, ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος, | ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος· | ὦμοι, πατρός δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι), riconoscendo che le ἀραί lanciate dal genitore ora divengono realtà, non tanto perché

---

<sup>178</sup> La ricostruzione, influenzata dall'accostamento con l'analoga produzione sofoclea (*Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*), è possibile attraverso i fr. 169, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 183 e 502-504 M, in parte coincidenti con alcuni frustoli del *P. Oxy.* 2256. Dal quadro definito dai magri lacerti sembra di poter dedurre che, nell'omonima tragedia o come antefatto a essa, a Laio fosse vaticinato da Apollo una morte senza figli necessaria per salvare Tebe; alla nascita di Edipo, che contrasta l'oracolo divino, Laio cerca di porre rimedio con l'esposizione del figlio, ma questi viene salvato, cresce e, mentre in scena Eschilo potrebbe aver rappresentato il viaggio del padre verso un qualche luogo, Edipo vi si scontra e, non conoscendone l'identità, lo uccide. A ciò avrebbero fatto seguito la soluzione dell'enigma della Sfinge, che attanagliava Tebe, e le nozze con la regina, di cui Edipo ignora la reale identità. Nell'*Edipo*, il protagonista scopre la verità dei fatti (l'uccisione del padre, le nozze incestuose con la madre), si acceca e maledice la propria progenie; alla sua morte, il potere passa in mano a Eteocle per vie probabilmente inique, mentre Polinice prende la via dell'esilio. La tetralogia era completata da un dramma satiresco, la *Sfinge* appunto, in cui erano forse i satiri a tentare di risolvere l'enigma posto dalla creatura. Per un più dettagliato resoconto dei problemi di ricostruzione della tetralogia, rimando a Winnington-Ingram 1977, pp. 2 s., 29-34; Thalmann 1978, pp. 23-26; Lupaş-Petre 1981, pp. 1-5; Winnington-Ingram 1983, pp. 40-44; Hutchinson 1985, pp. xvii-xxx; Conacher 1996, pp. 36-39; Deforge 1999, pp. 27-32; Torrance 2007, pp. 10-13; Tsantsanoglou 2016, pp. 11-29.

<sup>179</sup> Cfr. Thalmann 1978, pp. 17-20; Winnington-Ingram 1977, p. 12; Winnington-Ingram 1983, p. 41.

<sup>180</sup> «[...] il v. 70 introduce la dimensione 'personale' di Eteocle istituendo una tensione fra *ghenos* (πατρός) e *polis* (gli dèi sono 'protettori della città'), in altri termini fra il 'mitico-familiare' e il 'sociale'. Subito tematizzate all'inizio del dramma attraverso la designazione degli abitanti di Tebe come Κάδμου πολῖται (v. 1, *incipit*), queste due categorie appaiono qui nuovamente associate e contemporaneamente coincidenti nella figura di Cadmo (Κάδμου πόλις, v. 74, *explicit*). Unicamente nella figura del fondatore, infatti, la storia del γένος e quello della città si confondono in un unico piano mitico [...]. Se si può quindi dire che la trilogia problematizza il mito del *ghenos* nelle sue varie fasi, dal punto di vista del contenuto i *Sette* drammatizzano il movimento dal 'familiare' al 'sociale' attraverso la figura di Eteocle» (Novelli 2005, p. 55).

improvvisamente identifica la figura del fratello fra i nemici (la sua presenza è nota almeno fin dalla descrizione di Anfiarao da parte del messaggero, vv. 568-596, con la menzione del nome dello stesso Polinice al v. 577, Πολυνείκους βίαν)<sup>181</sup>, quanto perché «like Oedipus in *Oedipus Rex*, Eteocles recognizes himself in a new rôle»<sup>182</sup>, quello del re che «per assicurare la salvezza alla città, [...] dovrà rientrare ‘concretamente’ in contatto con la propria storia individuale, cioè confrontarsi con la sfera personale e andare a combattere con il fratello. Preservare il ‘sociale’ sarà quindi reso possibile, paradossalmente, solo da un atto eminentemente ‘asociale’ qual è il fratricidio»<sup>183</sup>. All’inizio della tragedia, Eteocle non immaginava che la maledizione richiedesse la sua stessa distruzione, ma ora si rende conto che non c’è via di scampo allo spargimento di sangue fraterno (v. 719, θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά), in una dualità complementare che, riducendo la portata della maledizione edipica dall’impressione di colpire tutta la città alla reale entità del solo γένος del protagonista<sup>184</sup>, unisce i due fratelli nella relazione parentale, nella condizione di figli e capi che vogliono rivendicare i propri diritti e in quella di nemici<sup>185</sup>.

Non si può dire, però, che Eteocle ricalibri il proprio ruolo a costo di perdere il proprio carattere; in realtà, i *Sette* possono essere intesi come la tragedia del contrasto delle coerenze. La forte razionalità che Eteocle, con una buona dose di misoginia, dimostra nel primo scambio epirrematico col coro (vv. 203-244), in cui le donne tebane ripetono il terrore con cui avevano fatto il loro ingresso nella parodo e si lasciano andare ad accorate richieste di intercessione agli dèi, rimane costante

<sup>181</sup> «Polyneices has been known to stand at the Seventh Gate ever since Amphiaraus was name, a hundred lines ago» (Burnett 1973a, p. 352).

<sup>182</sup> Burnett 1973a, p. 352. Cfr. Winnington-Ingram 1983, pp. 51-54.

<sup>183</sup> Novelli 2005, p. 56.

<sup>184</sup> «The Curse that seemed to direct itself, favorably or unfavorably, against the whole city, is seen now to search out only one family and to have nothing but evil to give» (Burnett 1973a, p. 354). Cfr. Thalmann 1978, p. 26.

<sup>185</sup> Cfr. Burnett 1973a, p. 354; ved. anche pp. 367 s.: «His [Eteocles’] comprehension of his fate is perfect when he leaves the stage, to be both victim and master of the sacrifice in a double blood-offering». Questa dualità è tradotta dall’uso sapiente dei prefissi συν- e δια- che, pur indicando l’uno unione, l’altro separazione, non dividono, ma unificano Eteocle e Polinice: in particolare, nel caso dei vv. 673-676, l’affiancamento di ξυστήσομαι (v. 673) e di σύν ... στήσομαι (v. 676), accompagnati dai poliptoti ἄρχοντί τ’ ἄρχων καὶ κασιγνήτωι κάσις (v. 674), mostrano che «The brothers are both leaders, brothers and now enemies. The enmity is concentrated in the new union; the verbal is not divisive, but unifying» (Allison 2013, pp. 584 s.). Sul problema della maledizione, cfr. anche Roisman 1988, pp. 77-84, Ryzman 1989, pp. 18-29, Stehle 2005, pp. 101-122 e Torrance 2007, pp. 42-46.

per tutta l'opera, senza che il confronto con Polinice la possa mettere totalmente in crisi: pianti e gemiti non assicurano la salvezza della città e pertanto non si addicono a chi la governa e a chi la difende, il cui unico obiettivo dev'essere garantire sicurezza e stabilità alla comunità (vv. 181-186, ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά, | ἦ ταῦτ' ἄρωγὰ καὶ πόλει σωτήρια, | στρατῶι τε θάρσος τῶιδε πυργηρουμένωι, | βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολισσούχων θεῶν | αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;); né il riconoscimento della necessità di fronteggiare il fratello vale a distoglierlo dal ruolo di sovrano responsabile, che ha a cuore le sorti della propria città (vv. 656 s., ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει, | μὴ καὶ τεκνωθῆι δυσφορώτερος γόος); parimenti, il coro di donne è costantemente fiducioso nell'intercessione divina e, pur osservando il silenzio impostogli dal sovrano, non manca di dissuaderlo dallo scontro col nemico e, in particolare, col fratello, invocando sempre la liberazione divina (vv. 87 s., ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ', ὀρόμενον | κακὸν ἀλεύσατε; vv. 226-229, ἔστι θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχύς καθυπερτέρα· | πολλάκι δ' ἐν κακοῖσι τὸν ἀμηχανον | κάκ χαλεπᾶς δύας ὑπερθ' ὀμμάτων | κριμναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ) e temendo la rovina di Tebe (vv. 287-290, μέλει, φόβωι δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· | γείτονες δὲ καρδίας | μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος | τὸν ἀμφιτειχῆ λεών; vv. 762-765, μεταξὺ δ' ἀλκὰ δι' ὀλίγου | τείνει, πύργος ἐν εὔρει. | δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι | μὴ πόλις δαμασθῆι)<sup>186</sup>.

La dualità sembra costituire una cifra ricorrente dei *Sette*, che si esprime attraverso alcune antitesi individuate da preverbi. Per accentuare il contrasto fra i

---

<sup>186</sup> *Contra* Jackson 1988, p. 303 («The tragedy is in the fate of Eteocles – but not primarily his death: the real tragedy is his loss of character»; lo studioso, comunque, riconosce la costanza nell'atteggiamento del coro lungo tutta la tragedia, ved. pp. 295, 299-301), Bona 1997, pp. 123-142 illustra con una ricca disamina di passi eschilei quanto abbiamo appena discusso, concludendo che «la presenza del Coro femminile nei *Sette a Tebe* è di notevole interesse non tanto per gli elementi di tradizionale misoginia che ritornano in bocca ad Eteocle, né per i tratti di fede assoluta negli dèi che risuonano nelle affermazioni delle donne, ma proprio per l'ampio ed articolato contrasto che è ricorrente nel corso si può dire dell'intera tragedia. In essa Eschilo mostra come, nell'ambito della *polis*, esista una realtà, rilevante e non trascurabile, che sono appunto le donne, a cui pure sta a cuore la salvezza della città, ma che segue principi, e offre comportamenti, differenti da quelli degli uomini. Nei fatti, come si riscontra alla fine del primo episodio, esse finiscono per accondiscendere alle disposizioni del sovrano, ma non mutano il loro sentimento interiore. Anzi continuano ad agire e comportarsi secondo quanto viene loro dettato dentro. E la situazione in certo senso non le smentisce». La misoginia di Eteocle, così, si sovraccarica di esagerazione, in modo tale che il pubblico possa apprezzare il contrasto fra i sessi e i loro ruoli socialmente costituiti: cfr. Brown 1977, p. 305. Ved. anche Caldwell 1973, pp. 197-231, che della misoginia di Eteocle propone un'analisi psicanalitica come risposta del protagonista alla maledizione edipica che affligge il suo γένος. Ved. anche Torrance 2007, pp. 31-37, 94-101.

guerrieri che prendono posto alle porte di Tebe per attaccare o difendere la città, Eschilo fa ricorso a una serie di composti con ἀντι-: ἀντιτάξεις (v. 395), ἀντιτάξω (v. 408), ἀντιτάξομεν (v. 621); a questi sembrano rispondere alcuni composti con προσ- e προ-: προστατεῖν (v. 396), προστάτην (v. 408), προστατηρίας (v. 449), προσίσταται (v. 537), προστάταις (v. 798). In questo modo, i preverbi «help formulate a visual picture of the city and its walls as circular cosmos and keep the notion of conflict at the fore, especially as it will be fulfilled by duels at each of the gates»<sup>187</sup>. Allo stesso modo, l'opposizione fra composti con συν- e composti con δια-, come nei vv. 508-511 (Ἐρμῆς δ' εὐλόγως ξυνήγαγεν. | ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῶι ξυστήσεται, | ξυνοίσετον δὲ πολεμίους ἐπ' ἀσπίδων | θεούς) «unite what is hostile (ἐχθρὸς, πολεμίους) and man, both word and object, is made to oppose man in the line (ἀνὴρ ἀνδρὶ)»<sup>188</sup> o creano ossimori che uniscono vita e morte, come quello del v. 839, ἦ δύσορις ἄδε ξυναυλία δορός, con il coinvolgimento del preverbio δυσ-. Casi del genere si affiancano al più forte contrasto fra Eteocle e Polinice, rappresentato dall'aggettivo ἑτερόφωνος: Eteocle, infatti, al v. 34 definisce coloro che stanno fuori dalle mura di Tebe in atto ostile degli *outsider*, degli ἐπήλυδες che cercano di penetrare in città, mentre il coro al v. 170 rincara la dose col sintagma ἑτεροφώνωι στρατῶι, che non soltanto individua la diversità fra Argivi e Tebani nelle pretese differenze linguistiche, ma trasfonde nell'alterità vocale un'alterità sociopolitica, portatrice di un ordine differente, inconciliabile con quello tebano<sup>189</sup>, secondo un'opposizione greco/non greco che si lega al mondo sonoro, riferendo come caratteristiche precipue di ciò che è greco la voce di Tebe (vv. 72 s., Ἑλλάδος | φθόγγον χέουσαν) e il rito ellenico di un peana femminile (vv. 267-269, ἔπειτα σὺ | ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον, | Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς)<sup>190</sup>.

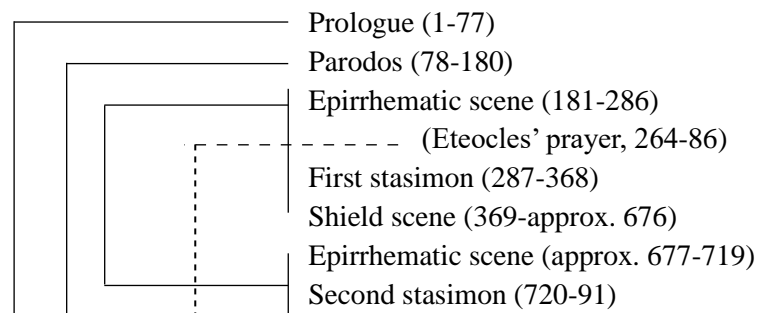
<sup>187</sup> Allison 2013, p. 569. Sul tema del *kosmos* nei *Sette*, ved. Allison 2009, pp. 129-147.

<sup>188</sup> Allison 2013, p. 570.

<sup>189</sup> «L'adjectif “hétérophone” vaut sans doute ici un jugement négatif : la voix argienne, comme caractéristique permanente de l'armée, n'est pas seulement différente d'autres, plus familières, mais autre qu'il ne faudrait, porteuse par elle-même d'altérité. Comme dissonance, elle signale la destruction d'un ordre et non la confrontation de deux mondes» (Judet de la Combe 1988, p. 214). Ved. anche Ieranò 1999, p. 327: «L'ἑτερόφωνος στρατός del verso 170 caratterizza dunque gli argivi con il marchio di un'alterità irriducibile, che tuttavia Eteocle è chiamato a interpretare».

<sup>190</sup> «Les trois références à la Grèce dans les *Sept* touchent en effet l'utilisation de la voix et des sons : la voix de Thèbes (vv. 72 sqq.), le rite hellénique d'un “péan” féminin (v. 269) et, à l'opposé, le mode barbare sur lequel sifflent, à travers leurs musserolles, les chevaux de l'Argien Étéoclos (v.

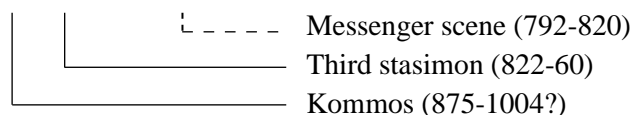
Il processo che, tramite dualità e antitesi, porta all'individuazione del vero obiettivo della maledizione di Edipo, cioè la sua sola famiglia, lascia evidenti tracce nella struttura complessiva della tragedia, organizzata come una grande *Ring-Komposition* che ruota attorno all'anello della scena dello scudo (vv. 369-676)<sup>191</sup>. Prima e dopo di essa, in modo simmetrico, si collocano due passaggi epirrematici fra Eteocle e il coro (vv. 181-226, 677-719), entrambi seguiti da uno stasimo (vv. 287-368, 720-791) in cui il coro riflette sull'accaduto nella prospettiva del futuro (la previsione del sacco di Tebe nel primo stasimo) o con intento ermeneutico (l'interpretazione della maledizione edipica nel secondo stasimo). Un terzo stasimo (vv. 882-860) riprende, invece, il terrore che pervade la parodo (vv. 78-180), mentre il *kommos* (vv. 875-1004) sembra richiamare i contenuti del prologo (vv. 1-77). Chiude il cerchio la corrispondenza tra la frase di Eteocle Ἄρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενίης (v. 70) e l'amara constatazione del coro μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγαλοσθενίης τις εἶ (vv. 977, 988). Resta fuori schema la scena del messaggero ai vv. 792-802, che può forse essere mandata a coincidere idealmente con quella della preghiera di Eteocle ai vv. 264-286, conferendo al complesso della tragedia una configurazione del genere:



463). Le non-grec, dénoncé chaque fois par Étéocle, dissout la communauté des φίλοι, en y propageant le φόβος (vv. 270, 476) ; y résistent un chant dont l'exécution même rassemble les proches (θάρσος φίλοις, v. 270) ou un acte qui réalise l'appartenance à la communauté (dans la mort, comme acquittement d'une dette envers le sol, v. 477, ou dans le trophée ornant la maison paternelle, vv. 479 sqq.). Le trait renvoie à réflexion, implicite ou explicite, que développe l'œuvre sur le lien social qu'est le langage» (Judet de la Combe 1988, p. 227).

<sup>191</sup> Per questa analisi, cfr. Thalmann 1978, pp. 26 s. Ved. anche Winnington-Ingram 1977, p. 7. Più lineare la divisione suggerita da Conacher 1996, pp. 40 s., che intende i *Sette* articolati in quattro sezioni: la prima, dal prologo alla fine del primo stasimo (vv. 1-368), che anticipa l'incombente battaglia; la seconda, la scena dello scudo (vv. 369-676), che attraverso il resoconto della spia costruisce il campo di battaglia, col posizionamento degli eroi alle porte della città; la terza (vv. 677-791), che riprende il confronto fra coro ed Eteocle, ma a parti rovesciate, coi tentativi del coro di distogliere Eteocle dal proposito fraticida; la quarta e ultima (vv. 792-fine), che contiene il resoconto della battaglia e i relativi lamenti del coro.





Thalmann 1978, p. 28

Di questa struttura fanno parte le omometrie che si possono osservare negli interventi corali della tragedia, che concorrono a determinare un quadro compositivo in cui la componente orale sembra detenere un certo spazio. Infatti, muovendo dall'ipotesi che il dramma attico costituisca un supplemento orale in lingua locale alla tradizione oralità omerica, E. A. Havelock individua nella struttura del prologo dei *Sette* tracce dell'origine 'orale' del dramma, che permangono nella forte compenetrazione fra ὄψις e ἀκοή che caratterizza l'evento tragico, e teatrale in genere. Il prologo (vv. 1-77) è diviso fra due interlocutori, Eteocle e la spia, «who introduce themselves as participants in the drama, and voice concerns which supply background information»<sup>192</sup>: l'ambientazione tebana, l'identità di Eteocle, il fatto che i suoi interlocutori privilegiati siano il corpo civico di Tebe, le responsabilità per la buona e la cattiva sorte ecc. sono informazioni fornite da personaggi direttamente coinvolti nell'azione; perciò, «the information aimed at the audience is mixed up with the action, inherently woven into it. An explanatory statement is incorporated into a dramatic scene by which the information is conveyed indirectly and implicitly»<sup>193</sup>. In mezzo, si mescolano aforismi di varia natura, in forma più o meno scopertamente collegata allo sviluppo della vicenda tragica (vv. 1-3, χρὴ λέγειν τὰ καίρια | ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρύμνῃ πόλεως | οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ; v. 35, εὖ τελεῖ θεός; v. 65, καὶ τῶνδε καιρὸν ὅστις ὠκιστος λαβέ; v. 77, πόλις γὰρ εὖ πράσσοισα δαίμονας τίει), con la possibilità di riprese e ripetizioni a distanza ravvicinata (i vv. 1-3 sono ripresi ai vv. 62-65; i vv. 10-20 sono recuperati ai vv. 30-35; i contenuti dei vv. 24-27 e 36-41 tornano ai vv. 66 s.)<sup>194</sup> che, considerabili equipollenti alle responsioni in ambito strofico, sembrano guidate «by an economy of vocabulary which recalls the formulaic technique of epic and is uncharacteristic

<sup>192</sup> Havelock 1980, p. 100. L'ipotesi di un'origine orale del dramma attico è formulata dallo studioso alle pp. 61-68.

<sup>193</sup> Havelock 1980, p. 101.

<sup>194</sup> Cfr. Lupaş-Petre 1981, p. 7; Novelli 2005, p. 1.

of literate composition», con la funzione di rimarcare i punti salienti della narrazione, «imprinting them upon the consciousness of the listener, to be retained in the memory with a degree of automatism»<sup>195</sup> in un procedimento orale, eredità di quella fase storico-poetica in cui i contenuti didattico-sapientziali, segni distintivi e identitari della comunità, si univano a quelli narrativi, incorporandosi a essi per essere, appunto, più facilmente memorizzabili<sup>196</sup>.

Non stupisce, allora, di trovare occorrenze omometriche sparse nei vari canti corali che popolano i *Sette contro Tebe*, utilizzate da Eschilo per potenziare le qualità strutturali delle architetture delle composizioni strofiche e per rinforzare le significazioni che esse veicolano nello svolgimento del dramma.

La parodo della tragedia (vv. 78-180), intessuta di docmi frammisti a giambi, trochei, cretici, bacchei e coriambi, si configura come una preghiera strofica (tre coppie antistrofiche: vv. 109-127~128-149; 150-157~158-165; 166-173~174-180) affinché gli dèi proteggano Tebe dai danni della guerra e dalla sventura di cadere nelle mani dei nemici, preceduta da una lunga introduzione quasi interamente docmiaca (vv. 78-108) in cui il coro offre «una ricostruzione quasi allucinata della lotta che ha luogo alle porte di Tebe, fuori delle mura»<sup>197</sup>. Il resoconto del coro segue i due filoni della battaglia (A) e della preghiera (B), distribuiti in quattro fasi narrative alternate<sup>198</sup>: ai vv. 78-91 le donne, senza poter vedere direttamente il campo di battaglia, individuano i segni acustici dell'avanzata argiva (A) e, subito

---

<sup>195</sup> Havelock 1980, p. 107.

<sup>196</sup> «This dramatic method follows that law which had previously governed epic poetry whereby didactic content had to be incorporated into narrative contexts in order to render it memorizable. Statements of informational fact resemble statements of moral rules or habitual patterns in this, that so stated they lack any involvement in dynamic action or quick-moving event. The living oral memory prefers the panorama of act and event; it prefers the tale in whatever form, short or long, epic, lyric, dramatic. So even the initial informational programme of an Aeschylean play is cast in this form. [...] a functional approach to the poetics of Greek tragedy would estimate that, after the manner of the Homeric encyclopaedia, a narrative (or in this case rhetorical) context is being used to incorporate a piece of "wisdom" of the society, adjusted to be plausible in the mouth of the character concerned, but with direct reference to what the population of a city state would consider plausible generally» (Havelock 1980, pp. 101-103).

<sup>197</sup> Lomiento 2004, p. 55. Cfr. Benardete 1967, pp. 22-30; Lupaş-Petre 1981, pp. 40-43; Hutchinson 1985, pp. 55-59; Stehle 2005, pp. 104-108. L'articolazione strofica proposta segue il testo di Murray 1955<sup>2</sup>, che differisce da quanto trasmesso dai manoscritti: la *paradosis*, infatti, consta di una sezione docmiaca astrofica più lunga (vv. 75-150), seguita da due sole coppie antistrofiche (vv. 151-157~158-165; 166-173~174-181). Il lungo passaggio astrofico ha fatto difficoltà e ha suscitato interventi da varie parti volti a creare un'uniforme struttura strofico-responsiva; se ne può trovare un puntuale riepilogo in Lomiento 2004, p. 47 (in particolare, nn. 9-10).

<sup>198</sup> Cfr. Lomiento 2004, pp. 55 s.

dopo (vv. 92-107), rivolge accorate preghiere agli dèi, perché intervengano a liberare Tebe dalla minaccia bellica (B; vv. 92 s., τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει | θεῶν ἢ θεᾶν;); quindi, ancora senza poter verificare di persona quanto immaginano, tornano a descrivere gli orrori della guerra (vv. 112-126), le manovre degli Argivi e il sorteggio degli eroi che attaccheranno le porte della città (A'), angosciose preoccupazioni che le spingono di nuovo a chiedere l'intercessione degli dèi (B', vv. 127-149), che si sviluppa poi nelle coppie strofiche che chiudono l'intervento corale, di nuovo frammiste di orrore bellico e slancio fideistico. La distribuzione tematica individua, così, un'architettura alternata (ABA'B'), impreziosita dalla summenzionata assenza di visione autoptica nel coro, che dipinge vividamente gli orrori della guerra senza averne visione diretta<sup>199</sup>. È come un procedimento sinestetico, che traduce il suono in visione immaginaria e quindi in parola e che lascia un segno concreto della propria operatività nella vera e propria sinestesia del v. 103, κτύπον δέδορκα (stigmatizzato da Murray 1995<sup>2</sup>, p. 159 come «*vix credibile*» e perciò normalizzato in κτύπον δέδοικα), in cui «κτύπος, appertaining to the perceptual mode of hearing, is syntactically connected with the

<sup>199</sup> Alla distribuzione tematica sembra accompagnarsi la distribuzione dei metri-ritmi del canto, con una netta prevalenza dei docmi (circa il 92%) nella sezione A, contrapposta alla crescita dei metri misti nella sezione B (circa il 28%) e alla contemporanea riduzione dei docmi, che rimangono però il ritmo dominante (circa il 72%); nella sezione A' l'ulteriore riduzione dei docmi (circa il 67%) e l'aumento dei metri misti (circa il 33%) sembra dar conto di un modo diverso di raccontare il dolore, con un fare meno rotto e più descrittivo, secondo un *trend* che nella sezione B', di nuovo dedicata all'invocazione degli dèi, vede la presenza del docmio diminuire ancora (circa il 56%) e crescere quella dei metri misti (circa il 44%). Nelle coppie strofiche che chiudono il carme, in cui ancora si assiste all'alternanza tematica, la ripresa del tema bellico segna un rialzo della percentuale docmiaca nella tessitura strofica (circa il 71%, rispetto a circa il 29% dei metri misti); questa, però, precipita nella successiva coppia antistrofica (circa il 29%), in cui il centro torna ad essere la preghiera agli dèi, di contro alla forte crescita dei metri misti (circa il 71%), che scavalcano così la presenza docmiaca. I valori sono calcolati da Lomiento 2004, pp. 56-58, che formula la conclusione che a ciascuna tipologia ritmica sia assegnato un significato tematico prevalente (il panico scomposto per la guerra ai docmi, ai metri misti l'ordinata e accorata invocazione agli dèi); l'analisi è, però, condotta direttamente sul testo della *paradosis* che, come abbiamo detto *supra* (§ 4, p. 63, n. 207), è stato epurato dalla studiosa degli interventi critici moderni che tendono a modificare la struttura trādita (vv. 78-150 astrofici, vv. 151-180 strofici) perché risulti in vario modo tramutabile in un complesso strofico-responsivo. L'analisi metrico-ritmica qui riferita si affianca ad altre osservazioni formulate da Calame 1997, pp. 188 s.: «en une sorte de chiasme qui assure la cohérence structurelle d'un chant peut-être articulé en couples strophiques, Héra la souveraine et la chère Artémis sont invoquées, puis le cher Apollon et la maîtresse Onka, déesse protectrice avec Apollon des portes de Thèbes désormais directement menacées par l'armée argienne (vv. 152-65). En une belle structure annulaire, les appels lancés dans la deuxième envolée de ce second développement choral (rythmiquement symétrique de la première) s'adressent de nouveau à tous les dieux (*theoi daímones*), aux dieux gardiens des murailles». Sugli elementi liturgici dei passaggi dedicati alla preghiera, cfr. Citti 1962, pp. 50-56 e Amendola 2006, pp. 45-59.

verb δέδορκα, belonging to another mode, namely sight»<sup>200</sup>. L'unico segnale che può stimolare la tragica immaginazione delle donne tebane è la polvere che si alza al di là delle mura (v. 81, αἰθερία κόινις με πείθει φανείσ') che, col participio φανείσ', introduce uno stimolo visivo successivamente rinforzato e sostituito da quelli uditivi, fino a fondersi nell'immagine del grido che si leva in volo (vv. 84 s., βοά | ποτᾶται) e nello scivolamento dalla dimensione dell'udito (v. 85 s., βρέμει ... ὀροτύπου) a quella metaforicamente visiva (v. 88 s., ὀρόμενον | κακόν)<sup>201</sup>.

Omometrie, echi fonici e costruzioni per paralleli partecipano alla struttura del canto, rendendola più calibrata, a produrre una sinfonia dell'orrore, a partire dal richiamo sonoro che si può osservare ai vv. 151 e 158 (2δ), dove ὄτοβον e ἀκροβόλων condividono la vocale ο/ω e l'occlusiva bilabiale sonora β. La responsione che, nella terza coppia strofica, unisce i composti πυργοφύλακες e φιλοπόλεις (vv. 168~176, 2cr) sembra sottolineare la necessità, nella percezione scongiurante del coro, che l'intervento divino avvenga a difesa (-φύλακες, φιλο-) di Tebe (πυργο-, -πόλεις). Ma sono soprattutto le costruzioni sintattiche per paralleli a costituire oggetto di omometria e a conferire maggior simmetria compositiva allo scomposto lamento delle donne tebane. Nella seconda coppia strofica, vv. 152~159 (δ<sub>λ</sub><sup>202</sup>), all'invocazione di Era ὦ πότινι' Ἥρα risponde quella di Apollo ὦ φίλ' Ἄπολλον, con una minima corrispondenza degli accenti prosodici (v. 152, ˊˊˊˊˊ ~ v. 159, ˊˊˊˊˊˊ), mentre nella terza coppia strofica sono riferimenti più generici alle divinità a corrispondersi in identica sede metrica: ai vv. 166~174 (ia cr), infatti, sono le invocazioni ἰὼ παναρκεῖς θεοί e ἰὼ φίλοι δαίμονες a costituire l'incipit di strofe e antistrofe dedicate più specificamente

<sup>200</sup> Marinis 2012, p. 26 s. Proseguendo l'analisi sul testo dei manoscritti, lo studioso aggiunge: «We may trace, first of all, a chiasmic pattern stretching from ἀκούετε to δέδορκα: whereas in line 100 the percept (κτύπος) follows the verb of perception, in line 103 κτύπον is emphatically placed at the beginning of the line. We also encounter a second chiasmic structure determining the *object* of perception: while the iterated verb ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' is answered by the single δέδορκα, to ἀσπίδων κτύπον corresponds first κτύπον and then πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός, forming a climactic pattern: firstly, because the 'single' κτύπος is projected anew as πάταγος, a term denoting a mix of sounds, explicitly here οὐχ ἑνός; secondly, because from a defensive piece of equipment (shield) we move on to the offensive weapon par excellence, the spear» (p. 32). Lo studioso passa, poi, a discutere degli effetti precipuamente sonori del passo, espliciti nella qualità allitterante, quasi onomatopeica, di πάταγος, all'iterazione di /d/ in δέδορκα, alla ripetizione di /dor/ in δορός e al timbro scuro della vocale ου [o:] che si combina con gli scontri fonici determinati dalle occlusive /k/ e /t/ di κτύπον (p. 33). Ved. anche Edmunds 2002, pp. 105-108.

<sup>201</sup> Cfr. Marinis 2012, pp. 35-38. Ved. anche Conacher 1996, pp. 44 s.

<sup>202</sup> Si veda l'*interpretatio* di Andreatta 2012, p. 29.

all'invocazione degli dèi, marcate inoltre dall'inversione dell'estensione sillabica delle parole (ἰώ + trisillabo + bisillabo ~ ἰώ + bisillabo + trisillabo); minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici (v. 166, ◡◡◡— ◡◡◡ ~ v. 174, ◡◡◡— ◡◡◡). La stessa funzione, più facilmente giustificabile nella seconda e nella terza coppia strofica, più pacate rispetto all'incipit della sezione strofica della parodo<sup>203</sup>, sembra potersi individuare già nella prima coppia strofica, più agitata, dove, ai vv. 116~135 (2δ), si corrispondono le interiezioni φεῦ φεῦ ~ φεῦ φεῦ:

|     |                 |    |
|-----|-----------------|----|
| 116 | ---<---> ◡---◡- | 2δ |
| 135 | ◡◡--- ◡◡◡◡-     | 2δ |

Al v. 116, in realtà, la presenza delle interiezioni si deve all'integrazione Murray 1955<sup>2</sup>, p. 159 che, notando la presenza dell'interiezione geminata al v. 135, ha pensato di poter colmare la lacuna del v. 116 con una forma analoga, come dichiara in apparato critico<sup>204</sup>. Al contrario, per Hutchinson 1985, p. 66 il supplemento è «palaeographically elegant, but poetically unsuitable», giacché φεῦ φεῦ, se sembra calzare nell'invocazione ad Ares (v. 135), non pare adatto invece al caso di Zeus (v. 116). Certo, Hutchinson non ha l'esigenza della responsione come Murray, dal momento che egli non considera questi versi già strofici, ma ancora astrofici, come da *paradosis*. È vero, però, che l'integrazione può conferire un moto di simmetria alla prima coppia strofica, in cui più forte che nelle successive è il panico disordinato delle donne di Tebe, come variegata e disordinata sono le loro invocazioni agli dèi, prima a Zeus, πατήρ παντελής (v. 116), quindi ad Ares (v. 135), perché entrambi agiscano allo stesso scopo: stornare guerra e distruzione dalla città di Cadmo (vv. 135 s., πόλιν ἐπώνυμον | Κάδμου φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς). Buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|     |                |    |
|-----|----------------|----|
| 116 | --<<--> ◡---◡- | 2δ |
| 135 | ◡◡--- ◡◡◡◡-    | 2δ |

Echi fonici si possono osservare anche nel successivo *kommos* epirrematico che il coro intona con Eteocle (vv. 203-244), organizzato in tre coppie strofiche (vv. 203-207~211-215; 219-222~226-229; 233-235~239-241) che si riducono

<sup>203</sup> Cfr. Lupas-Petre 1981, p. 63: con la seconda coppia strofica, «le chant du chœur devient plus calme et la structure métrique plus ordonnée».

<sup>204</sup> Vedi Murray 1955<sup>2</sup>, p. 159. Non condivide la scelta Hutchinson 1985, p. 66, che considera il

gradualmente di un verso di estensione (la prima consta di cinque versi, la seconda di quattro, la terza di tre), a cui il sovrano replica ogni volta con tre trimetri giambici (vv. 208-210; 216-218; 223-225; 230-232; 236-238; 242-244). Se la ridotta dimensione delle strofi corali, che quasi uguagliano i trimetri di Eteocle, può significare che il re è riuscito ad imporre alle donne tebane il silenzio e la calma, quest'ultima è solo apparente, dal momento che la tessitura metrica dell'intervento corale contempla ancora un forte uso dei docmi<sup>205</sup>. In effetti, al coro che giustifica il proprio disordinato ingresso in scena con la paura provocata, ancora una volta, dai segni acustici della battaglia che si prepara fuori delle mura (vv. 203 s., ἔδεις' ἀκούσασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον, con la significativa *geminatio* di ὄτοβον), Eteocle replica con l'invito alla calma e all'osservanza dei corretti costumi femminili (l'attesa in casa: v. 232, σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων), introducendo un concetto, quello del *silenzio*, che mostra la sua importanza per i tentativi di Eteocle di mantenere l'ordine pubblico nelle insistite ripetizioni di lessemi a esso collegati all'interno del *kommos* e nella successiva sticomitia (v. 232, σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων; v. 250, οὐ σίγα μηδὲν τῶνδ' ἐρείς κατὰ πόλιν; v. 260, αἰτουμένωι κοῦφον εἰ δοίης τέλος; v. 262, σίγησον, ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει)<sup>206</sup>. Ma la paura resta ad attanagliare l'animo delle donne tebane, che ribadiscono la necessità di invocare la superiore intercessione degli dèi (v. 226, θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχὺς καθυπερτέρα), e lascia altrettanti segni nel *kommos*, nella sticomitia e nell'attacco del primo stasimo (v. 203, ἔδεις ἀκούσασα; v. 214, ἦρθην φόβωι; v. 240, ταρβοσύνωι φόβωι; v. 249, δέδοικα; v. 259, ἀψυχία γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος; v. 287, φόβωι δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ; v. 289, τάρβος; v. 292, ὑπερδέδοικεν; v. 294, πάντορμος)<sup>207</sup>. In questo gioco semantico-verbale rientrano: il caso dei vv. 222~229, in cui la parte iniziale dell'ibiceo è occupata dai participi ἀπτόμενον e κριμναμενῶν che, oltre ad avere una chiusura foneticamente simile (-μενον, -μενῶν), presentano la medesima estensione

<sup>205</sup> «Cette savante construction qui, pour finir, attribue au chœur des stances de longueur égale aux répliques d'Étéocle semble suggérer que le roi réussit à calmer l'épouvante des femmes, mais le rythme dochmياque qu'elles n'abandonnent pas prouve que son succès n'est que superficiel» (Lupaş-Petre 1981, p. 78). Sulla struttura del passo, ved. anche Thalmann 1978, p. 90 e Bona 1997, p. 127.

<sup>206</sup> Cfr. Winnington-Ingram 1977, p. 15; Winnington-Ingram 1983, p. 28; Ieranò 1999, p. 330.

<sup>207</sup> Cfr. Novelli 2005, pp. 110 s., che efficacemente parla, per questi passaggi, di «protagonismo del *phobos*».

sillabica; quello dei vv. 233~239, in cui la stessa sequenza vocalica è condivisa da ἀδάματον e πάταγον (α, α, ο), in ugual posizione all'interno del dimetro docmiaco per effetto della *traiectio* di ἄμα compiuta da Murray rispetto al testo conservato dai manoscritti<sup>208</sup>; e quello dei vv. 234-235 (2δ; cr ia) che, consecutivi fra loro, presentano un caso di epifora fra le parole ἀποστέγει e στυγεί, con evidente somiglianza fonica che rimanda ancora al difficile rapporto fra il silenzio chiesto da Eteocle e la paura che insidia nel profondo il cuore delle donne di Tebe.

Proprio la sopravvivenza della paura nell'animo del coro sembra motivare le omometrie che si possono rinvenire nel corso del primo stasimo (vv. 287-368), la cui struttura in metri principalmente giambici dà l'impressione che le donne, accondiscendendo agli ordini di Eteocle, abbiano raggiunto uno stato quasi accettabile di calma. Il canto si articola in tre coppie strofiche (vv. 287-303~304-320; 321-331~332-344; 345-357~358-368), delle quali la prima, nella strofe, evoca la paura del coro per l'attacco dei nemici (v. 287, μέλει, φόβωι δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ), mentre simmetricamente, nell'antistrofe, ottunde il timore con la fiduciosa invocazione agli dèi, perché, rivelandosi πόλεως ῥύτορες (v. 318), rovesciano su coloro che s'apprestano ad attaccare Tebe la medesima sorte che intendono infliggere alla città (vv. 312-316, τοῖσι μὲν ἔξω | πύργων ἀνδρολέτειραν | κάκων, ῥίψοπλον ἄταν, | ἐμβαλόντες ἄροισθε | κῦδος τοῖσδε πολίταις). Con la seconda coppia strofica, il panico comincia a riaffiorare, traducendosi nell'allucinata previsione del sacco di Tebe e della rapina delle donne, che sfocia nella coppia conclusiva dello stasimo nel lamento vero e proprio, che continua l'allucinata descrizione del futuro sacco della città<sup>209</sup>. A segnare la vicina irruzione della paura

<sup>208</sup> Novelli 2005, pp. 170 s. preferisce mantenere il testo medievale, con ἀδάμαστον e ἄμμιγα, e ripristina la responsione trādita fra docmio e *kaibelianum* che, nonostante l'equipollenza delle due strutture metriche, ha ingenerato i numerosi interventi dei critici sul passo (su cui ved. Novelli 2003, pp. 85-87; Novelli 2005, pp. 165-171); respingendo gli interventi di Murray 1955<sup>2</sup>, si annulla, sì, l'esatta responsione fra ἀδάμα(σ)τον e πάταγον, ma non la loro somiglianza fonica, il cui aspetto sonoro entra in gioco con altre parole altamente rilevanti dal punto di vista uditivo come πάταγος, κόναβος, ὄτοβος, κτύπος, «significanti fra loro affini per il senso (e apparentati da una probabile origine onomatopeica [...])» quali costituenti di un «ordito lessicale per tramare riprese, mutamenti o sintesi all'interno dei blocchi melici seguenti» (Novelli 2005, p. 122). Allo stesso studio e a Pavese 2011, pp. 173-176 si rimanda per le discussioni sull'opportunità di mantenere la *paradosis* del *kommos* o di effettuare interventi metrico-testuali.

<sup>209</sup> Sulla struttura dello stasimo, ved. Benardete 1967, pp. 22-30; Thalmann 1978, p. 92; Lupaş-Petre 1981, pp. 101, 106 s., 111 s.; Hutchinson 1985, pp. 89-92; Bona 1997, pp. 134 s. Lo scenario risulta chiaramente «modellato su analoghi ed epici contesti di πόλεως πέρις» (Novelli 2005, p. 187; cfr.

e della lamentazione anche in questo canto del coro sembra concorrere la corrispondenza che, nella seconda coppia strofica, si viene a creare fra le interiezioni ἔ ἔ ~ ἔ ἔ, poste in incipit dei vv. 327~339 (anacr):

|     |        |       |
|-----|--------|-------|
| 327 | ☐—υ—υ— | anacr |
| 339 | ☐—υ—υ— | anacr |

Viene così rafforzata, non solo a livello espressivo, ma anche strutturale la lamentazione per la sorte che, a causa della guerra, potrebbe toccare alle donne di Tebe, razziate, violate, le cui grida riecheggeranno desolate in una città ormai vuota e devastata<sup>210</sup>; buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|     |          |       |
|-----|----------|-------|
| 327 | ☐—υ—υ—υ— | anacr |
| 339 | ☐—υ—υ—υ— | anacr |

La funzione anticipatoria della lamentazione<sup>211</sup> trova, poi, ulteriore forza nella precedente eco fonica che unisce i vv. 323~335 (glyc), in cui a ψαφαρᾶι σποδῶι risponde στρυγερᾶν ὀδόν, che ne condivide la medesima serie vocalica α-ο-ο/ω e la stessa estensione sillabica (trisillabo + bisillabo).

Anche nel successivo canto corale, in cui il coro commenta con viva partecipazione la descrizione degli eroi argivi che si posizionano alle porte di Tebe fatta dal messaggero, si può osservare un'altra eco fonica che, per la sua costituzione, merita di essere considerata una omometria a tutti gli effetti. Il canto, articolato in due coppie strofiche (vv. 416-421~452-456; 481-485~521-525; 563-567~626-630) che rispondono ai versi pronunciati dal messaggero e da Eteocle, è ancora pervaso del timore che, in varia misura, ha caratterizzato i precedenti interventi del coro, come lascia intendere la tessitura metrica ancora una volta prevalentemente docmiaca, ma qui si mescola con la speranza che i campioni tebani possano trionfare e garantire la sopravvivenza della città e dei suoi abitanti;

---

Hutchinson 1985, p. 90, Ierandò 2002, pp. 73-92 e Zimmermann 2002, pp. 122 s.), con il coinvolgimento di alcuni luoghi dei *Persiani* (es. Aesch. *Pers.* 548 s., στένει | γαί' Ἄσις ἐκκενουμένα; cfr. Novelli 2005, p. 187, n. 777). Sui problemi metrico-testuali del passaggio corale, si rimanda a Novelli 2004a, pp. 29-35 e a Novelli 2005, pp. 187-209.

<sup>210</sup> Rosenmeyer 1982, p. 187 evidenzia come anche il primo stasimo, come la parodo, faccia ampio uso degli stimoli visuali e uditivi per costruire l'immagine del sacco della città.

<sup>211</sup> La suggestione è di Hutchinson 1985, p. 98, secondo il quale la ripetizione dell'interiezione al v. 339 segnerebbe il passaggio al tema vero e proprio della lamentazione.



l'espressione si carica di una certa aspettazione fiduciosa, che culmina nella seconda antistrofe nell'invocazione a Zeus, ma offre di nuovo spazio al panico nella terza coppia antistrofica<sup>212</sup>. La presenza dell'elemento dell'ἐλπίς, più forte che altrove, sembra denunciata dalla corrispondenza, nella prima coppia strofica, fra εὐτυχεῖν ed ἐπεύχεται in explicit dei vv. 417~452 (2δ).

|     |              |    |
|-----|--------------|----|
| 417 | υ---υ- υυ-υ- | 2δ |
| 452 | υ---υ- υυ-υ- | 2δ |

L'attesa di una buona sorte bellica, già formulata con modalità concessive, sottoposte al superiore volere divino (vv. 417 s., τὸν ἀμόν νυν ἀντίπαλον εὐτυχεῖν | θεοὶ δοῖεν), viene collegata con il lessema della preghiera-maledizione (v. 452, ὄλοιθ' ὅς πόλει μεγάλ' ἐπεύχεται), rafforzando i rapporti fra i due universi semantici che dominano l'espressione del coro di fronte allo svolgersi degli eventi. Ridotta la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

|     |              |    |
|-----|--------------|----|
| 417 | υ-υ-υ- υυ-υ- | 2δ |
| 452 | υ-υ-υ- υυ-υ- | 2δ |

La significatività dell'omometria, che qui interessa non due parole identiche o di simile derivazione, ma due lessemi portanti nella semantica del discorso, è ribadita non solo dalla corrispondenza fonica che si viene a creare nella disposizione dei suoni vocalici delle due parole, in particolare con la coincidenza del dittongo -ευ- nella medesima sede metrica, ma anche dal fatto che lo stesso sistema lessematico viene ripreso nella seconda coppia antistrofica, con una prosecuzione del duplice registro espressivo nelle forme ἐπεύχομαι ... εὐτυχεῖν ... δυστυχεῖν (vv. 481 s.), che ben si accompagnano ancora una volta alla tessitura docmiaca del canto<sup>213</sup>.

Il secondo stasimo (vv. 720-791) allarga il campo visivo del coro, che non si concentra più solo sulla disgrazia presente, ma la inserisce in un *continuum*

<sup>212</sup> Cfr. Lupaş-Petre 1981, pp. 140, 150 s., 157-159, 169, 181 s., 199 s.

<sup>213</sup> Novelli 2006b, pp. 103-110 (riprendendo e aggiornando quanto sostenuto in Novelli 2005, pp. 236-242), per la seconda coppia strofica propone di salvaguardare il testo della *paradosis*, rinunciando agli emendamenti moderni e analizzando la sequenza dei vv. 481 s. ~ 521 s. come penth<sup>ia</sup> (ovvero reiz<sup>ia</sup>) e penth<sup>tr</sup> (-υϞυ-): in questo modo, accanto al conferimento di una logica sintattica più fluida alla seconda antistrophe, sarebbe inoltre possibile «salvaguardare la simmetria explicitaria fra εὐτυχεῖν e δυστυχεῖν, ossia i poli concettuali del distico strofico», rafforzando così l'osservazione che abbiamo appena sviluppato. Per altre considerazioni di carattere metrico-testuale sul coro fin qui analizzato, cfr. Novelli 1998, pp. 83-86, Novelli 2005, pp. 236-242, 254-278 e Pavese 2011, pp. 177 s.

temporale che ripercorre gli sviluppi della maledizione a partire dalle vicende di Laio (l'oracolo di Apollo: Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος | βίαι, vv. 745 s.; la nascita di Edipo, che ucciderà il genitore: κρατηθεῖς δ' ἐκ φιλᾶν ἀβουλιᾶν | ἐγείνατο μὲν μόνον αὐτῶι, | πατροκτόνον Οἰδιπόδαν, vv. 750-752; le nozze incestuose di Edipo e la scoperta dell'amara verità: ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων | ἐγένετο μέλεος ἀθλίωι | γάμων, ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν | μαινομένοι κραδίαι | δίδυμα κακ' ἐτέλεσεν, vv. 778-782; la maledizione lanciata da Edipo sui figli: τέκνοις δ' ἀρχαίας | ἐφήκεν ἐπίκοτος τροφᾶς, | αἰαί, πικρογλώσσους ἀράς, vv. 785-787), fino a temere che sia giunto il momento per l'Erinni di Edipo di saziare il proprio funesto appetito, come sembra evidenziare la ripetizione di τελέσαι (v. 724) e τελέσηι (v. 791), che segna la costruzione circolare dell'intervento corale<sup>214</sup>. Nella struttura dell'ode, articolata in cinque coppie strofiche (vv. 720-726~727-733; 734-741~742-749; 750-757~758-765; 766-771~772-777; 778-784~785-791) che dedicano spazio al momento presente dell'imminente fratricidio e alla ricapitolazione della saga tebana in forme speculari<sup>215</sup>, entrano in gioco anche alcune omometrie. La quarta coppia strofica, in continuazione con le considerazioni formulate nella terza antistrophe, si apre con il riferimento al presente, ovvero al timore ormai fondato che la maledizione che ha guidato le vicende dei Labdacidi possa ora trovare compimento nei figli di Edipo (i sovrani di Tebe cui allude βασιλευσι al v. 764); la certezza sembra rimarcata dalla particella γάρ, che accompagna l'aggettivo chiave τέλειαι (v. 766). La considerazione si sviluppa in una metafora, quella della nave gravata da troppa ricchezza (v. 771, ὄλβος ἄγαν παχυνθείς) che deve essere lanciata via

<sup>214</sup> Cfr. Winnington-Ingram 1977, p. 5; Thalmann 1978, pp. 99 s.; Winnington-Ingram 1983, pp. 18 s. Sulla struttura dello stasimo, ved. anche Manton 1961, pp. 77-84. Sul suo carattere narrativo, cfr. de Hoz 1979, pp. 94 s.

<sup>215</sup> Cfr. l'analisi di Hutchinson 1985, p. 161: «the ode [...] falls into two halves, of five stanzas each. Within each half of the two narratives obviously stand apart from the rest; the one begins with the second, the other with the fourth antistrophe. The rest consists of the first three stanzas of the first half, and the first two of the second: both these sections deal primarily with the present situation [...]. The two halves, therefore, have essentially the same structure, but in the first the earlier section, on the present, occupies three stanzas, the later, on the past, occupies two; in the second this proportion is reversed, with pleasing symmetry. Finally, it is obvious that the last sentence of the ode recalls the first stanza: in both the chorus fears that the Erinyes will fulfil (τελέσαι 724, τελέσηι 791) the curse of Oedipus. All the history of the house become an artistic structure, complex but lucid». Ved. anche Lupaș-Petre 1981, pp. 228-230; Conacher 1996, pp. 56-59; Bona 1997, p. 141; Novelli 2008, p. 11; Poli Palladini 2014, p. 126. La simmetria della costruzione è rinforzata anche dalla corrispondente collocazione in incipit di prima strofe e prima antistrophe di alcuni indovinelli, la cui forma e le cui somiglianze col primo stasimo dell'*Edipo a Colono* sofocleo sono discusse da Stinton 1976a, pp. 323-328.

dall'imbarcazione (v. 769, πρόπρυμνα δ' ἐκβολάν) perché non la faccia affondare<sup>216</sup>. Questa stessa nave che, appesantita dai beni generosamente concessi dagli dèi, deve essere però alleggerita per tempo, per evitare sciagure, è la stessa su cui ha navigato la vita di Edipo, del quale, secondo il coro, non v'è stato uomo più onorato dagli dèi (vv. 772 s., τίν' ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ' ἐθαύμασαν | θεοί) e il cui destino giunse, dunque, inaspettato. La relazione che si viene a creare, così, fra aspettazione ormai certa del fratricidio e l'allora imprevedibile esito delle vicende edipiche viene garantita dalla corrispondenza fra le particelle γάρ ~ γάρ nei vv. 766~772 (ba cr ia), reciprocamente incipitarsi della quarta strofe e della quarta antistrofe (minima la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione):

|     |                      |          |
|-----|----------------------|----------|
| 766 | υ̅-- υ̅-υ̅- υ̅-υ̅-   | ba cr ia |
| 772 | υ̅-υ̅- υ̅-υ̅- υ̅-υ̅- | ba cr ia |

La metafora avviata nella strofe si estende, così, anche alla relativa antistrofe, introducendo in sottofondo il ricordo dell'assassinio di Laio, che per il figlio ignaro era come un peso «vorace» (v. 776 ἀρπαξάνδρα, trad. E. Savino) da estirpare<sup>217</sup>. Ciò è confermato anche dalla successiva occorrenza che, ai vv. 770~776 (mol sp = ?δ<sup>218</sup>), permette il mantenimento della stessa sfera semantico-espressiva attraverso la responsione fra ἀλφιστᾶν e ἀρπαξάνδραν (nulla la corrispondenza degli accenti prosodici):

|     |             |             |
|-----|-------------|-------------|
| 770 | --υ̅-υ̅-υ̅- | mol sp = ?δ |
| 776 | -υ̅-υ̅-υ̅-  | mol sp = ?δ |

Per quanto ἀλφιστᾶν sia lezione del solo M (gli altri testimoni hanno ἀλφιστῶν) e τᾶν ἀρπαξάνδραν sia correzione di Hermann del tradito ἀναρπαξάνδραν, è però possibile osservare come la corrispondenza consenta il passaggio da una

<sup>216</sup> Tale metafora della nave in tempesta, che rappresenta lo Stato (immagine di lunga tradizione, che può vantare una lunga esperienza d'elaborazione dal precedente alcaico del fr. 208a V. fino a Dante *Pg.* VI, 76-78, e non solo: su Alceo, cfr. il già citato Lentini 2001, mentre per uno studio sulla sopravvivenza di questa metafora nel linguaggio politico delle epoche successive ved. Rigotti 1989), è più volte adoperata da Eschilo nel corso dello stesso dramma: nelle prime parole di Eteocle (vv. 1-3), in bocca alla spia (vv. 62-65), nell'intervento corale successivo alla partenza di Eteocle (vv. 758-761), nelle parole del Messaggero (vv. 795 s.). Cfr. Brown 1976, pp. 17-21; Winnington-Ingram 1977, pp. 6 s.; Thalmann 1978, pp. 32-38; Winnington-Ingram 1983, pp. 20 s.; Conacher 1996, pp. 124-130; Torrance 2007, pp. 27-29.

<sup>217</sup> Cfr. Hutchinson 1985, p. 170.

<sup>218</sup> Ved. l'analisi di Andreatta 2012, p. 61.

dimensione universale, quella della metafora, al particolare, ovvero al caso specifico della vittoria di Edipo sulla Sfinge (vv. 775-777, τὰν ἄρπαξάνδραν | κῆρ' ἀφελόντα χώρας)<sup>219</sup>, cui, dopo le nozze con Giocasta, fanno séguito, come abbiamo detto, il riconoscimento della madre e del padre e la maledizione alla propria stirpe, processo scandito dalla corrispondenza fra gli aoristi ἐγένετο e ἐφῆκεν nei 2ia dei vv. 779~786 (2ia), che potenziano gli aspetti di simmetria del canto che abbiamo discusso (§ IV 1.4, p. 654, n. 215)<sup>220</sup>.

Una funzione di mantenimento della medesima sfera semantica sembra riscontrabile anche nella successiva coppia strofica giambo-cretica (vv. 832-847) che, preceduta da un preludio anapestico (vv. 822-831), sostituisce il terzo stasimo con la reazione del coro alle notizie di morte e, presentandosi come un canto funebre (v. 835, ἔτευξα τύμβωι μέλος), introduce il lamento<sup>221</sup>. Il nucleo tematico dell'intervento è costituito dalla scoraggiata, ormai disperata riflessione sull'ineluttabile compimento della maledizione edipica, che porta al centro dell'attenzione le due parole chiave del passaggio: Ἄρά (apostrofe diretta alla maledizione scagliata da Edipo contro i figli) e φάτις (il carattere predittivo della stessa, che anticipò quello stesso compimento che è ora in atto) si vengono a corrispondere in explicit dei vv. 833~841 (cr ia), in un legame potenziato dal rimando tematico col precedente intervento corale e dalla congruente estensione isosillabica dei due sostantivi. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

833

~~~~~ ~~~~~

cr ia

²¹⁹ Cfr. Winnington-Ingram 1983, pp. 41 s.

²²⁰ Il mantenimento della *paradosis* nella quinta coppia strofica, suggerito da Novelli 2008, pp. 11-21, consentirebbe di individuare anche là alcuni fenomeni verbali di rilievo: esso, infatti, «permetterebbe non solo di assicurare sul piano fonostilistico il triplice parallelismo omoteleutico fra ἀπίφρων / ἀθλίωι / γάμωι nella strofe e ἀραίης / τροφᾶς / ἀράς nell'antistrofe, ma soprattutto di preservare il *pivot* semantico del passo e dell'intero stasimo, sottolineato dal successivo e certo non tautologico μικρογλώσσους (*hapax*) ἀράς, dall'esclamazione αἰαί, e forse ulteriormente rilevato, anche in ottica performativa, proprio dalla lieve asimmetria responsiva istituita con il verso strofico». Sul medesimo passaggio, cfr. Poli Palladini 2014, pp. 127-142.

²²¹ «The strophic pair [...] represents an immediate reaction to the news (834, 837f.); at the same time, it is figuratively a funeral lament (835). This comparison both connects the pair with, and distinguishes it from, the actual lament over the bodies. It rises in the final sentence to the cry ἰὼ πολύστονοι (845), a form which will be taken up in the full lament» (Hutchinson 1985, p. 179). Cfr. Lupaş-Petre 1981, pp. 255-257. Diversa l'interpretazione di ἔτευξα da parte di Tsantsanoglou 2017, p. 175, che ritiene il verbo non un presente riferito alla coppia strofica, ma un normale aoristo con riferimento al passato, in particolare ai precedenti interventi corali. Sulla struttura della coppia strofica, ved. anche il recente studio colometrico di Pavese 2011, pp. 178 s.

La tragedia si avvia a conclusione e, nel lamento lirico che costituisce la parte centrale dell'esodo (vv. 875-960), «le chœur trouve enfin sa pleine fonctionnalité dramatique, car c'est un chœur de femmes, et c'est aux femmes de chanter le lamento d'usage dans les cérémonies funéraires traditionnelles»²²². Oggetto della lamentazione, articolata in quattro coppie strofiche (vv. 875-880~881-886; 887-899~900-910; 911-921~922-931; 933-946~947-960) sono i due fratelli, entrambi periti nello scontro che li ha visti fronteggiarsi alle porte di Tebe. Subito una omometria chiarisce gli intenti del canto: ai vv. 875~881 (ia cr), infatti, la prima strofe, la corrispettiva antistrofe e, così, l'intera ode sono aperte dalla corrispondenza incipitaria fra le interiezioni $\iota\acute{\omega} \iota\acute{\omega} \sim \iota\acute{\omega} \iota\acute{\omega}$.

875

— — — — —

cr ia

881

— — — — —

cr ia

Con una buona corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, il tenore del canto viene rimarcato fin dalla sua apertura, facendo però registrare un uso insolito delle interiezioni di dolore: eccetto $\alpha\iota\acute{\alpha}\iota$, ripetuta in anafora ai vv. 892 s., e al caso che qui esaminiamo, non compaiono altre interiezioni per una cinquantina di versi, finché si incontrano $\omega \mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\iota$ al v. 947 e, di nuovo, $\iota\acute{\omega}$ al v. 951. Pur non costituendo un gran numero, queste esclamazioni sembrano comunque possedere una *allure* rituale, che conferisce così al passo una caratura lamentosa concreta²²³. La loro funzionalità fonico-semanticamente sembra, inoltre, arricchita: dall'interessante collocazione di una parola iniziante per oclusiva dentale sonora /d/ subito dopo ciascun $\iota\acute{\omega}$ geminato dell'omometria che discutiamo (v. 875, $\delta\upsilon\sigma\phi\rho\nu\epsilon\varsigma$; v. 881, $\delta\omega\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$); dal parallelismo sintattico che si viene a creare in identica sede metrica nella seconda coppia strofica fra l'anafora $\alpha\iota\acute{\alpha}\iota \dots \alpha\iota\acute{\alpha}\iota$ dei vv. 892 s. e l'anafora $\delta\iota' \acute{\omega}\nu \dots \delta\iota' \acute{\omega}\nu$ dei vv. 904 s.; e dalla corrispondenza fonica,

²²² Lupas-Petre 1981, p. 265.

²²³ «The first part of the lament over the bodies (875-960) both exploits and diverges from convention. The first strophe and antistrophe begin with $\iota\acute{\omega} \iota\acute{\omega}$ attached to a description of the dead; in the next stanza $\alpha\iota\acute{\alpha}\iota$ comes twice in an exclamation (892-4). There are then no ejaculations for fifty lines. The final stanza contains $\omega \mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\iota$ in its first line (947), and its second half begins with $\iota\acute{\omega}$, again attached to a description of the dead (951). The form of these exclamation probably derives from ritual practice: compare the $\alpha\iota\acute{\alpha}\iota$ Ἄδωνιν of cult (Ar. *Lys.* 393), and note $\omicron\mu\omicron\iota \acute{\omicron}\rho\chi\epsilon\delta[\alpha\mu\epsilon$ and $\omicron\mu\omicron\iota \Pi\epsilon\delta\iota\acute{\alpha}\rho\chi\omicron$ in the archaic prose-inscriptions GVI 1670 and 1671. These gives the section at its beginning and end the flavour of actual lamentation» (Hutchinson 1985, p. 179).

ma non semantica, fra le forme διατομαίς e διοδότην, entrambe inizianti col preverbio δι(ά) ai vv. 934~947, nella quarta coppia strofica.

Il lamento si conclude con una coppia strofica (vv. 966-988) in sticomitia fra Antigone, Ismene e il coro che, pur aprendosi in strofe e antistrofe con la geminazione dell'interiezione ἦέ (vv. 966~978), non fa registrare variazioni nell'uso delle esclamazioni rispetto a quanto già documentato dalla parte precedente del canto²²⁴. Ad aumentare la carica patetica della sticomitia, interviene una ripetizione efimnica²²⁵, che comporta che il coro, al termine sia della strofe sia dell'antistrofe, chiosi la sticomitia fra le sorelle con i versi ἰὼ Μοῖρα βαρυδότεира μογερά, | πότιά τ' Οἰδίπου σκιά· | μέλαιν' Ἐρινύς, ἦ μεγασθενής τις εἶ (vv. 975-977~986-988), che, nella loro conclusione, significativamente riprendono l'aggettivo μεγασθενής, che Eteocle ha impiegato per definire l'Erinni paterna nella replica alle notizie della spia all'inizio dell'opera (v. 70, Ἄρα τ' Ἐρινύς πατρὸς ἡ μεγασθενής), segnando la chiusura del grande cerchio che costituisce la tragedia²²⁶.

Efimnica sembra essere anche la ripetizione dei vv. 972~993 (2ia), διπλόα λέγειν. διπλόα δ' ὄραν ~ ὀλοά λέγειν. ὀλοά δ' ὄραν. Con un'identica successione fonica, un parallelismo verbale sorprendente²²⁷ e la *variatio* di διπλόα in ὀλοά, la costruzione sembra tradurre a parole lo straziante dolore di fronte alla morte dei fratelli da parte delle sorelle, che si rispondono in *antilabé* all'interno

²²⁴ «The emotional devices that were absent from that section are absent from this; the cries themselves, if they become more frequent, do not change their character. It is true that α. ἦέ. β. ἦέ is placed at the beginning (significantly) of the strophe and antistrophe; but there are no other cries detached from an articulate utterance, and there are no other cries save ἰὼ. The more personal interjections, like οἶμοι, ὦμοι, ἰὼ μοι, the more abandoned, like ὅτοτοτοῖ, ποποῖ δᾶ, are wholly absent» (Hutchinson 1985, p. 181). Per questa ragione, lo studioso ritiene che a intonare questo passaggio non siano Antigone e Ismene, sorelle dei defunti, dalle quali ci si aspetterebbe una più viva e personale partecipazione emotiva. Tralascio qui la questione sull'autenticità del finale, per la quale rimando a Cameron 1968, pp. 247-257, Thalmann 1978, pp. 137-141, de Hoz 1979, pp. 86-89, Lupaş-Petre 1981, pp. 262 s., 280 s., Hutchinson 1985, pp. 190 s., 207, Jackson 1988, p. 302, Conacher 1996, pp. 71-74, Centanni 2011a, pp. 105-127 e Garvie 2014, pp. 23-40.

²²⁵ Il carattere efimnico di questi versi è attestato dagli ΣΣAesch. *Sept.* 975-977a (ἐφύμνιον), c (ἐφύμνιον κατὰ περικοπήν κώλων ε'), d (ἡμέτερα· + ἰὼ ἰὼ· τὰ τοιαῦτα εἶδη καλεῖται ἐφύμνια ὡς Ἡφαιστίων [70,12 Consbr.] φησίν), p. 395 Smith e da Schwarz 1897, pp. 18 s.

²²⁶ «En reprenant au v. 70 les mots Ἐρινύς et μεγασθενής, cet *epithymium* relie le lamento final du chœur au prologue et marque le tragique aboutissement de la prière d'Étéocle» (Lupaş-Petre 1981, p. 277).

²²⁷ Hutchinson 1985, p. 207 non accetta la correzione del tradito διπλᾶ in διπλόα operata da Murray 1955², ma riconosce lo stesso l'eco fra il v. 972 e il v. 993, anche se i due versi non condividono esattamente il medesimo testo («it can echo 972 without responding to it»).

della sticomitia, mentre, al contempo, rende ancora più compatta la struttura della lamentazione. Chiaramente, per la *variatio*, non è possibile ottenere una totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, che tuttavia si attese in buona condizione:

| | | |
|-----|-------------|-----|
| 972 | ~~~~- ~~~~~ | 2ia |
| 993 | ~~~~- ~~~~~ | 2ia |

IV 1.5 L'Orestea

IV 1.5.1 L'Agamennone

Dell'*Agamennone*, la prima delle tragedie incentrate sulla saga degli Atridi inscenate nel 458 a. C. e raccolte sotto il nome di *Orestea*, l'unica trilogia eschilea giunta più o meno integralmente²²⁸, abbiamo già messo in luce (*Introduzione*, § 2, pp. 15-20) una peculiare caratteristica compositiva che si può relazionare al tema della ripetizione poetica. È stato, infatti, notato come, in modo ricorrente, il coro applichi ai personaggi in scena uno stesso *pattern* di giudizio che, ai suoi occhi, li fa passare da una condizione di giusti vendicatori, che puniscono le colpe di altri e ripristinano un'originaria situazione di equilibrio, a quella di rei altrettanto meritevoli di castigo, in quanto i loro atti correttivi si rivelano, in realtà, essi stessi contrari all'ordine²²⁹. Il passaggio A → B, attivo in tutta l'*Orestea*²³⁰, fa sì che il coro di Argivi, al proprio ingresso nella parodo, confermi la propria fiducia nel compito regolativo svolto da Agamennone e Menelao, Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος,

²²⁸ Scrivo trilogia, non tetralogia, per semplice comodità, dal momento che il dramma satiresco *Proteo*, che accompagnava le tragedie, non è sopravvissuto all'inclemenza del tempo. La notizia della vittoria e i titoli della tetralogia sono contenuti nella didascalia: ἐδιδάχθη τὸ δράμα (sc. Aeschylī Agamemno) ἐπὶ ἄρχοντος Φιλοκέλους Ὀλυμπιάδι π' (80) ἔτει β'. πρῶτος Αἰσχύλος Ἀγαμέμνοιο, Χοηφόροιο, Εὐμεινίσι, Πρωτῆ σατυρικῶι. ἐχορήγει Ξενοκλῆς Ἀφιδναῖος (*TrGF I DID C 7*, p. 45 Snell). Cfr. Garvie 1986, pp. xxvi s.; Medda 2017¹, pp. 11-13.

²²⁹ Il riferimento è, ancora una volta, al lavoro di Porter 1971, per la cui dettagliata trattazione rimandiamo a *Introduzione* § 2, pp. 15-20.

²³⁰ Anche Oreste, nel corso della trilogia, passa dalla condizione di giusto vendicatore del padre, assassinato dalla moglie che, con ἀνδρόβουλον κέαρ (*Agam.* 11), ha oltrepassato i limiti del proprio ruolo socialmente costituito, a quella di matricida perseguitato dalle Erinni della propria vittima; il processo troverà fine solo con l'intervento di Atena, che sostituirà alla catena senza fine della vendetta sanguinosa lo strumento della giustizia processuale. Il fatto è già parzialmente adombrato nell'osservazione di Winnington-Ingram 1983, p. 89: «If he [*scil.* Agamemnon] has been the instrument of gods' justice upon Troy, he returns to fall victim himself to their justice, the instrument of which is Clytemnestra who now speaks».

Ἑλλάδος ἦβας | ξύμφρονα ταγάν (vv. 109 s.), che, sconfiggendo i Troiani e riportando Elena nelle mani del legittimo sposo, ristabiliscono la giustizia di Zeus alterata dall'atto di Paride. Il pio esercizio di giustizia ha necessitato di un prezzo, la morte di Ifigenia, che macchia le mani del genitore di sangue che chiede altro sangue: vv. 224-227, ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι | θυγατρὸς, γυναικοποιῶν | πολέμων ἄρωγάν | καὶ προτέλεια ναῶν (lo stesso atto è stato dal coro definito pochi versi prima, al v. 220, ἄναγ-νον, ἀνίερον); ed è pronta la figura che chiederà conto di quanto commesso: vv. 151-154, σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον, | νεικέων τέκτονα σύμφυτον, | οὐ δεισήνορα. Ma la mano di Clitemestra, ἔργον δικαίας τέκτονος (v. 1406) secondo la donna, lorda, com'è, del sangue coniugale, non potrà essere meno innocente di quella paterna che ha tolto la vita alla propria figlia: ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ | τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων; (vv. 1505 s.).

Questa forma di ripetizione riposa su una delle immagini ricorrenti dell'intera trilogia, quella del sangue versato che esige altro sangue²³¹. L'immagine del sangue sparso per terra e, perciò, irrimediabilmente versato trova nelle tre tragedie formulazioni piuttosto simili che, almeno in cinque casi, riutilizzano di proposito la parola chiave αἷμα: *Agam.* 1018 ss., τὸ δ' ἐπὶ γᾶν ἅπαξ πεσὼν τανάσιμον ... αἷμα; *Choeph.* 48, πεσόντος αἵματος πέδοι; *Choeph.* 66, δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφού; *Choeph.* 400 s., φονίας σταγόνας | χυμένας ἐς πέδον; *Eum.* 261-263, αἷμα μητρῶιον χαμαὶ ... πέδοι χύμενον οἴχεται; *Eum.* 647, ἐπειδὴν αἷμα ἀνασπάσῃ κόνις. Il sangue si intreccia ad altri temi che percorrono la trilogia²³²: quello della punizione, che fa uso dei lessemi τίνω, τιμάορος, ποιινή,

²³¹ La ricorrenza di temi e immagini nelle opere eschilee trova una privilegiata sede di analisi in Hiltbunner 1950, che qui consideriamo presuppuesto.

²³² Non ultimo, quello del sacrificio: *Agam.* 65 ἐν προτελείοις, 151 θυσίαν ἑτέραν, 227 προτέλεια ναῶν, 240 θυτῆρων, 720 ἐν βιότου προτελείοις, 1092 ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον, 1096 σφαγᾶς, 1235 θύουσαν ... ἄσποινον, 1389 ὄξειαν αἵματος σφαγῆν, 1409 τὸδ' ἐπέθου θύοις, 1504 ἐπιθύσας; *Eum.* 265 πέλανον, 305 πρὸς βωμῶι σφαγεῖς, 328, 341 ἐπὶ δὲ τῶι τεθυμένωι, 450 σφαγαί. Cfr. l'ampio studio di Zeitlin 1965, pp. 463-508 e i richiami in Zeitlin 1966, pp. 645-653 e Lebeck 1971, pp. 60-63. L'*Agamemnone* è, però, anche la tragedia del κράτος, tanto che, con Winnington-Ingram 1983, p. 105, si può credere che la ragione dell'omicidio commesso da Clitemestra ai danni del marito non nasce solo dalla volontà di vendetta e di giustizia retributiva per il sacrificio di Ifigenia, ma anche per gelosia del potere e dello *status* di Agamemnone: «For she herself is of manly temper, and the dominance of a man is abhorrent to her»; da notare, inoltre, che «κρατεῖ (10) was the first indication of the character of Clytemnestra; κράτος (258) greeted her first speaking appearance; the ironical κρατεῖς (943) marked the climax of her struggle with Agamemnon; and with κρατοῦντε (1673) the first play ended» (ivi, p. 114).

ἄποινα, ἀντίποινα, πράσσω, τελέω, τέλος, τέλειος; quello del compimento del volere divino, espresso con τελέω, τέλος, τέλειος, τελέσφορος; e quello della vittoria, principalmente realizzato da νικάω e derivati. Il tema, forse, più iconico della trilogia è quello della rete, che rappresenta l'anticipazione e la realizzazione dell'omicidio di Agamennone come, appunto, un mortale intrico del quale egli è inconscio: nelle parole del coro, nel primo stasimo, la notte che cala su Troia è come una rete (v. 358, στεγανὸν δίκτυον) concessa dagli dèi agli Achei perché conquistino più facilmente la città, senza che alcun prigioniero possa scappare dalla metaforica rete da pesca (v. 361, γάγγαμον) che la avvolge; se il corpo di Agamennone fosse stato trafitto tante volte quante riportate dal messaggero, dice Clitemestra, esso somiglierebbe piuttosto a una rete (v. 868, δικτύου πλέω); Cassandra, pur essendo definita dal coro vittima della rete del destino (v. 1048, ἐντὸς δ' ἀλοῦσα μορσίμων ἀγρευμάτων), è in realtà colei che, inascoltata, vede la rete mortale che sempre più si stringe attorno al re (v. 1115, ἧ δίκτυόν τί γ' Ἴδου); alla fine, Clitemestra stessa esulterà per aver avviluppato il marito nella sua trama (v. 1375, πημονῆς ἀρκύσατ'; vv. 1382 s., ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, | περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν), sì che la rete divina che calava su Troia per consentirne la conquista quasi prefigurava la rete che, calando sul re, ne avrebbe determinato la morte per mano di donna²³³.

Tutti questi temi poggiano su quello di δίκη, «one, if not the, central term and concern of *Oresteia*»²³⁴. Il sistema di paralleli concettuali che abbiamo appena discusso mette in luce come ogni tragedia della trilogia si concluda con un personaggio che trionfa per un proprio atto di 'giustizia', ma necessita comunque di pagare il fio delle proprie azioni, in una catena che troverà conclusione solo con l'instaurazione di un diverso sistema di giustizia – quello rappresentato da Atena nelle *Eumenidi* – che ricomprenda e superi la tradizione della *lex talionis*²³⁵. La

²³³ Per maggiori dettagli, rimando all'approfondita trattazione di Lebeck 1971, pp. 63-68 e Yarkho 1997, pp. 185-189.

²³⁴ Wilson 2006, p. 187. Già Winnington-Ingram 1983, p. 75 scrive: «The trilogy can be seen as a vast dramatic exploration of justice, human and divine. One retributive act follows another, and it is the justice of Zeus as well as the justice of men».

²³⁵ La centralità del tema della giustizia nell'*Oresteia* fa pensare che Eschilo, soprattutto attraverso la figura delle Erinni trasformate in Eumenidi, inserite a pieno titolo nel sistema giudiziario che sospende il giudizio su Oreste, volesse discutere per vie traverse i problemi delle coeve riforme della giustizia ateniese, con particolare riferimento alle revisioni dell'Areopago a opera di Efialte nel

giustizia eschilea, infatti, può ben configurarsi come uno «state of normalcy, and the spirit and the institution of required to maintain or restore that normalcy», andando così al di là del solo concetto di retribuzione²³⁶. L'importanza del processo evolutivo è di nuovo chiarita dall'insistenza verbale sul sostantivo δίκη, sui suoi corradicali e sui suoi derivati già lungo tutto l'*Agamennone*. Ai vv. 41, 451, 532-537 e 813-817, il linguaggio giuridico attribuisce alla missione degli Atridi a Troia una finalità retributiva (v. 41, ἀντίδικος; v. 451, προδίκους; vv. 532-537, Πάρις γὰρ οὔτε συντελής πόλις | ἐξεύχεται τὸ δράμα τοῦ πάθους πλέον. | ὀφλῶν γὰρ ἀρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην | τοῦ ῥυσίου θ' ἤμαρτε καὶ πανώλεθρον | αὐτόχθονον πατρῶιον ἔθρισειν δόμον. | διπλᾶ δ' ἔτεισαν Πριαμίδαι θάμάρτια; vv. 813-817, δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοὶ | κλύοντες ἀνδροθνήτας Ἴλιοφθόρους | εἰς αἵματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως | ψήφους ἔθειντο· τῶι δ' ἐναντίωι κύτει | ἐλπίς προσήκει χειρὸς οὐ πληρουμένωι), mentre nella parte finale della tragedia δίκη e δίκαιος accompagnano spesso atti sanguinosi di carattere retributivo, allo scopo di giustificarli e normalizzarli (δίκη: vv. 911, 1432, 1535, 1607, 1611; δίκαιος: 812, 1406, 1604; inoltre, si possono aggiungere: δικαίως e ὑπερδίκως, v. 1396; ξυνδίκως, v. 1601; δικηφόρος, vv. 525, 1577)²³⁷, con implicazioni religiose e cosmiche che concepiscono δίκη come l'ordine del mondo, inalterabile a pena di incorrere in conseguenze pari ai propri gesti²³⁸. In questo senso, è possibile apprezzare l'estensione dell'insistenza verbale anche sul sintagma δίκην + genitivo che, per la forma dell'avverbio coincidente con l'accusativo singolare del sostantivo δίκη, sembra indirettamente richiamarne il

462/461 a. C. La contemporanea stipula dell'alleanza di Atene con Argo potrebbe, invece, giustificare i riferimenti della trilogia a tale alleanza e il trasloco degli Atridi da Sparta o Micene ad Argo. Cfr. Podlecki 1966a, pp. 80-100, Wallace 1989, pp. 83-93, Macleod 2007, pp. 266-280, Leão 2010, pp. 39-60 e Raeburn-Thomas 2011, pp. xviii-xxi.

²³⁶ Rosenmeyer 1982, p. 293. Ved., più di recente, Sevieri 1992, p. 78: «Il cardine su cui poggia questo complesso intreccio di esigenze umane ed istanze divine è costituito da Dike, vera figlia di Zeus (cfr. *Coef.* 949/51), e garante dell'ordine universale stabilito da Zeus stesso. Tale ordinamento è fondato su di un principio di equilibrio fra opposti elementi, a ciascuno dei quali è assegnato un ruolo specifico: una funzione che deve essere svolta, ed un limite che non può essere oltrepassato. Ogni infrazione di questa regola di giustizia distributiva determina uno squilibrio che mette in pericolo l'esistenza stessa dell'intera struttura: esso deve pertanto essere corretto, in base ad una norma di rigorosa reciprocità, espressa dalla formula παθεῖν τὸν ἔρξαντα (v. 1564; cfr. *Coef.* v. 313). Ad ogni azione corrisponde quindi la specifica reazione, allo scopo di mantenere l'ordine dell'Universo: Dike è appunto la legge di giustizia distributiva e retributiva che governa questo κόσμος».

²³⁷ Cfr. Macleod 2007, pp. 281-291; Raeburn-Thomas 2011, pp. xxx-xxxiii.

²³⁸ Sulle implicazioni religiose e cosmiche del concetto di δίκη in Eschilo, rimando a Rosenmeyer 1982, pp. 293-301, Yarkho 1997, p. 190; Raeburn-Thomas 2011, pp. xxxiii-xliv.

significato nelle ventiquattro occorrenze lungo la trilogia (Aesch. *Agam.* 3, 232, 297, 491, 724, 919, 980, 1050, 1093, 1179, 1181, 1229 s., 1298, 1444, 1472 s.; *Choeph.* 195, 202, 446, 529, 1048; *Eum.* 26, 111, 156, 911), di cui la maggioranza (quindici casi) si registra nel solo *Agamennone*, che significativamente lascia credere che δίκην possa servire «to support what must be called the dominant critical interpretation of the trilogy – which focuses on the way that things progress from darkness to light, from obscurity to clarity»²³⁹. Così, il paragone della sentinella che vigila κοιμώμενος | στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην (vv. 2 s.) introduce la figura del cane come custode dell'ordine domestico, ma forse veicola anche l'idea di δίκη «as revenge that come with the dog»²⁴⁰, mentre l'immagine di Ifigenia condotta al sacrificio δίκαν χίμαιρας (v. 232), utilizzata dal coro nella parodo, associa l'idea di 'ordine, sistema di vita, regolativo' derivante dalla coincidenza dell'avverbio col sostantivo δίκη alla figura della capra, in un'espressione icastica che mostra «that Iphigenia has lost her status as a human: the actions of her father have forced Iphigenia to enter the moral and ontological order of the beasts»²⁴¹.

I *files rouges* che, così, solcano la trilogia ne garantiscono l'unità compositiva, collegando fra loro i diversi momenti del dramma degli Atridi attraverso il riuso delle medesime parole o con sapienti *variationes* che portano temi e immagini a riaffiorare sulla superficie del piano verbale. Una tale ripetizione, è stato scritto, sarebbe piuttosto rara, almeno nelle forme della ripetizione formulare (*verbatim*); piuttosto, «it is replaced by associative or reminiscent repetition»²⁴². In realtà, la breve sintesi che abbiamo appena proposto mostra come questo tratto compositivo, accanto all'uso di una «chain of synonyms», possa giovare anche di un sistema di rimandi verbali fatto di «identical vocabulary or derivatives of the same root»²⁴³. Proprio in questo sistema, si inseriscono le occorrenze omometriche, le quali, ancora una volta, partecipano dell'attenta architettura delle odi corali e ne potenziano alcuni aspetti semantici, accrescendo il valore dei messaggi veicolati

²³⁹ Wilson 2006, p. 190.

²⁴⁰ Wilson 2006, p. 193.

²⁴¹ Wilson 2006, p. 195.

²⁴² Lebeck 1971, p. 1.

²⁴³ Yarkho 1997, p. 190.

dagli interventi del coro.

Due si possono registrare fin dalla sezione lirica della parodo (vv. 104-257) che, sommata al preludio anapestico (vv. 40-103), raggiunge una lunghezza inusitata nel dramma attico, motivata dalla necessità di introdurre non soltanto una tragedia, ma tre composizioni fortemente collegate fra loro²⁴⁴. A séguito degli anapesti, che abbozzano i principali temi del passaggio articolandoli in tre sezioni informative (vv. 40-71, collocazione cronologica della vicenda al decimo anno della guerra troiana; vv. 72-82, identità dei coreuti, uomini troppo anziani per partecipare alla guerra; vv. 83-103, aria di novità segnalata dal frenetico affaccendarsi di Clitemestra, che organizza sacrifici in città)²⁴⁵, il coro esegue un canto articolato in sei coppie strofiche (vv. 104-121~122-39; 160-166~167-175; 176-183~184-191; 192-204~205-217; 218-227~228-237; 238-247~248-257) e una mesodo (o epodo in coda alla prima coppia strofica: vv. 140-159), il cui centro è costituito dal cosiddetto inno a Zeus. Aperto da una diretta invocazione al dio (v. 160, Ζεὺς, ὄστις ποτ' ἐστίν κτλ.), l'inno, coincidente con la seconda coppia strofica e la terza strofe (vv. 160-183), dapprima giustifica la necessità di votarsi al padre degli dèi (vv. 163-165, οὐκ ἔχω προσεικάσαι | πάντ' ἐπισταθμώμενος | πλὴν Διός), quindi inserisce una considerazione gnomica sulla caducità del potere umano (vv. 167-173, οὐδ' ὄστις πάροιθεν κτλ.) che dà spunto per la ricapitolazione dei momenti principali della saga degli Atridi fino a questo momento. La parodo, infatti, assume un carattere precipuamente narrativo che, nella rievocazione del blocco della flotta in Aulide, delle profezie di Calcante e del sacrificio di Ifigenia, propone al pubblico non soltanto l'antefatto di tutta la trilogia, ma anche un fondo interpretativo delle vicende drammatiche²⁴⁶. Attorno a esso, si raccolgono altre due

²⁴⁴ «The parodos which opens *Agamemnon* is the longest in Greek tragedy, its length proportionate to its purpose. This lyric serves as introduction not to one play, but three. It contains the initial statement of themes which run throughout the trilogy» (Lebeck 1971, p. 7; cfr. Fraenkel 1950^{II}, p. 57). Il dato si somma alla forte presenza del coro nell'*Agamemnone*, che per quasi il 50% è costituito di lirica corale (cfr. Schein 2009, p. 386).

²⁴⁵ Sulla struttura della sezione anapestica, cfr. Adrados 1977, pp. 103-106, West 1979b, p. 1, Konishi 1990, p. 46, Judet de la Combe 1981a, p. 54 e Schein 2009, p. 387. Quanto ai temi, ved. Lebeck 1971, p. 7 («Motifs are briefly touched upon, then given fuller treatment; the anapests sketch in outline what the ode develops»); Conacher 1984, pp. 18-33; Medda 2017^I, pp. 45-47.

²⁴⁶ Si realizza, nella parodo lirica, «una tensione fra il modo di narrare dell'epos e quello lirico-tragico, che corrisponde alla problematicità della vicenda narrata e al complesso rapporto del Coro con gli eventi di cui è stato testimone. L'attitudine epica è messa in discussione nel momento stesso

sezioni, così che la parodo lirica, come gli anapesti, risulta tripartita: la prima coppia strofica e la mesodo (vv. 104-159), delimitate dalla *Ringkomposition* fra i vv. 104 s. (ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν | ἐντελέων) e 157 (μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίω οἴκοις βασιλείοις), trattano il prodigio delle aquile che divorano una lepre gravida della prole e l'interpretazione profetica data da Calcante, che prevede la capitolazione di Troia (v. 126, χρόνῳ μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος) e auspica che mai si abbatta sugli Atridi lo φθόινος θεῶν, che ben potrebbe motivarsi nella rabbia di Artemide, che στυγεί δὲ δέϊπνον αἰετῶν (v. 139); la terza antistrofe e le ultime tre coppie strofiche (vv. 184-257) chiudono la parodo ricordando il percorso di eventi e di decisioni che hanno condotto Agamennone a sacrificare Ifigenia pur di garantire alla flotta un *felix exitus* verso Troia, per quanto il coro, non avendo assistito di persona all'episodio (vv. 248 s., τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω), non lo rievoca in modo puntuale, ma ne sia consapevole o almeno ne abbia un vago presentimento per il senso di incompiutezza che lasciano le parole di Calcante (v. 249, τέχνη δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι)²⁴⁷. Il fatto sembra costituire il ponte tematico che unisce tutte le parti della parodo nel motivo ricorrente del sacrificio, adombrato già nella similitudine degli avvoltoi nella sezione anapestica (vv. 49-54, τρόπον αἰγυπιῶν, | οὔτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων | ὕπατοι λεχέων στροφοδινοῦνται | πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, | δεμνι-σπήρη πόνων ὀρταλίχων ὀλέσαντες) che viene a sua volta ripresa dal prodigio delle aquile, come sottolinea la ripetizione verbale fra διθρόνου (v. 43) e δίθρονον

in cui viene proposta, in quanto l'atto del narrare causa angoscia ai Vecchi, che si rifugiano nell'invocazione a Zeus. Il tentativo di accreditarsi come custodi della memoria collettiva non può aver successo: il Coro non può essere il narratore epico che vorrebbe impersonare, perché non è in grado di maneggiare col distacco necessario il materiale incandescente della vicenda di Aulide» (Medda 2017¹, p. 49).

²⁴⁷ Per la struttura della parodo lirica, cfr. Fraenkel 1950^{II}, pp. 57-59; Adrados 1977, pp. 103-110; Konishi 1990, p. 46; Schein 2009, p. 387; Ghira 2011, pp. 35-42; Raeburn-Thomas 2011, pp. 71 s. Per i problemi di tradizione testuale e colometrica, rimando a West 1999, pp. 41-61; Gentili 2004, pp. 14-16; Medda 2017^{II}, pp. 69-77. Il rapporto fra le immagini ornitologiche della parodo è indagato da West 1979, pp. 1-6 e Heath 1999, pp. 396-407: l'immagine degli avvoltoi richiama Hom. *Il.* 11.113 s., 16.428-430 e *Od.* 16.216-219, mentre quella dell'aquila che ghermisce la lepre gravida non sembra riposare su precisi modelli epici, per quanto possa essere stata stimolata dalle scene di volatili che, in segno prodigioso o all'interno di similitudini, attaccano altri animali (Hom. *Il.* 8.247 s., 12.200 s., 15.690 s., 17.460, *Od.* 15.160 s., 19.538 s., 20.424 s., 22.302), a cui potrebbero aggiungersi il presagio dei corvi e del serpente in Hom. *Il.* 2.308-310 e la fiaba della volpe e dell'aquila di Archil. fr. 172 W. Cfr. Judet de la Combe 1981a, pp. 132-145; Schein 2009, pp. 390-393.

(v. 109)²⁴⁸. L'uccisione di Ifigenia è un atto ἄνομον (v. 151) e, dietro questo aggettivo, si può nascondere un ulteriore filo tematico che attraversa la parodo dell'*Agamennone* e, più in generale, tutta la trilogia: quello delle immagini musicali, che trovano nell'*Agamennone* il maggior ambito eschileo di utilizzo²⁴⁹, attraverso riferimenti all'ὄλολυγή (nelle parole della vedetta nel prologo, vv. 28 s. ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα ... ἐπορθιάζειν; nell'affermazione di Clitemestra di aver innalzato un canto di vittoria in città, v. 587 ὄλολυγή, e di essere stata in ciò modello per le altre Argive, vv. 594-596) o al peana (nella richiesta del coro a Clitemestra, v. 99 παιῶν τε γενοῦ τῆσδε μερίμνης; nelle parole di Calcante riferite dal coro, v. 146 ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα; nella figura di Ifigenia che, recandosi ignara al sacrificio, canta un peana, vv. 245-274 ἀγνᾶι δ' ἀταύρωτος αὐδαὶ πατρὸς | φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον | παιῶνα φίλως ἐτίμα; nelle parole dell'araldo, che annuncia l'avvenuto sacco di Troia, vv. 512 s. νῦν δ' αὖτε σωτῆρ ἴσθι καὶ παιῶνιος, | ἄναξ Ἄπολλον)²⁵⁰. Ma l'aggettivo ἄνομος, che ben può richiamare l'esperienza musicale del *nomos* citarodico (forse adombrato nel difficile inizio della parte lirica, vv. 105 s.: ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει | πειθῶ, πολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰῶν²⁵¹), si confonde con la dimensione dell'ordine (νόμος), in una fusione semantica che porta il *nomos* a essere il segno musicale dell'ordine cosmico. È in questa luce che il canto di Cassandra, altrove indicato come un *orthios nomos* (v. 1153, ὀρθίους ἐν νόμοις), viene poco prima definito νόμος ἄνομος (v. 1142, νόμον ἄνομον) e l'assassinio di Agamennone una violazione del *nomos* musicale (vv. 1472-1474, ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν | κόρακος ἐχθροῦ σταθεὶς ἐκνόμως ὕμνον ὕμνῆιν ἐπεῦχεται «κακόν»)²⁵².

²⁴⁸ «We have then in the portent a reference forward the sacking of Troy at some unspecified point in the future, and an echo of a crime committed in the past. These two parameters of violence are mediated by a third – more immediate and pressing – act of bloodshed, the sacrifice of Iphigenia» (Furley 1986, p. 115). Il prodigio delle aquile potrebbe, allora, rappresentare il mezzo poetico per inserire il sacrificio di Ifigenia nella lista eschilea delle 'colpe' ereditarie degli Atridi (ivi, p. 121). Sul parallelo verbale, cfr. Lebeck 1971, p. 8 e Schein 2009, pp. 388 s.

²⁴⁹ Immagini musicali costellano tutte le tragedie di Eschilo, ma raggiungono il più alto livello di applicazione nell'*Oresteia* e in particolar modo nell'*Agamennone*, dove sono utilizzate «to throw into relief the irony of the false victory and of the prayer thwarted by the curse» e segnano il passaggio dal trionfo alla disperazione (Haldane 1965, p. 37).

²⁵⁰ Cfr. Haldane 1965, pp. 37 s. Sull'ὄλολυγή, ved. anche Lebeck 1971, p. 61.

²⁵¹ «Such an appeal is part of the hymnic and kitharodic tradition, but tragedy furnishes few occasions» (Fleming 1977, p. 227).

²⁵² Cfr. Haldane 1965, p. 39; Fleming 1977, pp. 229-233. Non risulta strana la presenza di riferimenti musicali, se si considera quanto sostiene Thalmann 1985, p. 231: «Music provides a close analogy

Il rovesciamento dell'ordine vigente è sempre in agguato e questo sembra comunicare l'omometria che, nella prima coppia strofica, unisce i vv. 121~139 (praxill II), caratterizzati dalla ripetizione efimnica del verso αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω, che torna anche in coda alla mesodo (v. 159) a suggellare l'unità della prima parte della parodo lirica. Trattandosi della ripresa di un intero verso, c'è da attendersi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|------------------|------------|
| 121 | —υυυ—υυυ—υυυ—υυ— | praxill II |
| 139 | —υυυ—υυυ—υυυ—υυ— | praxill II |

La generica rievocazione delle vicende belliche, che il segnale luminoso scorto dalla vedetta nel prologo (vv. 22-25, ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερησιον | φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν | πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν. | ἰοῦ ἰού) traduce in vittoria, sembra produrre un moto di ottimismo nel coro di anziani argivi che, però, ha una prima ragione di frustrazione nel presagio dei rapaci che ghermiscono e divorano una lepre gravida di figli: l'apparenza prefigurazione della presa di Troia, infatti, riceve un'ulteriore chiarimento nel seno dell'ambiguità dalle parole di Calcante²⁵³, riportate nell'antistrofe, che da un lato predicono la capitolazione della città nemica, ma dall'altra mettono in guardia dall'ira divina (vv. 135-138, οἴκτωι γὰρ ἐπίφθοιτος Ἄρτεμις ἀγνὰ πτανόισιν κυσὶ πατρὸς | αὐτόκτονον πρὸ λόχου μογεράν πτάκα θυομένοισι· στυγεί δὲ δέλπιον αἰετῶν). La chiusa omometrica con la lamentazione αἴλινον αἴλινον sembra comunicare il senso di angosciosa incertezza per l'impressione di incompletezza lasciata dai presagi e dalle parole di Calcante (v. 249, τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι), ma non è abbastanza per ottundere le ragioni festive, che risuonano nel grido τὸ δ' εὔ νικάτω che, cercando di scavalcare l'ostacolo del possibile e incerto

to speech, and they both are combined in song. The prominent concern with language explains why there are more references in the *Oresteia* than in the rest of Aeschylus' extant dramas to music and song of various kinds. Song has the same magical power for good or ill as speech. In the first two plays, songs of joy and triumph repeatedly turn into laments, and names for auspicious kinds of song are applied to songs of ill-omen; like language, music is reoriented at the end of the trilogy in the Furies' incantatory benediction on Athens. This blessing reverses their earlier binding song (307-396) which is, as we have seen, the full realization of the song of which the chorus were incapable in the third stasimon of the *Agamemnon*».

²⁵³ Del carattere ambiguo delle parole di Calcante (che, in quanto responsi profetici, non possono risultare immediatamente intelligibili), si è occupata Elata-Alster 1985, pp. 23-46, che considera le predizioni del μάγτις riportate dal coro un esempio di «paradoxical structure of a *formally undecidable proposition*». Sulla questione, che pone difficoltà agli interpreti, si veda il recente commento di Medda 2017¹, pp. 49-56.

tracollo, si unisce alla lamentazione in un nesso contraddittorio che fa il paio con l'associazione di bene e male, ordine e disordine lungo tutta la parodo²⁵⁴.

Questo equilibrio è segnato dalla figura di Zeus, invocato dai coreuti nella seconda coppia strofica in un vero e proprio inno, dalla posizione discussa²⁵⁵. Gli anziani argivi sembrano rivolgersi al padre degli dèi non tanto come alla fonte del potere, evocata a corroborare quello terreno di Agamennone, quanto come al rappresentante della giustizia, punto di unione e di equilibrio dei contrari che aleggiano lungo la parodo²⁵⁶. Fra i caratteri propriamente culturali che sono stati riconosciuti all'inno, uno di essi è interessato da omometria. L'inno, infatti, si apre

²⁵⁴ «Quand on commente le refrain autrement que pour en rappeler le tour rituel, on retrouve dans le balancement entre la lamentation, αἴλινον, et le souhait d'une victoire du bien, τὸ δ' εὖ νικάτω, les contradictions entre le bien et le mal, également attendus, et dont le lien indissociable est développé tout au long de la Parodos [...]. La lamentation, αἴλινον εἶπέ, n'évoque pas la face négative de la réalité, dans une participation directe du Chœur à la situation qu'il représente par son chant, mais, comme la victoire prédite par Calchas lui paraît déjà minée par la manière dont elle va se réaliser, la contradiction même entre le bien, que serait le succès, et le mal qui lui est lié. Le bien, τὸ δ' εὖ, n'est pas alors l'un des deux termes, comme si le Chœur revenait à un souhait naïf, sans considérer le lien qui unit les contraires, et qu'il expose lui-même, mais serait le dépassement de la contradiction» (Judet de la Combe 1981a, p. 144). Ved. anche Fraenkel 1950^{II}, pp. 73 s.; Moritz 1979, pp. 195-198; Raeburn-Thomas 2011, p. 80.

²⁵⁵ Dawe 1999, pp. 63-81 propone di spostare l'inno a Zeus dai vv. 160-191 a dopo il v. 217 sulla base di argomentazioni concernenti la coerenza della posizione trädita (corruzione della posizione trädita per incongruenza con il contenuto precedente della parodo), il ruolo anticipatore, inconsueto nel dramma attico, che esso dovrebbe ricoprire se fosse mantenuto nella collocazione originaria e la possibilità di ampie dislocazioni di assembramenti strofici nella tradizione dei testi drammatici. La trasposizione sarebbe motivata anche dalla più facile individuazione di echi verbali che, così, unirebbero l'inno al resto della parodo in modo più stretto, meno distanziato: vv. 147 ἀντιπινούς, v. 192 πινοάι; v. 147 χρονίας, v. 196 παλιμμήκη χρόνον; v. 149 ἀπλοίας, v. 188 ἀπλοίαι; v. 150 θυσίαν ἐτέραν, v. 199 ἄλλο μῆχαρ; v. 156 ἀπέκλαγξεν, v. 201 ἔκλαγξεν; v. 175 φρενῶν, v. 176 φρονεῖν, v. 211 φρονεῖν; v. 180 μνησιπήμων, v. 223 πρωτοπήμων; v. 184 ἡγεμῶν ὁ πρέσβυς, v. 205 ἀναξ ὁ πρέσβυς; v. 187 ἐμπαίους, v. 223 παρακοπά; v. 187 συμπνέων, v. 219 πνέων (sui richiami verbali, ved. anche Neitzel 1978, p. 407). Tuttavia, la trasposizione lascerebbe in sospeso alcuni problemi sintattici (quale nuova funzione potrebbe avere con la trasposizione la temporale dei vv. 188-191, εὖτ' ἀπλοίαι κεναγγεῖ κτλ.), logici (si rovescerebbe l'ordine delle informazioni fornite dal coro, con una tardiva indicazione del luogo degli eventi e del loro personaggio principale) e retorici (si annullerebbe la *Ringkomposition* che sembra cingere l'inno, che apre la sezione giambica della parodo, propone la legge del πάθει μάθος e la riafferma in coda d'inno, nonché di sezione giambica, al v. 205). Cfr. Medda 2017^{II}, pp. 115-117. Inoltre, si vanificherebbe il potere anticipatore dell'inno rispetto al successivo ragionamento di Agamennone sopra la necessità di sacrificare Ifigenia, visivamente tradotta dai richiami verbali che uniscono le due parti: v. 169 θράσει, v. 222 θρασύνει; v. 175 φρενῶν, v. 219 φρενός; v. 176 φρονεῖν, v. 221 φρονεῖν; v. 176 βροτούς, v. 222 βροτούς; v. 180 σωφρονεῖν, v. 221 φρονεῖν; v. 180 μνησιπήμων, v. 223 πρωτοπήμων (cfr. Neitzel 1978, p. 415).

²⁵⁶ «Si Zeus est invoqué, dans la forme traditionnelle de la prière qui n'écarte aucun des attributs possibles, avant tout autre terme de référence, c'est parce que le règne qu'il représente se confond avec le bien visé dans le refrain et qui n'est pas combattu par l'adversité. Représentant l'union nécessaire des contraires, le dieu suprême neutralise tous les antagonismes. Le Chœur ne se tourne pas, à ce moment, vers lui pour proclamer son empire, mais sa recherche théorique dépend de l'intérêt personnel qui l'anime dans la situation juste évoquée» (Judet de la Combe 1981b, p. 200).

Come Agamennone, anche il coro, nella sezione lirica del primo stasimo (vv. 367-487) imposta un ragionamento sulle modalità in cui si raggiungono gli obiettivi prefissi, come se, rievocando la difficile decisione del re, volesse proiettare nel concreto gli eventi del passato, protraendo l'asse di rapporti passato-presente-futuro già avviato nella parodo. Nello stasimo, articolato in tre coppie strofiche (vv. 367-380~385-398; 403-415~420-432; 437-451~456-470) concluse da un epodo (vv. 475-487) e inframmezzate da piccole strofi, per così dire, efimniche, in responsione fra loro (vv. 381-384~399-402; 416-419~433-436; 452-455~471-474)²⁶⁰, il coro riporta le parole dei δόμων προφήται (v. 409) dopo la partenza di Elena per Troia, con l'elencazione dei dolori provocati da questo atto alla città di Argo. Il discorso mantiene le movenze narrative che il coro ha già manifestato nel corso della parodo, in cui la rievocazione del passato, segnata dall'uso di tempi storici, veniva interrotta da γνώμαι al presente, che segnavano il commento attualizzante del coro (vv. 218-221, ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδιον ... τὸ παντόλμοι φρονεῖν μετέγνω; vv. 222 s., βροτούς θρασύνει γὰρ αἰσχρομήτις | τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων ...; v. 223, ἔτλα), mentre le profezie alternavano tempi presenti (v. 126, ἀγρεῖ) e tempi futuri (v. 129, λαπάξει); parimenti, nello stasimo, i δόμων προφήται iniziano il loro discorso al presente (v. 412, πάρεστι), lo proseguono al futuro (v. 415, δόξει) e riprendono il tempo presente per descrivere lo stato di Menelao successivo alla fuga di Elena²⁶¹.

Il discorso è preceduto, nella prima coppia strofica, da una riflessione teologica che «remonte de l'épreuve subie par les Troyens aux principes qui l'expliquent et qui sont d'abord développés pour eux-mêmes. Et, rappelant dans ce développement théorique que toute découle d'un excès, il revient, à la fin de la première antistrophe,

²⁶⁰ Attenuo la definizione di efimni perché, in accordo con il già citato Schwarz 1897, pp. 6-8 (*Introduzione* § 3, p. 31, n. 95), dall'efimnio ci si aspetterebbe una più o meno totale ripetizione di parole e strutture espressive, che producano un fenomeno simile o coincidente col moderno *refrain*, cosa che in questo caso non sembra accadere. Utilizzo, comunque, il termine 'efimnio' per comodità, dal momento che la posizione occupata dalle strofette in questione (fra strofe e antistrofe di una medesima coppia strofica) rispecchia la collocazione usuale degli efimni veri e propri.

²⁶¹ Cfr. Conacher 1984, p. 43 e l'ampia analisi di Athanassaki 1993-1994, pp. 153-156 e di Fletcher 1999, p. 37. Sulla struttura dello stasimo, ved. anche Fraenkel 1950^{II}, pp. 184-186, Judet de la Combe 1981b, pp. 488-496, Konishi 1990, p. 61, Fletcher 1999, pp. 32-39 e Raeburn-Thomas 2011, p. 109; Medda 2017^{II}, pp. 228-235. Sui problemi d'identificazione dei δόμων προφήται, cfr. Judet de la Combe 1981b, pp. 423 s.; Athanassaki 1993, pp. 153-157; Fletcher 1999, pp. 36 s.; Medda 2017^{II}, pp. 257-259. Per un riesame della questione interpretativa di φάσμα, ved. Pòrtulas 2016, pp. 107-112.

à la faute de Pâris»²⁶². Il ragionamento viene rafforzato da una occorrenza omometrica che mette in relazione fra loro due costruzioni parallele: all'interno dei vv. 369~387 (3ia_λ), si trovano a corrispondere sequenze verbali costituite dalla negazione οὐκ seguita da una forma verbale, nel primo caso ἔφα (τις), nel secondo ἐκρύφθη.

| | | |
|-----|----------------|------------------|
| 369 | υ--- υ--- υ--- | 3ia _λ |
| 387 | υ--- υ--- υ--- | 3ia _λ |

La prima formulazione va a negare la convinzione secondo la quale gli dèi possano interessarsi delle vicende umane (vv. 369-372, οὐκ ἔφα τις | θεοὺς βροτῶν ἀξιούσθαι μέλει | ὅσοις ἀθίκτων χάρις | πατοῖθ'); ma l'affermazione è blasfema, tanto che il coro subito pone rimedio alla considerazione, chiosando chiunque la pensi così come δυσσεβής (v. 372, ὁ δ' οὐκ εὐσεβής)²⁶³. Anzi, la prova che la giustizia divina è in costante osservazione di quanto compiano gli uomini è la sorte di giudizio a cui i trasgressori dell'ordine cosmico non potranno sfuggire (vv. 397 s., λιτάν δ' ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν· | †τὸν δ' ἐπίστροφον τῶν[δε] φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ)²⁶⁴. L'omometria, dunque, contribuisce al procedimento dimostrativo che, rovesciando la falsa convinzione del disinteresse divino, con un turno di γνώμαι relative al problema della ὕβρις giunge a dimostrare il pieno coinvolgimento del giudizio divino nelle azioni degli uomini, forse adombrando un riferimento al caso specifico di Agamennone, che viene così implicitamente qualificato in modo negativo²⁶⁵. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in

²⁶² Judet de la Combe 1981b, p. 387.

²⁶³ «In the context of this passage the essential idea of εὐσεβεία is that the honour of the gods and above all of Zeus [...] may not be injured by imagining that they could tolerate neglect of the principle that every act of wickedness must be atoned for sooner or later» (Fraenkel 1950^{II}, p. 195).

²⁶⁴ «Zeus est bien là pour s'occuper de châtier les transgressions ; c'est bien là, dans la reconnaissance de la loi de réparations, que réside l'εὐσεβεία [...], et c'est à partir de cette croyance établie, et en portant sur elle, que se développe la réflexion tragique» (Judet de la Combe 1981b, p. 392 ; ved. anche pp. 406 s.). Cfr. Rosenmeyer 1982, p. 269; Raeburn-Thomas 2011, p. 111.

²⁶⁵ «While the first strophe and antistrophe seem to concern Alexander's theft of Helen, they also raise the question of Agamemnon's crime» (Lebeck 1971, p. 37). Il caso di Agamennone potrebbe essere richiamato ai vv. 374 s. nella metafora del vento, che riporterebbe alla memoria «the wind at Aulis and the change of spirit which came on Agamemnon there», con un significativo richiamo verbale alla parodo: v. 192, πνέων; v. 187, συμπνέων; v. 219, πνέων; v. 375, πνεόντων (ivi, pp. 38 s.). Ved. anche Raeburn-Thomas 2011, pp. 109 s.: «This idea [*scil.* the idea of the stasimon] is the course of retribution. Paris was rich, sinned, and has been punished. Agamemnon is rich, has blood on his hands, and ... The Chorus can draw the conclusion, but dare not voice it». *Contra*, Konishi 1990, pp. 63 s. ritiene che il coro si rivolga qui a Clitemestra, «suggesting that she may bring the same kind of destruction to Argos as Paris did to Troy, if Troy was really destroyed as she maintains.

παραλλάξασα διὰ | χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον | πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὑπνίου κελεύθοις, con la significativa ripresa verbale fra μάταιαν al v. 423 e μάταν al v. 424²⁶⁸ e la collocazione in posizioni metricamente ravvicinate dei verbi βεβάκει, v. 407, e βέβακεν, v. 425). Si crea, così, un'altra corrispondenza responsiva a livello di sintassi e di immagini, che si iscrive nel più ampio disegno compositivo della coppia strofica, che partecipa dell'architettura della tragedia, creando un'inversione cronologica nei fatti rievocati dal coro nel corso dei loro interventi lirici²⁶⁹, e che si accompagna a una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------------|-------|
| 407 | υ̇-ε̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | ba cr |
| 408 | υ̇-ε̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | 3ia |
| 424 | υ̇-ε̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | ba cr |
| 425 | υ̇-ε̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | 3ia |

Le disastrose conseguenze della partenza di Elena restano al centro anche del secondo stasimo (vv. 681-781), che, insieme alla distruzione di Troia causata dalla fuga della donna, giunge a trattare più distesamente della colpa ereditaria: il coro ne enuncia il principio in una formula gnomica (vv. 758-760, τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον | μετὰ μὲν πλείονα τίκτει, | σφετέραι δ' εἰκότα γένναι) nella terza delle quattro coppie antistrofiche di cui è costituito il canto (vv. 681-698~699-716; 717-726~727-736; 737-749~750-762; 763-771~772-781), una vera e propria «climax of ominous and efficacious performance in the first half of the play» che culmina nell'ingresso in scena di Agamennone²⁷⁰. L'ode sembra presentare una tripartizione

²⁶⁸ Cfr. Lebeck 1971, p. 45.

²⁶⁹ «It is notable that in the parodos and the first two stasima the Chorus relate the prophecies concerning the destruction that Helen would cause in reverse chronological order. In the parodos they report Calchas' prophecy, which is spoken when the army is already at Aulis. In the first stasimon they relate the prophets' lament for the Atreids, which antedates the expedition. In the second stasimon they wonder whether the one who gave Helen her name – presumably at the time of her birth or shortly after it – had foreseen the future. It is remarkable that, as the action of the play moves on, the Chorus report prophecies that reach farther and farther into the past in an effort to uncover the causality of events» (Athanasaki 1993-1994, p. 162).

²⁷⁰ Raeburn-Thomas 2011, p. 138. Obiettivo della *climax* è «inquadrare la rovina dei colpevoli all'interno di un processo comprensibile sul piano etico e potenzialmente rassicurante» (Medda 2017¹, p. 91).

tematica²⁷¹: trasferendo il giudizio negativo sulle sue azioni alla natura del suo nome, secondo il principio del *nomen omen*, gli anziani argivi si domandano la ragione del nome di Elena, che connettono paretimologicamente alla radice ἐλ- di ἐλεῖν, significante ‘distruzione, annientamento’ (vv. 681-716)²⁷²; passano, poi, a illustrare la situazione di Elena a Troia con la favola del leoncino cresciuto in casa come un animale domestico (vv. 717-749), mansueto finché è cucciolo (vv. 717-726), feroce e distruttivo quando diventa adulto (vv. 727-736)²⁷³; infine, con una serie di γνώμαι, analizzano il connubio ὄλβος-δυσσέβεια (vv. 750-781), esplicitamente chiamando per nome l’ὑβρις (v. 763, ὕβρις; v. 766, ὕβριν).

Il livello verbale segna l’unità dell’intervento corale, in cui le strofi sono reciprocamente vincolate da alcune ripetizioni strofiche²⁷⁴: il gioco etimologico con cui si apre la prima strofe (vv. 681 s., τίς ποτ’ ὠνόμαξεν ᾧδ’ | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύ- μως) è ripreso in apertura della prima antistrofe da un’altra proposta di etimologia

²⁷¹ Sulla struttura dell’ode, cfr. Fraenkel 1950^{II}, pp. 327 s.; Rosenmeyer 1982, pp. 150 s.; Conacher 1984, pp. 59-66; Konishi 1990, pp. 80 s.; Raeburn-Thomas 2011, pp. 138 s.; Medda 2017^I, pp. 88-93. Per alcuni problemi di carattere testuale, ved. Willink 2004, pp. 478-481; Medda 2017^{II}, pp. 387-393.

²⁷² Accanto a questa interpretazione, esiste la possibilità che ἐλένας (v. 687) vada ricollegata al lemma di Hesych. ε 1995, p. 64 Latte, s. v. ἐλένη· λαμπάς, δετή, così che il richiamo al fuoco crei «a double pun, with Helen’s name being derived from the word for torch and then this word in turn connected with the destruction of men and cities» (Kovacs 2000, p. 72; cfr. Medda 2017^{II}, pp. 397 s.).

²⁷³ L’immagine del leone non è isolata nell’*Agamennone*, dove sembra in qualche modo rimandare ad Agamennone o a chi gli è direttamente collegato: già al v. 141 appare a connotare il sacrificio di Ifigenia (μαλερῶν λεόντων) e ritornerà dopo il secondo stasimo in bocca ad Agamennone per indicare le armate greche che danno l’assalto a Troia (vv. 827 s., ὑπερθορῶν δὲ πύργων ὠμηστῆς λέων | ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ); inoltre, così Cassandra qualificherà tanto Agamennone (λέοντος εὐγενούς) quanto Egisto (v. 1224, λέοντ’ ἀναλκιν) e Clitemestra (vv. 1258 s., αὕτη δί- πους λέαινα συγκοιμημένη | λύκω). Nel caso del secondo stasimo, il contesto sembra suggerire di scorgere nel leoncino Elena e in chi lo introduce in casa Paride; ma i riferimenti alla ὑβρις che seguono alla metafora sembrano adombrare un ulteriore riferimento ad Agamennone: il leoncino, infatti, appena giunge il tempo (v. 727, χροισθείς), rivela la propria natura, manifestando la medesima tempra dei genitori (vv. 727 s., ἀπέδειξεν ἦθος τὸ πρὸς τοκέων); parimenti, la νεάζουσα ὕβρις (vv. 764-766), quando giunge il tempo (vv. 766 s., ὅτε τὸ κύριον μόληι | φάος τόκου), porta rovina all’οἶκος (v. 770, μέλαινα μέλαθροισιν Ἄτα) proprio come il leone è ἱερεὺς τις ἄ- τας (vv. 735 s.) e, allo stesso modo dell’animale, rivela di aver preso dai propri genitori (v. 771, εἰ- δομένα τοκεῦσιν). Il leone, simbolo di rovesciamento, sembra così associarsi al rovesciamento costituito dalle conseguenze dell’ὑβρις che, a sua volta, somigliando ai propri genitori, richiama la saga degli Atridi. Nel caso delle figure femminili, poi, l’immagine del leone o della leonessa sembra acquisire una caratura espressamente negativa per l’inappropriata associazione della forza e del potere del leone – caratteri notoriamente maschili – a figure di sesso femminile, divenendo nel corso del tempo una formulazione proverbiale indicante l’alterità della donna, raccolta poi nelle *Sententiae* di Menandro (374 Jaekel, ἴση λεαίνης καὶ γυναικὸς ὠμότης; 453 Jaekel, λέοντι κρεῖπτον ἢ γυναικὶ συμβιοῦν) Cfr. Knox 1952, pp. 17-25; Konstantinou 2012, pp. 125-141.

²⁷⁴ Cfr. Lebeck 1971, pp. 47 s. I paralleli verbali così evidenziati sembrano rinforzare quanto discusso *supra* (§ IV 1.5.1, p. 672, n. 266).

per il nome di Elena (vv. 699 s., Ἰλίωι δὲ κῆδος ὀρθίωνυμον), mentre la seconda strofe e antistrofe sono collegate da una ripresa anulare (vv. 717 s., ἔθρεψεν δὲ λέοντος ἴβιν δόμοις; vv. 735 s., ἐκ θεοῦ δ' ἱερεύς τις ἄϊτας δόμοις προσεθρέφθη); le immagini nuziali collegano la terza strofe a quanto precede (v. 699, κῆδος; v. 720, προτέλειος; v. 735, ἐκ θεοῦ δ' ἱερεύς τις ἄϊτας; v. 745, γάμου πικρὰς τελευτάς), mentre il linguaggio generazionale unisce la metafora del leoncino nella seconda coppia strofica alla terza antistrofe (vv. 727 s., ἦθος τὸ πρὸς τοκέων; v. 771, εἰδομένα τοκεῦσιν)²⁷⁵.

A questo quadro partecipano anche tre omometrie. Ai vv. 683~701, l'incipit del leccio è occupato da una significativa eco fonica, che fa registrare anche la totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione: μή τις ~ μήνις.

| | | |
|-----|---------|--------|
| 683 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 701 | —υ—υ—υ— | lekyth |

La formulazione, considerata parentetica dagli editori, μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμην προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου | γλώσσαί ἐν τύχαι νέμων; (vv. 683-685) serve ai coreuti per confermare il ragionamento che hanno appena avviato sul nome di Elena: *nomina sunt omina*, e il caso peculiare della donna dimostra che già nel suo era inciso il destino di distruzione che, col suo atto, avrebbe arrecato a Greci e Troiani (secondo l'etimologia da ἐλεῖν che abbiamo ricordato *supra*, § IV 1.5.1, p. 674). Come il nome di Elena ne ha anticipato le sciagure, così il suono della negazione seguito dal pronome indefinito μή τις anticipa il suono della parola chiave μήνις, che con μή τις condivide la nasale bilabiale /m/, le vocali /ē/ ed /i/ e la sibilante finale /s/, la medesima posizione metrica e la significativa collocazione in incipit di verso, e si associa all'indicazione del furore con cui gli Achei si volsero alle operazioni di recupero della donna, accentuando così il tratteggio drammatico della rievocazione corale del passato.

La drammaticità della narrazione corale si giova anche della successiva

²⁷⁵ Diversamente da quanto afferma Knox 1952, p. 17, che ritiene la metafora formalmente isolata dal resto dello stasimo, essa può ben essere considerata parte dell'intervento corale anche in virtù dell'insistenza verbale con cui il tema della generazione e della nascita delle colpe è affrontato nel corso dello stasimo: v. 724 τέκνου, v. 728 τὸ πρὸς τοκέων, v. 754 τεκνοῦσθαι, v. 759 τίκτει, v. 763 τίκτειν, v. 767 τόκου, v. 771 τοκεῦσι; v. 721 εὐφιλόπαιδα, v. 754 ἄπαιδα, v. 762 καλλίπαις, v. 755 γένει, v. 760 γένναι; v. 732 οἶκος, v. 733 οἰκέταις; v. 718 δόμοις, v. 736 δόμοις. Cfr. Conacher 1984, pp. 62 s.

omometria, che, ai vv. 693~711 (ion^{mi}), mette in corrispondenza due composti con πολυ-: πολύανδροι ~ πολύθρηνον, con una perfetta corrispondenza degli accenti prosodici:

| | | |
|-----|------|------|
| 693 | υυυ— | pher |
| 711 | υυυ— | pher |

Dopo l'associazione fra Elena e gli Achei, questi ultimi diventano il centro dell'intervento narrativo e vengono contrapposti ai Troiani nel segno del *molto*: molti furono gli uomini che presero parte alla spedizione per riportare Elena a casa (vv. 693 s., πολύανδροί | τε φεράσπιδες κυναγοί), così come molti furono i lamenti che i Troiani dovettero innalzare (vv. 709-713, μεταμαιθάνουσα δ' ὕμνον | Πριάμου πόλις γεραιὰ | πολύθρηνον | μέγα που στένει κικλήσκου' | "Απαριν τὸν αἰνόμεκτρον)²⁷⁶, conseguenza della guerra combattuta ai piedi della loro città. Il confronto continua con l'insistenza sul lessema del sangue che, come nota A. Lebeck, contribuisce all'unità dell'intervento corale attraverso i richiami verbali che lo costellano²⁷⁷. Ai vv. 698~716 (pher), infatti, la stessa sede è occupata da una forma di αἶμα, dapprima in composto aggettivale (αἶματόεσσαν), quindi sola (αἶμ')

| | | |
|-----|----------|------|
| 698 | υυυ—υυυ— | pher |
| 716 | υυυ—υυυ— | pher |

La corrispondenza entra nel gioco di legami tra la prima strofe e antistrofe, rinforzandone l'architettura e unendo le icastiche immagini della sanguinosa spedizione achea e del sangue versato dai Troiani a causa di Elena. Nessuna condivisione degli accenti prosodici.

Con il canto di Cassandra, «there follows a scene of exceptional power and pathos, potentially the emotional peak of a performance»²⁷⁸: se, infatti, dopo l'apparizione di Agamennone, ormai il pubblico attende il compimento del suo destino con la notizia della sua morte, questa viene ulteriormente ritardata per concentrare l'attenzione sulla profetessa inascoltata. Alla donna è dedicato ampio

²⁷⁶ «πολύθρηνον belongs undoubtedly to what precedes, since the point of this thought is that the former ὕμνος, i.e. the hymenaios, becomes a θρήνος» (Fraenkel 1950^{II}, p. 336).

²⁷⁷ Cfr. Lebeck 1971, pp. 47 s. L'omometria è notata anche da Raeburn-Thomas 2011, p. 141.

²⁷⁸ Raeburn-Thomas 2011, p. 180. Già Lebeck 1971, p. 52 definisce la scena «the climax of Agamemnon». Ved. anche Conacher 1984, p. 81.

spazio (259 versi, ovvero il 14% del dramma²⁷⁹), che indica già nell'estensione l'importanza della scena nell'economia del singolo dramma e dell'intera trilogia, in cui Cassandra si inserisce con le sue qualità profetiche, che le permettono di mescolare i piani temporali della rappresentazione, unendo in modo inestricabile passato, presente e futuro²⁸⁰: la donna, infatti, non soltanto predice l'imminente morte di Agamennone e di se stessa, ma recupera dal passato mitico l'adulterio compiuto da Tieste a danno della propria moglie, Aerope, e l'uccisione dei suoi figli, mentre anticipa il ritorno di Oreste e la morte di Clitemestra ed Egisto per mano sua. Ne risulta, così, una funzione chiarificatrice, che permette al pubblico di capire quanto ha visto in precedenza nella tragedia e di prefigurarsi a quanto ancora dovrà assistere nel resto della trilogia²⁸¹, liberando la morte di Agamennone da una visione isolata e personale per inserirla nel più ampio panorama di disgrazie familiari²⁸².

Nella prima parte della scena a lei dedicata, Cassandra esegue uno scambio epirrematico con il coro (vv. 1072-1177), articolato in sette coppie epirrematiche: nelle prime quattro (vv. 1072-1075~1076-1079; 1080-1084~1085-1089; 1090-1094~1095-1099; 1100-1106~1107-1113), la profetessa si esprime in metri lirici prevalentemente docmiaci, mentre il coro replica in misure giambiche; nella quinta

²⁷⁹ Cfr. Schein 1982, p. 11; Mitchell-Boyask 2006, p. 269.

²⁸⁰ «[Cassandra] is, in the first part of her scene (1072-1177) and intermittently from 1214 on, a prophet 'possessed' by Apollo, with a kind of 'second sight' that enables her literally to 'see' both past and future as well as present events as if they were all happening in the present. Such 'multi-temporal' awareness is characteristic of prophets in early Greek literature» (Schein 1982, p. 11).

²⁸¹ Cfr. Schein 1982, p. 13. Il chiarimento dei contenuti della trilogia passa anche attraverso il linguaggio nuziale che unisce la figura della donna a Ifigenia (vergine sposa, vergine sacrificale, moglie promessa come lei: cfr. le simili espressioni κρόκου βαφάς, detto di Ifigenia al v. 239, e κροκοβαφής, detto dal coro in reazione alle parole di Cassandra al v. 1121) e la oppone a Clitemestra, alle quali la profetessa è unita da sapienti paralleli e collegamenti verbali, trasformandola in un complemento del radicale processo di dissoluzione dei legami matrimoniali che colpisce la famiglia e la discendenza di Atreo e in un correttivo del sacrificio di Ifigenia e dell'omicidio commesso da Clitemestra. Cfr. in proposito Delneri 2001, pp. 55-62 e gli ampi lavori di Mitchell-Boyask 2006, pp. 269-297 e Doyle 2008, pp. 57-75. Sulle immagini nuziali in genere nell'*Oresteia*, ved. Lebeck 1971, pp. 68-73. Il coro, però, non sembra capire le predizioni di Cassandra, accrescendo così, da un lato, la parvenza di trovarsi di fronte a una 'mad-scene' (cfr. Schein 1982, pp. 11 s.) e, dall'altro, il senso di ironia tragica che nasce dalla superiore comprensione degli eventi da parte del pubblico rispetto al coro (cfr. Raeburn-Thomas 2011, p. 181). La piena partecipazione alla trilogia è confermata anche da richiami verbali a parti precedenti del dramma, quali v. 1134, τέχνηαι θεσπιωιδῶν e v. 1135, φόβον φέρουσιν μαθεῖν, che rimandano alla rievocazione delle profezie di Calcante nella parodo (v. 249, τέχνηαι δὲ Κάλχαντος; vv. 250 s., τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει). Cfr. Konishi 1990, p. 113.

²⁸² Cfr. Raeburn-Thomas 2011, p. 181.

coppia (vv. 1114-1124~1125-1135) agli interventi lirici della donna seguono più ampie forme docmiache cantate dal coro, mentre nelle ultime due coppie (vv. 1136-1145~1146-1155; 1156-1166~1167-1177) aumentano le misure giambiche in bocca a Cassandra, mentre il coro esegue esclusivamente metri lirici²⁸³. La struttura metrico-strofica è già sufficiente a comunicare la carica patetica della sezione, dal tono trenomico²⁸⁴; le occorrenze omometriche vi si inseriscono a potenziarla, con una certa insistenza sulle interiezioni e sulle loro collocazioni simmetriche e parallele, che scandiscono lo sviluppo dei contenuti profetico-oracolari.

Accogliendo con cautela una stimolante analisi fatta da S. Mazzoldi, la scena di Cassandra si può articolare in quattro fasi che si alternano variamente nella formulazione delle profezie: nella prima, la profetessa si mette in contatto col divino, concretizzandone l'intangibile presenza, e il furore che la pervade si traduce in glossolalia²⁸⁵, grida e invocazioni rituali, che partecipano della sintassi solo apparentemente sconnessa; nella seconda, la donna inizia l'esperienza visionaria, percependo nei sensi il passato e il futuro, ma non è capace di articolarla attraverso mezzi razionali, così che si annulla la differenza dei piani temporali e passato e

²⁸³ Sulla struttura del passaggio, ved. Fraenkel 1950^{III}, pp. 487 s.; Lebeck 1971, pp. 52 s.; Konishi 1990, pp. 111 s.; Raeburn-Thomas 2011, pp. 180 s.; Medda 2017^I, pp. 115-124; Medda 2017^{III}, pp. 148-155. Già Fraenkel 1950^{III}, p. 488 faceva notare che, a fronte di una struttura in cui al coro spettano i metri lirici e all'attore i trimetri, «the typical, and doubtless older, form», la scena di Cassandra offre «for the first time [...] the reverse: the ὑποκριτής is not answering but leading».

²⁸⁴ «Since much of the tone, especially from Cassandra, is threnodic, the passage is sometimes also called a *kommos* following Aristotle's terminology (*Poet.* 12 1452b 24). The complex interplay of speech and song is unusual, and essential to this passage's power» (Raeburn-Thomas 2011, p. 180). Probabilmente, aggiungono gli studiosi (*ibid.*), le coreografie e i movimenti scenici accentuavano il potere drammatico della scena; a tal proposito, il lato B di una *kylix* attica a figure rosse, rinvenuta a Tarquinia, datata attorno al 485 a. C. e oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale Tarquiniese (RC 6846), che raffigura una scena di *apostrophé* di Cassandra, potrebbe aiutare a comprendere la ragione coreografica della domanda che il coro, nell'*Agamennone*, rivolge alla donna al v. 1306: τί δ' ἔστι χρεῖμα; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος; Cfr. l'ipotesi ricostruttiva di Lo Piparo 2013, pp. 27-35.

²⁸⁵ L'ampia analisi di Crippa 1997, pp. 127-132 mette in luce come la comunicazione di Cassandra e il contatto con la dimensione altra del divino passino per un uso specifico della comunicazione verbale: il discorso di Cassandra è segmentabile in unità contraddistinte da una pausa iniziale e una finale, coincidenti con incipit ed explicit di verso; a loro volta, queste unità sono suddivisibili in sottogruppi coincidenti con suoni che ritornano con una certa frequenza nel testo, che producono una certa regolarità morfo-sintattica che – come si vedrà nel proseguo della discussione sulle omometrie – si giova anche della sapiente collocazione delle interiezioni in risonanza fra loro. Gli enunciati di Cassandra, così, risultano caratterizzati da ecoismo («la perseverazione dei modelli stereotipati di allitterazione ed assonanza entrambe moduli della glossolalia religiosa, in cui predomina la ripetizione omofonica») e primitivizzazione («la riduzione del numero di tipi fonologici discreti a livello di fonemi e sillabe, rispetto alla lingua del parlante»), che giustificano le difficoltà di comprensione del coro, sprovvisto di strumenti interpretativi di un'interlocuzione oracolare. Cfr. Fileni 2003, pp. 140-145; Dovetto 2007, pp. 5-18.

strofe e nell'antistrofe, introduce i primi istanti delle visioni, ancora confusi e incomprensibili: vv. 1080-1081~1085-1086 (reiz^{cho}, [^]3cr²⁸⁸), "Απολλων· "Απολλων· ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός ~ "Απολλων· "Απολλων· ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός. Di nuovo, è lecito attendersi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|-----------|---------------|---------------------|
| 1080~1081 | υ̇-υ̇υ̇-- | reiz ^{cho} |
| 1085~1086 | υ̇- υ̇υ̇ υ̇υ̇ | [^] 3cr |

Nella quarta coppia antistrofica, la dimensione delle esclamazioni diminuisce, riducendosi al solo ἰὼ posto in incipit dei vv. 1100~1107 (ia δ) e lasciando maggior spazio a una descrizione un poco più dettagliata e lineare delle visioni. All'interiezione segue una differente esclamazione (v. 1100, πόποι; v. 1107, τάλαινα), a sua volta circostanziata da una domanda che accresce l'orrore per la visione dell'uccisione di Agamennone, descritta nei pochi versi successivi di strofe e antistrofe, ai quali il coro continua a rispondere con l'incomprensione. Buona la corrispondenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|------|-------------------|------|
| 1100 | υ̇υ̇υ̇- υ̇υ̇υ̇υ̇- | ia δ |
| 1107 | υ̇υ̇υ̇- υ̇υ̇υ̇υ̇- | ia δ |

Va aggiunto che il potere espressivo del v. 1107 è ulteriormente accresciuto dall'allitterazione dell'occlusiva dentale sorda /t/ in ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς, che aumenta la tensione dello schizzo impressionistico con cui la profetessa descrive l'orribile visione della morte di Agamennone nella vasca.

Nella coppia strofica successiva, permane un certo spazio dedicato alla descrizione puntuale delle visioni, ma di nuovo le interiezioni aprono strofe e antistrofe e aumentano la propria estensione, arricchendosi di casi *extra metrum* e mantenendo, come già nella coppia precedente, l'accompagnamento dell'esclamazione con una domanda o altra informazione sulla visione dell'uccisione del re. Nel nostro caso, ai vv. 1114~1125 (ia δ) la strofe si apre con interiezioni *extra metrum* (ἔ ἔ ~ ᾶ ᾶ) e viene seguita da una *geminatio* di esclamazioni (παπαῖ παπαῖ ~ ἰδοὺ ἰδοὺ); le forme non sono identiche e individuano così una forma di parallelismo, che accomuna l'architettura di strofe e

²⁸⁸ Di nuovo, per i vv. 1080~1085, è possibile una lettura come 2tr sync (---υ̇ -·-υ̇), mentre più complessa risulta l'analisi dei vv. 1081~1086, che potrebbero essere interpretati come la parte iniziale di un docmio (υ̇---) seguita da un docmio intero (υ̇---υ̇-). Cfr. Raeburn-Thomas 2011, p. 265.

antistrofe e svolge una funzione patetica. Rimarchevole la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|------------------|------------|
| 1114 | υυ υ<υ< υ<υ<υ- | e. m. ia δ |
| 1125 | υ<υ< υ<υ< υ<υ<υ- | e. m. ia δ |

La riduzione dell'estensione delle interiezioni interessa anche la sesta coppia strofica, aperta al v. 1136 dalla *geminatio* ἰὼ ἰώ, replicata in responsione al v. 1146, e proseguita in entrambi i casi da esclamazioni che concentrano l'attenzione su Cassandra, che ora prevede la propria morte (v. 1149, ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί). Ottima la condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|------|-----------------|------------------------|
| 1136 | υ<υ< υ<- υ<υ<υ- | ia ba ²⁸⁹ δ |
| 1146 | υ<υ< υ<- υ<υ<υ- | ia ba δ |

Due ometrie, infine, interessano l'ultima coppia strofica. L'apertura di strofe e antistrofe è nuovamente marcata da una struttura per paralleli, in cui all'identità dell'interiezione incipitaria (vv. 1156~1167, ἰώ) segue una formulazione esclamativa costruita in modo simmetrico fra le due strofi, incentrandosi nella prima sull'atto di Paride (vv. 1156 s., γάμοι, γάμοι Πάριδος | ὀλέθριοι φίλων), nella seconda sulla distruzione che ne è conseguita a Troia (vv. 1167 s., πόνοι πόνοι πόλεος | ὀλομένας τὸ πᾶν)²⁹⁰. In entrambi i casi, la frase è costituita da un sostantivo in nominativo geminato (γάμοι, γάμοι ~ πόνοι πόνοι), che rappresenta l'oggetto dell'esclamazione, un genitivo di appartenenza (Πάριδος ~ πόλεος) e un aggettivo o un participio concordato con uno dei due elementi precedenti (ὀλέθριοι, riferito a γάμοι; ὀλομένας, concordato con πόλεος) e che condivide con l'altro la medesima radice (quella di ὄλλυμι); resta un ultimo elemento, che completa l'informazione (φίλων; τὸ πᾶν). Rimarchevole la condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|------|--------------|-----|
| 1156 | υ<υ<- υ<-υ<υ | 2ia |
| 1157 | υ<υ<-υ- | δ |

²⁸⁹ Seguendo il percorso interpretativo alternativo che abbiamo proposto nelle note precedenti (§ IV 1.5.1, pp. 679 s., nn. 287-288), il baccheo dei vv. 1136~1146 può essere considerato un monometro giambico sincopato (υ<-υ<-), sì che i due versi potrebbero essere complessivamente interpretati come 2ia sync δ. Cfr. Raeburn-Thomas 2011, p. 266.

²⁹⁰ Il caso è notato anche da Lebeck 1971, p. 55.

1167

2ia

1168

δ

La carica patetica del passaggio è ulteriormente potenziata dall'ulteriore omometria della sola interiezione *ὡ* in incipit dei vv. 1158~1169 (ia δ), proseguendo l'effetto creato dal caso precedente (v. 1158 ~ v. 1169 ; minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici), e dalla successiva allitterazione dell'occlusiva dentale sorda /t/ al v. 1159 (2δ), τί τόδε τορόν, che rimarca la convinzione del coro di aver compreso davvero i lamenti di Cassandra.

Non si registrano omometrie nella coppia strofica epirrematica che il coro intrattiene con Clitemestra ai vv. 1407-1411~1426-1430, che si distingue per l'omeoarcto ἀπέδικες ἀπέταμες, ἀπόπολις del v. 1410 e per il poliptoto allitterante del v. 1430, τύμμα τύμματι τεῖσαι, con cui i coreuti mostrano il loro giudizio negativo sull'atto compiuto da Clitemestra e le ricordano che, come il marito per mano sua ha pagato per le sue responsabilità, così anche lei dovrà prima o poi scontare le proprie colpe.

Con un nuovo epirrema (vv. 1448-1577), articolato in tre coppie strofiche (vv. 1448-1454~1468-1474; 1481-1488~1505-1512; 1530-1536~1560-1566) alternate a tre efimni (α', vv. 1455-1461; β', vv. 1489-1496~1513-1520; γ', vv. 1538-1550), il coro affronta Clitemestra, che rivendica con orgoglio il proprio atto (vv. 1405 s., νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς, | ἔργον δικαίας τέκτονος), ma che, come abbiamo detto *supra* (§ I 2.1, p. ...; § 5.1, p. 76), agli occhi del coro diviene subito una colpevole, che pagherà per le proprie azioni; anzi, ella stessa, si potrebbe dire, affronta questa trasformazione psicologica, passando dalla fredda convinzione che il suo legame materno con Ifigenia era più forte e importante di quello paterno e, pertanto, richiedeva che l'assassinio della figlia fosse vendicato²⁹¹ a una «frightened

²⁹¹ «No other speech in Greek Tragedy contains so many (ten in all) and such insistent references to the speakers' responsibility for a deed» (Conacher 1974, p. 324). Ai vv. 1417 s. Clitemestra insiste sul ruolo esclusivamente femminile della gestazione (ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμὸν | ὠδῖν, ἐπωδὸν Ἐθρικίων ἀημάτων), argomentazione che ai vv. 1525 s. le permette di dipingere Ifigenia quale frutto esclusivo del suo grembo (ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθὲν, | †τὴν πολὺκλαυτὸν τ' Ἴφιγενείαν) secondo il ragionamento “la figlia è germoglio (ἔρνος) del grembo materno” > “il corpo materno è condizione della vita” > “la figlia è frutto del corpo materno”. Il tema è analizzato nel dettaglio da Chesi 2014, pp. 342-351.

realization that she will have to pay in turn for her own crime»²⁹². In questo contesto, accanto alle ripetizioni efinniche, figura anche un caso di ometria. Ai vv. 1483~1507 (reiz^{cho}), l'incipit di *colon* è occupato dalle interiezioni φεῦ φεῦ, alle quali si trovano a corrispondere le interrogative πῶ πῶ, che conferiscono all'intervento del coro una strutturazione simmetrica che si aggiunge alla disperazione con cui il coro dipinge l'ineluttabilità del volere divino, che sottoporrà la colpevole Clitemestra alla giusta punizione²⁹³. Quasi totale la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|-------------|---------------------|
| 1483 | φ ε ῦ φ ε ῦ | reiz ^{cho} |
| 1507 | π ῶ π ῶ | reiz ^{cho} |

Da notare i poliptoti della terza antistrofe, al v. 1562 φέρει φέροντ' e al v. 1563 μίμνει μίμνοντος.

IV 1.5.2 Le Coefore

Come l'*Agamennone*, le *Coefore* sembrano realizzare il principio aristotelico del μῦθος ἀπλός (cfr. Aristot. *Poet.* 1542a 14), attraverso una trama che conduce a una *climax* che il pubblico e, eventualmente, alcuni personaggi possono prevedere fin dall'inizio delle vicende, approdando a una conclusione che rende certe le incerte intuizioni iniziali²⁹⁴: il ritorno di Oreste all'apertura dell'opera si accompagna all'esplicita intenzione di vendicare il genitore uccidendone gli assassini (vv. 18 s., ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον | πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί²⁹⁵), nonostante una di loro sia legata al giovane da una relazione di consanguineità per via della maternità, e il motivo della vendetta-δίκη, consistente nella relazione di

²⁹² Raeburn-Thomas 2011, p. 216. Sulla struttura del canto, che – con Winnington-Ingram 1983, p. 108 – è il luogo in Clitemestra «discard[s] ironical presence and stand[s] revealed in her true colours», ved. Fraenkel 1950^{III}, pp. 660-662; Conacher 1974, pp. 325-330; Konishi 1990, p. 133; Raeburn-Thomas 2011, pp. 216 s.; Medda 2017^I, pp. 131-138. Konishi 1990, p. 129 fa notare che opportune riprese verbali collegano la scena a quella di Cassandra, forse per comunicare che il coro ha finalmente capito le predizioni della profetessa: v. 1186 τὴν γὰρ στέγειν τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορός, v. 1468 δαίμον, ὃς ἐμπίνεις δώμασι; v. 1191 δώμασι, v. 1468 δώμασι; v. 1193 ἀδελφοῦ, vv. 1468 s. διφυίοισι Ταυταλίδαισιν; v. 1193 δυσμενεῖς, v. 1473 ἐχθροῦ; v. 1191 ὕμνοισι δ' ὕμνον, v. 1474 ὕμνον ὕμνῃν; v. 1187 ξύμφοθογγος οὐκ εὐφωνος, v. 1473 ἐκνόμως.

²⁹³ Cfr. Raeburn-Thomas 2011, p. 224.

²⁹⁴ Cfr. Garvie 1986, pp. xxxviii s.

²⁹⁵ È significativo che questa espressione riprenda in modo puntuale il γενοῦ μοι ξύμμαχος (v. 2) che Oreste rivolge a Hermes, individuando una *Ringkomposition* che unisce le due richieste e trasforma la prima, generica invocazione d'aiuto in una vera e propria preghiera di vendetta. Sulla struttura ad anello del prologo, ved. Lebeck 1971, p. 96 e Gheerbrant 2012, pp. 151-167.

reciprocità fra colpa ed esazione equilibratrice della colpa che già aveva percorso l'*Agamennone* (§ IV 1.5.1, pp. 659-660), attraversa anche la seconda delle tre tragedie, traducendosi «in una serie di parallelismi, corrispondenze e rovesciamenti strutturali, che collegano *Coefore* ad *Agamennone*, accompagnando e sottolineando il continuo rinnovarsi della macchia di sangue da una generazione a quella successiva»²⁹⁶. Fin dalla parodo il coro di schiave troiane invoca la bilancia di Dike (v. 61, ῥοπή ... δίκας) come strumento di esazione ed equilibrio, che approderà al più esplicito ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν | πληγὴν τινέτω del *kommos* (vv. 312 s., che sembra riprendere il minaccioso rimprovero allitterante del coro a Clitemestra in Aesch. *Agam.* 1430, τύμμα τύμματι τεῖσαι), fino a diventare quasi un doppio delle Erinni (vv. 402-404, βοᾶι γὰρ λοιγὸς Ἐρινῶν | παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην | ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη); l'immagine della spada di Dike appare nel corso del primo stasimo (vv. 646 s., Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμῆν, | προχαλκεύει δ' Αἴσα φασγανουργός) e nelle parole del servo successive al secondo stasimo (vv. 883 s., ἔοικε νῦν αὐτῆς ἑπὶ ξυροῦ πέλας | αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς δίκην πεπληγμένος); ancora, nel terzo stasimo, Dike è oggetto di un gioco di parole che avvicina il nome Δίκη alla sua genealogia divina Δι(ὸς) κ(όρ)α (vv. 949 s.), imprigionando la forza della giustizia nel nome stesso della giustizia, che ormai ha esasperato i propri tratti vendicativi al punto da diventare una funesta punizione che attende il colpevole dietro l'angolo (vv. 946 s., ἔμολε δ' ὦι μέλει κρυπταδίου μάχας | δολιόφρων ποιινά)²⁹⁷.

Altre immagini dell'*Agamennone* vengono riprese, continuate o rovesciate, potenziando il collegamento fra gli sviluppi della trilogia attraverso percorsi verbali che abbiamo già accennato *supra* (§ IV 1.5.1, pp. 660 s.)²⁹⁸: l'immagine di Oreste ed Elettra prole orfana di un'aquila maschio (vv. 247-249, ἰδοῦ δὲ γένναν εὔνιν

²⁹⁶ Sevieri 1995, p. 12. Cfr. Garvie 1986, p. xxxviii: «The three plays of the trilogy, then, are bound together in a single dramatic unity by the tragic situations which they present, by their structure, and by their imagery and language».

²⁹⁷ Cfr. Centanni 2012b, pp. 365 s. Con la studiosa, però, bisogna aggiungere che una simile concezione della giustizia da parte del coro è motivata anche dagli scopi che le schiave troiane, in qualità di coprotagoniste, vogliono raggiungere: non solo le donne condividono le aspirazioni punitive dell'assassinio di Agamennone, esasperato dal fatto che si è configurato come un'azione contro gli stessi figli (v. 379, παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται); piuttosto, esse puntano a vendicare la morte di Cassandra, «come loro troiana, come loro donna, come loro schiava» (p. 362). Ved. anche Alaux 2012, pp. 227-231; *contra* l'identificazione troiana del coro, ved. McCall 1990, pp. 17-21. Quanto ai possibili rapporti delle parole del coro col linguaggio giudiziario coevo, cfr. Gastaldi 2002.

²⁹⁸ Cfr. Garvie 1986, pp. xxxvi s.; Sevieri 1995, pp. 14 s.; Yarkho 1997, pp. 184-199.

αἰετοῦ πατρός, | θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν | δεινῆς ἐχίδνης)
 capovolge la similitudine degli avvoltoi di Aesch. *Agam.* 49-54; il paragone di
 Clitemestra col serpente, già in *Agam.* 1233, torna in *Choeph.* 249 (δεινῆς ἐχίδ-
 νης) e introduce al racconto del sogno in cui la donna dà alla luce un serpente che
 si nutre suggerendole il sangue dal petto e che, è chiaro a Clitemestra stessa, è ipostasi
 del figlio; anche a fine tragedia il coro inneggerà a Oreste, che ha troncato il capo
 alle due serpi che insidiavano Argo (v. 1046, ἠλευθέρωσας πᾶσαν Ἄργείων πό-
 λιν, | δυοῖν δρακόντοιν εὐπετῶς τεμῶν κάρα), anche se per questo sarà
 perseguitato dalle Erinni, a loro volta assimilate a serpenti (vv. 1048-1050, αἶδε,
 Γοργόνων δίκην, | φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι | πυκνοῖς δράκουσιν).

Si crea, così, il lugubre terreno sul quale Oreste ed Elettra, versando il sangue
 della madre, potranno ripristinare l'unità dell'οἶκος che l'assassinio paterno ha
 distrutto e che Clitemestra ha cercato di sostituire con la propria autorità. Infatti, il
 pesante clima di morte con cui si apre la tragedia e, in particolare, l'ingresso del
 coro in scena hanno il dichiarato obiettivo di offrire ad Agamennone quel degno
 funerale su cui il coro di anziani argivi si interrogava alla fine dell'opera precedente:
 chi lo seppellirà (Aesch. *Agam.* 1541, τίς ὁ θάψων νιν;)? Chi intonerà i lamenti
 rituali (*Agam.* 1541, τίς ὁ θρηνήσων;)? Come potrà occuparsene Clitemestra,
 moglie, sì, ma assassina dello stesso uomo da compiangere (*Agam.* 1542-1546,
 ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήσῃ, κτεῖνας' | ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι | ψυχῇ τ' ἄ-
 χαριν χάριν ἀντ' ἔργων | μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;)? Chi ricorderà la vita di
 Agamennone in lacrime presso la sua tomba (*Agam.* 1547-1550, τίς δ' ἐπιτύμβιον
 αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείω | σὺν δακρῦοις ἰάπτων | ἀληθείαι φρενῶν ποινήσει;)?
 «The four questions ask who will take responsibility for the funeral rites of
 Agamemnon (no. 1), who will lament his death (nos. 2 and 3), and who will praise
 his life (no. 4). [...] The chorus seems then to expect that Agamemnon will receive
 a traditional funeral»²⁹⁹. Ma nessuno celebra un funerale ritualmente valido al
 sovrano ucciso; piuttosto, se ne arroga il diritto la stessa moglie assassina che,
 sostituendosi al tradizionale ruolo maschile, rende concreto l'ἀνδρόβουλον κέαρ
 che la contraddistingue e instaura una nuova *leadership* all'interno della famiglia
 degli Atridi. Fra *Agamennone* e *Coefore* si possono rintracciare i segni del funerale

²⁹⁹ Hame 2004, p. 516.

irrituale del re³⁰⁰: non sarebbe stato possibile comporre il corpo per la sepoltura, dal momento che, come il coro spiega a Oreste ed Elettra nel *kommós*, il loro genitore era stato orrendamente mutilato (v. 439, ἐμαχαλίσθη); perciò, non sarebbe stata possibile nemmeno l'operazione della *prothesis* che, per giunta esplicitamente vietata da Clitemestra (vv. 431 s., ἄνευ πολιτᾶν ... ἄνευ δὲ πεινημάτων), viene piuttosto celebrata, in una forma perversa, attraverso l'ostentazione del cadavere scempiato nell'*Agamennone*, sì che la preparazione del bagno per il sovrano appena rientrato dalla guerra preludeva e sostituiva il lavaggio del corpo preparatorio alla sepoltura; quanto al trasporto del defunto al luogo di sepoltura (*ekphora*), le *Coefore* non ne danno notizia, ma in qualche modo deve essere avvenuto e, contrariamente alla prassi coeva a Eschilo, non ha contemplato la partecipazione di amici e familiari (Oreste è lontano, Elettra è rinchiusa in casa). Attraverso l'intermediazione di Elettra, Clitemestra, all'inizio del dramma, cerca di normalizzare lo stato delle cose offrendo ad Agamennone i segni di un rito funebre tradizionale, tentando così di riaccreditarsi presso il marito e i presenti come moglie devota; ma l'unità dell'*oikos* viene ricostituita dagli atti dei due fratelli, che con le loro offerte *post mortem* al padre si mostrano coscienti di esserne la discendenza e si identificano con l'*oikos* del defunto³⁰¹.

Il linguaggio e la gestualità funebre, come abbiamo già detto, caratterizzano la parodo lirica (vv. 22-83), in cui il coro di schiave troiane fa il proprio ingresso in scena e in cui si possono riscontrare alcune occorrenze omometriche. Il canto, articolato in tre coppie strofiche (vv. 22-31~32-41; 42-54~55-65; 66-70~71-74) concluse da un epodo (vv. 75-83) in metri principalmente giambici frammisti a trochei, cretici e docmi, accompagna il funerale riparatore che Clitemestra intende offrire al defunto marito: le donne, mandate dalla reggia (v. 22, ἐκ δόμων ἔβαν), portano le libagioni per il morto (v. 23, χοᾶν προπομπὸς) e compiono i gesti rituali del lamento, percuotendosi il petto (v. 23, ὀξύχειρι σὺν κόπῳ), graffiandosi le

³⁰⁰ Hame 2004, pp. 524-529.

³⁰¹ «Both son and daughter make offerings at their father's tomb but in separate and disconnected acts. They behave as individuals, and the offerings come not from the whole *oikos* but from a homeless, exiled son and an ἀντίδουλος (*Cho.* 135). Each post-burial offering, however, when viewed in light of traditional funeral practices, indicates that the individual giver seeks to identify himself or herself with the *oikos* of the dead: Agamemnon's *oikos*» (Hame 2004, p. 529). Quanto ai meccanismi psicanalitici di identificazione tra fratello e sorella, cfr. la recente analisi di Jones 2012.

guance (vv. 23 s., πρέπει παρήϊς φοίνισσ' ἀμυγμοῖς | ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ) e stracciandosi le vesti (vv. 27-31, λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων | λάκιδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν, | πρόστεροι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις | ξυμφοραῖς πεπληγμένων). Con modalità trenodiche, le schiave troiane assegnano un tema a ciascuna strofe³⁰²: dopo la manifestazione fisica del dolore, coi segni esteriori del rito funebre contenuti nella prima strofe, esse rievocano a grandi linee il sogno di Clitemestra, ma senza ancora rivelarne i dettagli, a cui – nella prima antistrofe – danno il significato di un messaggio di vendetta oltremondana (vv. 40 s., μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθειν περιθύμως | τοῖς κτανουσί τ' ἐγκοτεῖν)³⁰³; la riflessione si sposta sul dominio della paura (vv. 58 s., φοβεῖται δέ τις), che ha preso il posto del σέβας (v. 55), che ora ἀφίσταται (v. 58), e segue le accuse a Clitemestra da parte del coro che, nella seconda strofe, si interroga sulla liceità della richiesta della donna, quando il sangue che ha versato ancora pretende di essere vendicato (vv. 41-48); il tema resta centrale anche nella terza coppia strofica (vv. 66 s., δι' αἵματ' ἐκποθέινθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ | τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν)³⁰⁴, per evolversi nel lamento sotto i veli (v. 81, δακρύω ὑφ' εἰμάτων) che conclude l'epodo.

Se, con Galvani, al discusso v. 32, in luogo del trädito φοῖβος, si accoglie la

³⁰² Per la distribuzione tematica all'interno del canto, cfr. Lebeck 1971, pp. 98 s., Garvie 1986, pp. 54 s., Konishi 1990, pp. 142-144, Untersteiner 2002, p. 168 e Moreau 2002-2003, p. 4.

³⁰³ Segno del «*aphilos-philos* [‘hate-in-love’] motif» (Hughes Fowler 2007, p. 305), quella del serpente «è una visione che ha due aspetti, che si apre in due direzioni. Per Clitemestra il temuto uccisore scompare nel suo concreto, viene sostituito da un simbolo, da una allusione demonica. Oreste ritrova invece il dolce latte materno (v. 546) con un grumo di sangue; farà sua l'esperienza del bimbo serpente che dal petto che lo nutre succhia sangue. Ma non è un'operazione che si svolga senza ambiguità, turbamenti, tormento. [...] lo assale la paura che esca proprio lei [= la madre], che sia lei la prima a pagare, nella coppia criminale. [...] È un'eccezionale intuizione drammatica: in Oreste deve sussistere inquietudine» (Albini 1977, pp. 79 s.). Sugli elementi onirici e profetici nelle *Coefore*, ved. de Paoli 2014.

³⁰⁴ Sui cui problemi testuali e interpretativi, ved. Young 1971b, pp. 303-306, West 1990, pp. 233-236, Citti 2002, pp. 199-216, Citti 2006, pp. 36-48, Citti 2012, pp. 145-147 e Bruschi 2005, p. 159, che commenta: «ad Eschilo non interessava sottolineare qui (soltanto) l'ineluttabilità della punizione, quanto piuttosto (soprattutto) l'inespiabilità di alcune colpe. In quest'ottica, lo sviluppo dei tempi e dei luoghi in cui Δίκη agisce risulta del tutto comprensibile: con taluni Δίκη è esattrice rapida, riscuote durante la loro stessa vita; altri li attende nell'aldilà, e fa sì che espiino dopo morti; altri invece li tiene la notte del Tartaro (il cambio di soggetto non appare casuale), dove viene gettato chi è senza speranza di saldo, perché il debito è inestinguibile». Il linguaggio adoperato «opens up a vision of barbarism, echoes of a world where men and beasts were one, and where congealed gore was an inevitable companion of living. But there is also the reminder of sickness, as if the violence and the suffering were not normal but a deviation from civilized existence» (Rosenmeyer 1982, p. 296).

lezione dello scolio φόβος, il tema della paura subirebbe un'anticipazione che, associandolo all'elemento del sogno profetico, darebbe maggior risalto al suo ruolo drammatico di motore della prima parte delle *Coefore*, «caratterizzata non solo dall'orrore per l'uccisione di Agamennone, e per la contaminazione che essa ha determinato, ma anche dal *timore* che una nuova vicenda di sangue stia per abbattersi sulla casa degli Atridi»³⁰⁵. Tutto il canto si lascia pervadere dalla tensione, sì che, accanto alla parvenza di una costruzione circolare³⁰⁶ e all'accurata scelta di neologismi e *hapax*³⁰⁷, una serie di richiami e corrispondenze verbali interne ne arricchiscono il dettato poetico, in particolar modo attraverso la rispondenza sonora³⁰⁸: v. 25, ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμωι ~ v. 35, μυχόθειν ἔλακε περὶ φόβωι; v. 28, λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων ~ v. 38, κριταί <τε> ὄνειράτων; v. 29, λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν ~ v. 39, θεόθειν ἔλακον ὑπέγγυοι; v. 42, τοιάνδε χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν ~ v. 55, σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρὶν; v. 46, δύσθεος γυνά. φοβοῦ- ~ v. 58, νῦν ἀφίσταται. φοβεῖ-; v. 47, μαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν ~ v. 59, ται δέ τις. τὸ δ' εὐτυχεῖν.

La centralità della paura nel canto emerge anche attraverso un caso di occorrenza omometrica che interessa la seconda coppia strofica. Ai vv. 46-47~58-59 (lekyth

³⁰⁵ Galvani 2010, p. 29. L'inserimento di φόβος, trasmesso dallo scolio al v. 35, potrebbe essere rafforzato dal v. 929 (κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος), dal nesso διάτορος φόβος di Aesch. *PV* 181 (cfr. *Choeph.* 32, τόρος φόβος) e dall'accostamento fra paura e profezia testimoniato anche da Aesch. *Agam.* 1134 s. (θεσπιωιδὸν φόβον); la ridondanza φόβος ... περὶ φόβωι troverebbe paralleli tragici in Eur. *IA* 764-775 Ἄρης ... πόλιν ... κυκλώσας ἄρει, *Alc.* 50 (compito della morte è θάνατον ἀμβαλεῖν) e *HF* 866 (nelle parole di Lissa, Eracle dovrà uccidere i propri figli prima di liberarsi dall'ἔμας λύσσης). Quanto alla difficoltà metrica posta da una responsione fra molosso e giambo ai vv. 24~34, non altrimenti attestata in Eschilo, può essere confortata dalla responsione fra 2ia e mol ia in Soph. *OC* 671~684. Cfr. *ivi*, pp. 28-30. Per la discussione sul problema, ved. anche Goldhill 1984, pp. 107 s. e Garvie 1986, pp. 57 s.

³⁰⁶ «La *parodos* s'ouvre sur l'évocation des voiles que l'on déchire : ὑφασμάτων (28) et s'achève par l'évocation des pleurs sous les voiles, ὑφ' εἰμάτων, aux sonorités très proches et dont la ressemblance est peut-être soulignée par le retour de la sonorité en -*on* : ὑφασμάτων (28), πέπλων (30), πεπληγμένων (31), avec en écho les sonorités de la fin de la *parodos* : φερομένων (80), φρενῶν (80), εἰμάτων (81)» (Moreau 2002-2003, p. 4). Si viene a determinare una struttura a cerchi intersecanti, il cui perimetro, formato dall'interconnessione fra la prima strofe e l'epodo, circonda tre cerchi interni, il primo determinato dalla ripresa fra ἰαλτός (v. 22) e ἰάλλει (v. 45), il secondo dallo sviluppo tematico fra i vv. 48 e 66 e il terzo fra i vv. 66 e 83, caratterizzato dalla ricorrenza della metafora del sangue versato. Cfr. Lebeck 1971, pp. 99-101.

³⁰⁷ A titolo di esempio, fra gli *hapax*: v. 22 ἰαλτός, v. 27 λινοφθόρος, v. 34 ἀωρόνυκτος, v. 67 τίτας, v. 70 πανάρκετος, v. 73 χερομυσής; fra i neologismi: v. 40 περιθύμως, v. 42 ἐγκοτεῖν, v. 51 βροτοστυγής, v. 54 ἀδάμαντος, v. 68 διαλγής. Per la lista completa, ved. Moreau 2002-2003, pp. 2 s.

³⁰⁸ Cfr. Garvie 1986, p. 55; Sevieri 1995, p. 128; Moreau 2002-2003, p. 8, che aggiunge: «On peut dir que ces retours de sonorités sont caractéristiques du thrène, chat funéraire, chant de deuil, avec son caractère répétitif de mélopée et d'incantation».

lekyth), a cavallo fra due *cola* consequenziali, in condizione di sinafia, si trovano a corrispondere due forme flesse del medesimo verbo: φοβοῦμαι ~ φοβεῖται³⁰⁹.

| | | |
|----|---------|--------|
| 46 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 47 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 58 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 59 | —υ—υ—υ— | lekyth |

Dapprima, il coro, facendo riferimento a se stesso in prima persona (vv. 46 s., φοβοῦμαι), afferma di non osar pronunciare ἔπος τοδ' (v. 47), forse le parole rituali della lamentazione presso la tomba di Agamennone³¹⁰, e prosegue enunciando il principio del riequilibrio attraverso l'esazione del sangue (v. 48, τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;); quindi, nell'antistrofe, la riflessione si allarga e, assumendo una portata generale, constata l'onnipresenza del terrore, che non pervade solo le schiave troiane, ma si configura piuttosto come motore del mondo (vv. 58 s., φοβεῖται δέ τις) in luogo del rispetto (v. 55, σέβας), mantenendo ben visibile la parola chiave nel generale clima della parodo. Ottima la condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|----|---------|--------|
| 46 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 47 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 58 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 59 | —υ—υ—υ— | lekyth |

Enfasi è posta anche sulla natura eteronoma delle libagioni tributate dal coro ad Agamennone: ai vv. 22~32 (2ia), in posizioni non identiche, ma ravvicinate, la mancata corrispondenza fra δόμων e δόμων ribadisce che tanto le donne quanto il sogno profetico (v. 33, ὄνειρόμαι τις) provengono dalla dimora degli Atridi, ora occupata da Clitemestra, vero centro propulsore dell'azione scenica.

Gli elementi luttuosi che caratterizzano la prima parte delle *Coefore* trovano il

³⁰⁹ La corrispondenza è notata anche da Lebeck 1971, p. 100 e Garvie 1986, p. 61.

³¹⁰ Resta inspiegato perché le donne abbiano paura di eseguire gli ordini ricevuti da Clitemestra, in luogo di una maggiormente comprensibile riluttanza: potrebbe trattarsi della paura che, vista la forza della parola, «their prayer may have the unwelcome effect of reconciling the chthonic powers to C.» (Garvie 1986, p. 59).

loro compimento nel lungo *kommos* (vv. 315-478) col quale Oreste, Elettra e le donne troiane possono realizzare il funerale che Agamennone non ha mai ricevuto e che ora la moglie assassina vorrebbe tributargli³¹¹. A questo, infatti, sembra puntare la prima parte della lamentazione (vv. 306-422), in cui i fratelli, versando lacrime sulla tomba del padre (v. 321, γόος; v. 333, πολυδάκρυτα πένθη; v. 335, θρήνος), ne invocano l'ombra (vv. 315-319, τί σοι | φάμενος ἢ τί ῥέξας | τύχοιμ' ἂν ἕκαθεν οὐρίσας, | ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί, | σκότῳ φάος ἀντίμοιρον;) e desiderano vani passati alternativi (vv. 345-347, εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίῳ | πρὸς τινοσ Λυκίων, πάτερ, | δορίτμητος κατηναρίσθησ; vv. 363-366, μηδ' ὑπὸ Τρωίας | τείχεσι φθίμενος, πάτερ, | μετ' ἄλλῳ δουρικμηῆτι λαῶι | παρὰ Σκαμάνδρου πόρον τεθάφθαι)³¹². Il coro, però, ribadisce che νόμος μὲν φουίας σταγόνας | χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν | αἶμα (vv. 400-402) e il pensiero della vendetta inizia ad essere esplicitamente formulato da Elettra (vv. 394-396, καὶ ποτ' ἂν ἀμφιθαλῆσ | Ζεὺσ ἐπὶ χεῖρα βάλοι, | φεῦ φεῦ, κάρανα δαίξας;) e, finalmente, dopo che la sorella ha rinnovato una volta di più la responsabilità materna (vv. 430-433, δαίαισ ἐν ἐκφοραῖσ | ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ', | ἄνευ δὲ πειθημάτων | ἔτλησ ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι), anche da Oreste (vv. 434-437, τὸ πᾶν ἀτίμωσ ἔλεξας, οἴμοι. | πατρὸσ δ' ἀτίμωσιν ἄρα τείσει, | ἕκατι μὲν δαιμόνων, | ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν)³¹³. Il percorso di sviluppo, però, è solo apparentemente lineare: il

³¹¹ «Funzione primaria del commo è quella di offrire finalmente ad Agamennone gli onori funebri che fino a questo momento gli sono stati negati (cfr. vv. 430 ss.)» (Sevieri 1995, p. 143). In questo senso può essere interpretata la presenza di elementi caratteristici delle lamentazioni presso la tomba del defunto: «e.g. the prayers to the infernal gods to let the dead appear and to the dead man to show himself, the uncertainty as to whether and how he can be made to hear, the comforting and counselling role of the Chorus, the description of the circumstances of the murder and of the mourning of the participants, the irrational wishing for what might have been, together with various elements of language and style» (Garvie 1986, p. 122). Ved. anche Untersteiner 2002, pp. 256 s.

³¹² «La situazione alternativa prospettata dalla sognante Elettra contempla invece l'uccisione (δαμῆναι ~ φθίμενος τεθάφθαι) degli assassini di Agamennone (οἱ κτανόντες νιν), una sorta di trionfale *reversal* dell'amara realtà cui allude οὕτως. In questo capovolgimento della fattualità, per cui Agamennone avrebbe potuto da vivo uccidere i suoi potenziali assassini invece di aiutare ad ucciderli da morto, l'empito del desiderio impotente si traduce nel passaggio dalla seconda alla terza persona (364 πάτερ ~ 368 νιν) per designare, con la cogente indeterminazione del sogno, l'autore di questa nuova aretologia eroica: lui, Agamennone» (Livrea 1990, p. 11). Il modello dell'auspicio di Elettra potrebbe essere rintracciabile in quello, analogo, di Telemaco che, nel ricordare la scomparsa di Odisseo, avrebbe preferito che il padre fosse morto sotto le mura di Troia, conseguendo gloria perenne (Hom. *Od.* 1.230-243; ved. *ivi*, p. 16).

³¹³ L'azione del *kommos* è, così, confinata alla sola dimensione del passato, in cui l'unico elemento futuro è costituito – almeno nella parte iniziale – dall'utopica morte in guerra di Agamennone auspicata da Elettra al posto dell'omicidio. Al futuro si dirigerà, invece, il primo stasimo che, una volta enunciato il problema del matricidio nel corso del *kommos*, servirà a prepararne la realizzazione,

kommos, infatti, si configura come «not only the longest lyric composition in extant Greek tragedy, it is structurally the most complex»³¹⁴, con una costruzione che «reflects movement toward renewed resolve, suggests doubt overcome»³¹⁵. Articolato in quattro passaggi, il primo (vv. 306-422) assume una struttura epirrematica a concatenazione, in cui la strofe di ogni coppia è seguita dalla strofe della coppia successiva, a sua volta seguita dall'antistrofe della prima coppia, determinato una sequenza ABA CBC DED FEF, per un totale di quattro triadi; in mezzo, gli anapesti del coro favoriscono il passaggio dall'una all'altra. L'ordine cambia nella seconda parte (vv. 423-455), assumendo forma invertita con una piccola variazione interna: con una struttura ABCCAB, termina il passaggio più strettamente epirrematico ed il coro entra in responsione strofica con gli interventi di Oreste ed Elettra; anche il metro varia, passando da sequenze principalmente eoliche a una certa predominanza delle forme giambiche, segnalando così il diverso tenore del canto, che ora si fa più narrativo e racconta quanto accaduto a Oreste dopo l'assassinio del genitore. Una sola coppia strofica costituisce la terza parte del *kommos* (vv. 456-465), più breve delle altre, che riproduce in forma minuta l'alternanza triadica della prima sezione del canto suddividendo strofe e antistrofe, ancora in ritmo fondamentalmente giambico, fra Oreste, Elettra e il coro. La chiusa – prima degli anapesti conclusivi del coro – è affidata a un'ultima coppia strofica (vv. 466-475) che, col ritorno dei metri eolici, riprende gli elementi precipuamente lamentosi dell'inizio del *kommos*. Tutto è saldamente collegato da richiami verbali

favorendo il rovesciamento di prospettiva per cui Oreste, da vendicatore, diviene omicida al pari della madre, nonostante il tentativo di spersonalizzazione dell'atto attraverso il paragone delle azioni di Clitemestra con i modelli mitici di Altea, Scilla e delle donne di Lemno. Cfr. Sevieri 2004, pp. 159 s. Per Oreste, però, il problema del matricidio non sarà del tutto superato fino al suo totale compimento: di fronte alla madre, dopo l'uccisione di Egisto, «si rinnova il richiamo e il desiderio-ricordo del petto materno. Clitemestra chiede pietà per il seno da cui il figlio prendeva il latte, su cui si assopiva; Oreste sente venir meno le sue convinzioni, si rivolge a Pilade. Gelidamente pio, Pilade scandisce il responso oracolare; tutti gli argomenti, le minacce di Clitemestra cadranno ormai nel vuoto, il boia trascinerà la sua vittima nella reggia» (Albini 1977, p. 83). Cfr. Winnington-Ingram 1983, pp. 144 s. Per una storia delle interpretazioni della figura di Oreste, ved. Francobandiera 2012a, pp. 205-226.

³¹⁴ Garvie 1986, p. 124.

³¹⁵ Lebeck 1971, p. 115. Per una dettagliata descrizione della struttura del *kommos*, rimando a Lebeck 1971, pp. 115 s., Rosenmeyer 1982, pp. 248-250, Winnington-Ingram 1983, pp. 139 s., Garvie 1986, pp. 124 s., Sevieri 1995, pp. 142 s. e Untersteiner 2002, pp. 492-501. Per i problemi testuali, ved. Young 1971b, pp. 308 s., Georgantzoglou 1990, pp. 227-230, Livrea 1990, pp. 3-18, West 1990, pp. 242-245, Lasso de la Vega 1994, pp. 609-614, Citti 2006, pp. 97-131 e Sommerstein 2010b, pp. 109-113.

Alla medesima funzione risponde l'identica corrispondenza metrico-verbale che interessa la terza coppia strofica, dove, ai vv. 346~364 (glyc), l'explicit della sequenza metrica è occupato dalle due identiche forme di vocativo ΠΑΤΕΡ ~ ΠΑΤΕΡ che, ancora ribadendo la centralità dell'ombra di Agamennone nelle preghiere dei figli, le uniscono anche nella struttura; minima la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione³²⁰:

| | | |
|-----|----------|------|
| 346 | —υ—υυ—υ— | glyc |
| 364 | —υ—υυ—υ— | glyc |

L'unità di pensieri e di intenti fra Oreste ed Elettra, almeno nella parte del carne che precede il delinarsi del progetto matricida, è ribadita da un'ulteriore corrispondenza che ancora unisce la prima coppia strofica e che, stavolta, interessa identici avverbi: vv. 320~337 (reiz^{ia}), ὁμοίως ~ ὁμοίως, con una minima condivisione degli accenti prosodici.

| | | |
|-----|-------|--------------------|
| 320 | υυ—υ— | reiz ^{ia} |
| 337 | υυ—υ— | reiz ^{ia} |

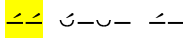
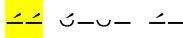
Posti in conclusione di sequenza metrica, le due forme avverbiali sembrano evidenziare la centralità scenica e tematica del sepolcro di Agamennone, davanti al quale si svolge il *kommós*: se, nel caso di Oreste, ὁμοίως marca la mutazione al pianto (v. 321, γόος), identico alla gioia (v. 320, χάριτες) quando fonte d'onore per gli Atridi (vv. 321 s., εὐκλείης ... Ἄτρειδαις)³²¹, in quello di Elettra segna l'unione dei fratelli fra loro e col genitore di fronte alla tomba del padre, nel tentativo di ricostituzione *post mortem* dell'unità dell'*oikos* infranta dall'atto cruento di Clitemestra ed Egisto e nella duplice condizione di supplici presso un morto e di esuli dallo stesso *oikos* (vv. 336 s., τάφος δ' ἰκέτας δέδεκται | φυγάδας θ' ὁμοίως)³²².

³²⁰ La corrispondenza è registrata senza ulteriori commenti da Goldhill 1984, p. 142, Georgantzoglou 1990, p. 227 e da Untersteiner 2002, pp. 268 s.

³²¹ Cfr. Sevieri 1995, p. 144: «nell'universo ordinato secondo la legge di reciprocità, dove la luce non è che il polo opposto, ma complementare, dell'ombra, il lamento funebre è anche fonte di gioia, perché porta onore a chi è morto». Ved. anche Untersteiner 2002, p. 261.

³²² «ἰκέτας and φυγάδας refer to both children (cf. 132, 254), not (Σ) to Electra and Orestes respectively» (Garvie 1986, p. 134). Cfr. Sevieri 1995, p. 144; Untersteiner 2002, pp. 269, che registra inoltre l'omometria. Il sotteso tentativo di ricostituire l'unità dissolta dell'*oikos* (le cui premesse sono legate al linguaggio e alle immagini funebri della fine dell'*Agamennone* e della parodo delle *Coefore*, su cui ved. *supra*, § IV 1.5.2, pp. 683 s.) sembra testimoniato anche dall'uso dei termini di parentela e genitorialità (v. 329, πατέρων δὲ καὶ τεκότων; v. 385, τοκεῦσι; v. 419, τεκομένων).

Un ultimo elemento di unione fra gli interventi di Oreste ed Elettra è costituito da un'eco fonica in ugual sede metrica. La geminazione Ζεῦ Ζεῦ del v. 382 (in incipit di verso) viene ripresa in responsione nell'esclamazione φεῦ φεῦ del v. 396, parimenti geminata, anticipando nel commento di Oreste alle parole del coro la successiva evocazione della necessità della vendetta da parte di Elettra: riconoscendo la veridicità dell'affermazione del coro (vv. 376-379, τῶν μὲν ἀρωγὸι | κατὰ γῆς ἤδη, τῶν δὲ κρατούντων | χέρες οὐχ ὅσαι ἴστυγερῶν τούτων· | παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται), Oreste impetra a Zeus l'invio della ὑστερόποιον ἄταν (v. 383), che agisca in pari misura (v. 385, ὅμως) sui τοκέις mentre, con la medesima sonorità del nome del dio, Elettra, nell'antistrofe corrispondente, accompagna all'interiezione (v. 396, φεῦ φεῦ) l'auspicio che Zeus stesso cali la sua mano (v. 395, Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι) e compia vendetta³²³. Totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 382 |  | sp ia sp |
| 396 |  | sp ia sp |

Anche le strofi e gli epirremi del coro sono uniti tramite richiami verbali, ma questi perlopiù non sono in condizioni di omometria. Nella seconda coppia strofica, ai vv. 324~354, differenti posizioni del trimetro giambico sono occupate dalle forme θανόντος e θανούσιν (la seconda in sinafia col verso successivo), a stringere generiche considerazioni sui defunti e sulla vita oltremondana (vv. 324 s., φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος) al caso specifico di Agamennone (vv. 396 s., φίλος φίλοισι τοῖς ἐκεῖ καλῶς θανούσιν). Nella quinta coppia strofica, ai vv. 386~410 (ba ithyph), il pronome μοι occupa posizioni metricamente ravvicinate, opponendo fra loro le due diverse espressioni musicali dell'ὄλολυγμός, da levare per celebrare Agamennone (vv. 387 s., ἀνδρὸς | θεινομένου), e dell'οἶκτος (v. 411), con cui le schiave troiane qualificano le parole di Oreste ed Elettra; d'altronde, proprio questi sostantivi si trovano collocati in posizioni

nella prima parte del *kommos*, «employés dans un pluriel qui réunit l'ensemble des Atrides, parents et ancêtres» (Barillé 2012, p. 188; cfr. Goldhill 1984, pp. 142 s.).

³²³ L'omometria è notata anche da Untersteiner 2002, p. 284. L'omometria è segno anticipatore della piega che, grazie a Elettra, assumerà il *kommos*: «In the first phases she is at one with Orestes, but at 418ff. it is she who steers the song on to a new course. 'What should we say to hit the mark?' Whether the mark is the dead father or (more probably) the living brother, the answer is clear: it is the griefs they have suffered at the hand of 'parents'. They are griefs that cannot be assuaged, and her wrath is like a ravaging wolf (421)» (Winnington-Ingram 1983, p. 141).

metricamente ravvicinate nello stesso contesto strofico, ai vv. 387~411 (aristoph). Nell'ultima coppia strofica, invece, ai vv. 468 (aristoph) e 474 (hipp), è la medesima radice a tornare in posizioni metricamente ravvicinate attraverso αἱματόεσσα e αἱματηράν, a rinnovare le sofferenze e gli spargimenti di sangue che hanno caratterizzato e caratterizzeranno gli sviluppi della saga degli Atridi.

Un'ultima omometria lega una strofe del coro alle considerazioni sviluppate da Elettra: l'anafora ἄνευ ... ἄνευ δέ dei vv. 430 s. (ia cr, ia cr) trova un corrispettivo nella collocazione dei correlativi τὰ μὲν ... τὰ δ' in apertura dei vv. 453 s. (ia cr, ia cr), in responsione.

| | | |
|-----|-----------|-------|
| 430 | υ-υ- υ-υ- | ia cr |
| 431 | υ-υ- υ-υ- | ia cr |
| 453 | υ-υ- υ-υ- | ia cr |
| 454 | υ-υ- υ-υ- | ia cr |

Il parallelismo sintattico che così si crea (ἄνευ / τὰ + correlativo; ἄνευ + correlativo / τὰ + correlativo), caratterizzato da una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, avvicina le parole di Elettra a quelle del coro e le indirizza nuovamente verso Oreste: la sorella inveisce contro la madre, che ha tributato ad Agamennone δαΐας ἐκφοράς (v. 430, δαΐαις ἐν ἐκφοραΐς), senza partecipazione della comunità (v. 431, ἄνευ πολιτᾶν), senza lacrime né lamenti rituali (vv. 432 s., ἄνευ δὲ πεινημάτων ... ἀνοίμωκτον)³²⁴; così è stato, conferma il coro (v. 453, τὰ μὲν γὰρ οὕτως ἔχει), ed ora è il turno di Oreste di apprendere (v. 454, τὰ δ' αὐτὸς ὄργα μαθεῖν), di scendere in campo (v. 455, πρέπει δ' ἀκάμπτωι μένει καθήκειν). Il caso si affianca ad altri esempi di anafora nel canto (vv. 436 s., ἔκατι ... | ἔκατι; vv. 469 s., ἰὸ δύστον' ... | ἰὸ δύσκατάπαυστον, con parechesi) e di politoto (v. 461, Ἄρης Ἄρει ... Δίκαι Δίκα, con disposizione chiastica dei casi: nominativo – dativo – dativo – nominativo).

Nessuna occorrenza omometrica sembra rintracciabile nel corso del primo stasimo (vv. 585-651) che, articolato in quattro coppie antistrofiche (vv. 585-

³²⁴ L'anafora «emphasizes the double nature of the dishonour inflicted on Agamemnon, who at his funeral was deprived of the honours due to him as both king and Clytaemestra's husband (ἄνδρα)» (Garvie 1986, p. 161). Enfasi è conferita anche dalla «insistente allitterazione di α (ἄνευ, ἀν., ἄνευ, ἀνοίμ., ἄνδρα)» (Untersteiner 2002, p. 302).

593~594-601; 602-611~612-622; 623-630~631-638; 639-645~646-651) in metri perlopiù giambo-trocaici, riflette sull'atrocità dell'omicidio commesso da Clitemestra confrontandolo con gli *exempla* mitici di Altea, Scilla e delle donne di Lemno. La funzione sembra quella di «disinnescare quanto più possibile l'impatto emotivo, potenzialmente dirompente, della vendetta in quanto matricidio, sottoponendola ad un processo di spersonalizzazione» che, sfruttando lo strumento tipicamente lirico della *Priamel*³²⁵, inserisce Clitemestra nel novero dei «casi da manuale di trasgressione femminile ai danni dell'ordinata convivenza familiare»³²⁶: Clitemestra viene presentata come il culmine ideale della progressione che, dalla storia di Altea, madre che uccide il proprio figlio, conduce alla vicenda di Scilla, figlia che cagiona la morte del padre, e sfocia nel caso della moglie di Agamennone e in quello delle donne di Lemno, mogli che, come Clitemestra, uccidono i propri mariti. La logica della *climax* richiederebbe che la terribile fine dell'Atride fosse collocata al culmine, ma gli esempi mitici, per quanto presentati dal coro come appropriati, sono al tempo stesso inappropriati, come il discusso avverbio ἀκάρως del v. 624 sembra indicare: con una rispondenza che interessa anche la distribuzione dei metri e dei ritmi nel carne³²⁷, le donne troiane ammettono che, sì, gli esempi adottati sono calzanti con l'omicidio commesso da Clitemestra, ma non totalmente sovrapponibili né sufficienti ad esprimere la cogente necessità di una punizione per la donna che, come si è visto, già si era affacciata nel *kommos*³²⁸; così, la prospettiva

³²⁵ Sulle caratteristiche della *Priamel* dello stasimo, ved. Garvie 1986, pp. 202 s. e Sevieri 2004, pp. 161-164.

³²⁶ Sevieri 2004, p. 160.

³²⁷ A fronte della prevalenza di ritmi di genere doppio (principalmente giambi e trochei, con inserti docmiaci e bacchiaci), che accompagna lo sviluppo della riflessione dello stasimo sulla Giustizia e sull'ineluttabilità della punizione, la seconda coppia strofica si distingue per il passaggio improvviso a metri gliconici e a forme docmiache: la frattura non è netta, dato che anche queste sequenze appartengono al genere ritmico doppio, per cui il coro concepisce gli *exempla* adottati come pertinenti al discorso sviluppato; ma il discostamento dalle forme giambiche sembra indicarne l'insufficienza rispetto all'atto compiuto da Clitemestra. Cfr. Galvani 2012, pp. 173-177. Questioni metriche relative al passo sono affrontate anche da Young 1971b, pp. 309-313, Untersteiner 2002, pp. 501-504, Novelli 2004b, pp. 55-63 e Andreatta 2012, pp. 163-177.

³²⁸ *Contra*, Konishi 1990, p. 175 ritiene elemento comune dei tre *exempla* il fatto che le donne meritano una punizione, ma di questa non viene fatta menzione alcuna, mentre Garvie 1986, p. 203 considera minimo comun denominatore il fatto che ciascuno dei crimini sia stato commesso da un membro della famiglia contro un altro membro, determinando la perversa degenerazione dei φίλοι (come dovrebbero essere i famigliari) in ἐχθροί, secondo un sovvertimento della realtà che si manifesta nella sconfitta del maschio da parte della femmina, alla quale in tutta la trilogia vengono attribuiti i termini indicanti il potere e la vittoria (κράτος, νίκη). Più convincente la proposta di Lebeck 1967, p. 184: «the three paradigms are relevant not only in so far as each deals with a woman's

passa dalla contemplazione del passato all'attesa del futuro, nella piena consapevolezza che il matricidio è un atto «inevitabile in un contesto di ordine cosmico e religioso, un atto dovuto che prescinde dall'identità dei protagonisti, in questo caso tanto problematica»³²⁹. Nel quadro non figurano omometrie, ma è utile rimarcare l'allitterazione dell'occlusiva dentale sonora in δεινὰ δειμάτων (v. 586) e l'anafora ἐπ' ἀνδρί ... | ἐπ' ἀνδρί dei vv. 627 s.

Un apparentemente scollamento della tessitura metrica sembra caratterizzare anche il secondo stasimo (vv. 783-837), che si avvicina sempre più al compimento del matricidio. Le tre coppie strofiche che costituiscono il canto (vv. 783-788~794-799; 800-806~812-818; 819-826~832-837), inframmezzate da altrettante mesodi (vv. 789-793; 807-811; 827-831), sembra assumere le fattezze di una composizione triadica³³⁰ che, nella forma esteriore, fa il paio col successivo terzo stasimo, parimenti costituito di triadi mesodiche. L'intervento sembra focalizzato su un piano cletico: nella prima triade, infatti, il coro invoca Zeus (vv. 783 s., πάτερ | Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων) perché sostenga Oreste nel compimento del progetto di vendetta e nella riconquista del proprio *oikos* (vv. 785-787, δὸς τυχὰς τυχεῖν δόμου | κυρίοις τὰ σῶφρον' αἶ | μαιομένοις ἰδεῖν), mentre la seconda sposta l'attenzione sulle divinità che presiedono alle attività domestiche (vv. 800 s., οἷ τ' ἔσω δωμάτων πλουτογα|θή μυχὸν νομίζετε), su Apollo Delfico (vv. 807 s., ὦ μέγα ναίων | στόμιον) e su Hermes (vv. 812 s., παῖς ὁ Μαί|ας). Con la protezione divina, Oreste non sarà più preda di ripensamenti e la morte di Clitemestra sarà ineluttabile, tanto che, nella terza triade, il coro quasi anticipa le note di gioia che leverà al termine delle vicende (vv. 819-824, καὶ τότ' ἤδη †πλοῦτον | δωμάτων λυτήριον,

crime; taken together they play upon the various combinations of kin murder which beset the seed of Atreus. In the first, child is slain by parent, as in the generation of Agamemnon. The second reverses this: parent is slain by child, as in the generation of Orestes. The last alludes to one wrong followed by another, its mirror image. Wives slay their husbands, husbands their wives». Cfr. Sevieri 1995, p. 155; Sevieri 2004, pp. 169-172; Citti 2006, pp. 146-148. Opta per la trasposizione delle strofi Stinton 1979, pp. 252-262.

³²⁹ Sevieri 2004, p. 181.

³³⁰ «The ode consists of three strophic pairs, with a non-responding mesode between each strophe and antistrophe, giving an impression of three triads, though of a much less complicated kind than in the kommos» (Garvie 1986, p. 255). Inoltre, «there is little reason to suppose (with some editors) that these stanzas should be repeated at the end of the antistrophes as ephymnia» (Winnington-Ingram 1983, p. 221).

θηλων οὐριοστάταιν | ἴόμοῦ κρεκτὸν γοήτων νόμον | μεθήσομεν)³³¹. Se strofi e antistrofi presentano una tessitura perlopiù giambo-cretica, le mesodi sono composte di metri prevalentemente ionici e introducono, così, un elemento di variazione nell'architettura metrica del canto. Di nuovo, potrebbe essere la trascrizione ritmica di «una situazione di concitazione emotiva, di attesa e provvisorietà, [...] giusto sfondo all'esigenza di misura e stabilità, poi puntualmente realizzate negli eventi e nella musica»³³²; ma il secondo stasimo delle *Coefore* è «dal punto di vista della costituzione del testo uno dei più difficili di tutta la tragedia greca»³³³, tanto che non solo il piano metrico, quanto le ripetizioni verbali che vi possono registrare non possono sottrarsi al pur vago sospetto di corruzione³³⁴.

Nonostante ciò, accanto alla figura etimologica allitterante τυχᾶς τυχεῖν del v. 785 e all'anafora τοῖς θ' ... | τοῖς τ' dei vv. 833 s., è possibile osservare una occorrenza omometrica: l'incipit dei vv. 787~798 (3cr) ospita il parallelismo sintattico διὰ δίκας ~ διὰ πέδον, caratterizzato da una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione.

| | | |
|-----|-------------------------|-----|
| 787 | υ υ υ — υ υ υ — υ υ υ — | 3cr |
| 798 | υ υ υ — — υ υ υ υ υ υ — | 3cr |

La collocazione responsiva mette in relazione fra loro due locuzioni costituite dalla preposizione δία accompagnata prima dal genitivo (δίκας), poi dall'accusativo (πέδον). La *variatio* dei casi nominali sembra allontanare le due espressioni dal punto di vista semantico, riservando la prima alla qualificazione delle parole del coro (v. 787, ἔπος ἅπαν), che le pronuncia secondo giustizia (διὰ δίκας) e perciò merita di vedere la propria richiesta di protezione per Oreste esaudita da Zeus (v.

³³¹ «The slave women's prayer of the second stasimon is, therefore, vitally necessary in staging Orestes' revenge in the subsequent episode as it must be shown as an immediate divine response to the slave women's prayer. [...] this stasimon has an important role in the development of the play's plot because it instantly initiates the subsequent action» (Konishi 1990, p. 184). Cfr. Goldhill 1984, pp. 171-175.

³³² Lomiento 2006, pp. 156 s. Sull'organizzazione dei contenuti del carne, ved. anche Winnington-Ingram 1983, pp. 221 s., Garvie 1986, p. 255, Konishi 1990, p. 184, Sevieri 1995, pp. 162 s., Untersteiner 2002, pp. 410 s. e Citti 2006, pp. 175 s.

³³³ Lomiento 2006, p. 141.

³³⁴ «A peculiar feature of the ode is the large number of verbal repetitions, and the recognition of this may help occasionally with restoration of the text. But one can never be sure that such repetitions are not themselves further instances of corruption» (Garvie 1986, p. 255).

788, Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσοις); la seconda locuzione, sempre incentrata su Oreste, collabora a delineare una metafora animale che si sviluppa a sua volta nell'immagine della corsa, per la quale il figlio di Agamennone è un puledro orfano (vv. 794 s., ἀνδρὸς φίλου πῶλον εὐ|νιν) che, aggiogato a un carro di dolore (vv. 795 s., ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν | πημάτων), attende la fine della propria corsa (v. 796, ἐν δρόμῳ; vv. 798 s., διὰ πέδον τοῦτ' ἰδεῖν ἀνομένων | βημάτων ὄρεγμα)³³⁵. La lezione a testo (διὰ πέδον) è frutto congettura di Blomfeld e Ahrens in luogo di quella trasmessa dal manoscritto M³³⁶: δάπεδον, infatti, crea problemi di responsione, individuando una sequenza di cretico e docmio che si sostituisce ai tre cretici attestati al v. 787; vari sono stati gli interventi dei critici sul verso³³⁷, spesso concentrati proprio su δάπεδον, per quanto la parola appaia in analoghi contesti di corsa o gara in Eur. *Hel.* 208, *Hipp.* 230, sì che sembra di trovarsi di fronte – come si diceva *supra* – a uno di quei frangenti in cui la ripetizione verbale, in questo caso ripristinata dai critici, non possa essere piuttosto segno di un guasto testuale. Qualora fosse genuina, potremmo allora considerare elemento unificatore delle due locuzioni Oreste, prima beneficiario della preghiera innalzata dalle donne troiane a Zeus, quindi oggetto della metafora animale contenuta nella prima antistrofe, per ribadire una volta di più l'avvicinarsi, ormai davvero inesorabile, del compimento della vendetta, ovvero del matricidio, con l'ulteriore potenziamento del dettato poetico offerto dall'allitterazione dell'occlusiva dentale sonora in διὰ δίκας al v. 787.

Compiuto il matricidio, le schiave troiane possono finalmente esultare: il terzo stasimo diviene, così, il canto festoso che le donne hanno sperato di poter levare più volte nel corso della tragedia (cfr. vv. 340-344, ἀλλ' ἔτ' ἂν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων | θείηι κελάδους εὐφθογοτέρους· | ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίω | παιῶν μελάθροισ ἐν βασιλείοις | νεοκράτα φίλον κομίσειεν; vv. 386-389, ἐφθυμῆσαι

³³⁵ «L'immagine del puledro, simbolo di età giovanile, è organicamente sviluppata nella metafora del giogo, che ricorre nella trilogia con una certa frequenza (*Agamennone*, 218; 529; 842; 953; 1071; 1640 ss.) ad indicare la costrizione imposta dalla Necessità. A sua volta, questa stessa immagine si trasforma nel suo opposto, ossia in quella della corsa vittoriosa che condurrà Oreste alla meta desiderata» (Sevieri 1995, p. 162).

³³⁶ Ved. l'apparato critico di Murray 1955², p. 310: «τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον M: τοῦτ' ἴδοι διὰ πέδον Blomfeld: trai. H. L. Ahrens».

³³⁷ Su cui vedi l'ampia discussione di Garvie 1986, pp. 260 s. e le note di Untersteiner 2002, pp. 409 s., 414 e di Citti 2006, pp. 187-190. Cfr. anche Young 1971b, pp. 311-317.

γένοιτό μοι πυκά|ειντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρὸς | θεινομένου, γυναικὸς τ' | ὀλλυμέ-
 νας) e, da ultimo, nel secondo stasimo, preparatorio alla consumazione della
 vendetta (vv. 819-824, καὶ τότε ἤδη ἴπλοῦτον | δωμάτων λυτήριον, | θήλυν οὐρι-
 οστάται | ἴμοῦ κρεκτὸν γοήτων νόμων | μεθήσομεν). A questo, il terzo canto
 corale è collegato nei contenuti e nella struttura³³⁸: come prima le donne
 indirizzavano a Zeus, Dike e Apollo le loro preghiere, così ora esse si rivolgono alle
 medesime divinità, che hanno esaudito le loro richieste, identificando pienamente
 nella giustizia la vendetta che ripristina lo *status quo* alterato dai torti (vv. 935 s.,
 ἔμολε μὲν δίκαια Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος ποινά; vv. 948-951, ἔθιγε δ' ἐν
 μάχαι χερὸς ἐτήτυμος | Διὸς κόρα — Δίκαιν δέ νιν | προσαγορεύομεν | βροτοὶ
 τυχόντες καλῶς), osservando il compimento della corsa di Oreste, metafora già
 attiva nello stasimo precedente, per volere di Apollo (vv. 939-941, ἔλαχε δ' ἐς
 τὸ πᾶν | ὁ πυθόχρηστος φυγὰς | θεόθεν εὖ φραδαῖσιν ὠρμημένος; v. 952, ὁ Λο-
 ξίας ὁ Παρνασίας) e invitando a gioire per la liberazione della casa (vv. 942 s.,
 ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσύνων δόμων | ἀναφυγαὶ κακῶν; vv. 969-971, τύχαι δ' εὐ-
 προσώπῳ κέϊται τὸ πᾶν | ἰδεῖν, θρεομένοις “Μέτοικοι δόμων πεσοῦνται πάλιν”)³³⁹. L'invito festivo (v. 942, ἐπολολύξατε), il cui effetto risulterebbe potenziato
 se, a ragione, fra i trimetri introduttivi e il canto vero e proprio si postulasse «un
 breve e inorridito silenzio, quel silenzio che Eschilo era uso praticare nei momenti
 più sofferti dei suoi drammi»³⁴⁰, fa il paio con la tessitura prevalentemente
 docmiaca del carne, ma crea un contrasto predittivo con l'abbigliamento del coro,
 verosimilmente vestito ancora degli abiti di lutto che indossava fin dal proprio

³³⁸ «The Chorus now give thanks for what they prayed for in the early ode. The themes and imagery are similar – Zeus, Apollo, the Erinyes, Dike daughter of Zeus, deceit, the restoration of material prosperity to the house, and the symbolism of light after darkness» (Garvie 1986, p. 304).

³³⁹ Lo stretto legame tra i due stasimi è testimoniato da una fitta rete di corrispondenze verbali: sulla figura di Oreste: v. 827 ἤκηι, θρασῶν, vv. 395, 937, 941 ἔμολε, ὠρμημένος; sulle schiave troiane: vv. 820, 822, 824-826 δωμάτων, ὄξυκρεκτον βοητόν, νόμον, εὖ, κέρδος, αὔξεται, ἀποστατεῖ, vv. 942-943, 945 δόμων, ἐπολολύξατ', δυσοίμου, κακῶν, κτεάνων, τριβᾶς, ἀναφυγαί; su Hermes e sulla giustizia: vv. 812-813, 815 ἐνδίκως, παῖς ὁ Μαίας, ἀλά', vv. 946, 949 Δίκαιν, Διὸς κόρα, κρυπταδίου; sulla figura di Apollo: vv. 807-811 καλῶς, μέγα ναίων στόμιον, δός, δόμον, φῶς, ἐλευθερίας, ἰδεῖν, δινοφεράς καλύπτρας, vv. 954, 955-956, 958, 961-963 κακοῖς, μέγαν ἔχων μυχόν, ἀφήρέθη, δόμος, φῶς, ψάλιον, ἰδεῖν, δόλια βλαπτομέναν; sull'οἶκος: vv. 800, 805-806 δωμάτων, λύσσαθ' αἶμα προφάτοις δίκαις, ἐν δόμοις τέκοι, vv. 966-967, 971 δωμάτων, ἅπαν ἔλαθῃ καθαρμοῖσιν ἀτᾶν ἐλατηρίοις, δόμων πεσοῦνται πάλιν. Ved. Konishi 1990, pp. 198 s.

³⁴⁰ Criscuolo 2016, p. 167. Il grido di vittoria, prosegue lo studioso, «se occorre ad attenuare la tensione, concede d'altra parte il tempo per la preparazione della πρόθεσις dei cadaveri degli uccisi» (*ibid.*).

ingresso nella parodo³⁴¹, come ad ammonire il pubblico che la liberazione della casa degli Atridi dalla vendetta auto-perpetuante non si è ancora realizzata del tutto³⁴²; a questa considerazione spinge anche la comune struttura del terzo stasimo col secondo, come quest'ultimo costruito con triadi mesodiche, qui ridotte dal numero di tre a due (due coppie strofiche: vv. 935-941~946-952, 953-961~965-972; due mesodi, inframmezzate alle coppie strofiche: vv. 942-945, 962-964), di modo che i due canti «balance each other, framing the murder-scene and setting off the climax of the play»³⁴³.

Nello stasimo c'è spazio per due ometrie, una per ciascuna coppia strofica. La struttura dei vv. 935 s., con cui si apre la prima strofe (ἔμολε μὲν ... βαρύδικος ποιινά) viene recuperata dall'incipit dell'antistrofe corrispondente ai vv. 946 s. (ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποιινά)³⁴⁴, facendo individuare una quasi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|--------------------------------|----|
| 935 | ἔμολε μὲν ... βαρύδικος ποιινά | 2δ |
| 936 | ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποιινά | δ |
| 946 | ἔμολε μὲν ... βαρύδικος ποιινά | 2δ |
| 947 | ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποιινά | δ |

La formulazione è pressoché identica in entrambe le sedi: al verbo ἔμολε fa seguito una correlativa (μὲν, δ'), dei complementi (Πираμίδαις χρόνῳ, κρυπταδίου μάχας) e il soggetto della proposizione (βαρύδικος ποιινά, δολιόφρων ποιινά); l'identità del soggetto ποιινά è potenziata dall'identità della parte del discorso a cui appartiene l'epiteto che lo accompagna, in entrambi i casi un aggettivo, ma sapientemente sottoposto a *variatio* (βαρύδικος, δολιόφρων) con una ripresa fra δίκαια (v. 935) e βαρύδικος (v. 936) che evidenzia ancor più la concentrazione del

³⁴¹ «There is a visual contrast too; for the Chorus are presumably still dressed in mourning, as when they entered for the parodos» (Garvie 1986, p. 304). Cfr. Sevieri 1995, p. 168.

³⁴² Allo stesso scopo sembra puntare la seconda antistrofe, in cui il coro «appare consapevole che l'azione di Oreste ha aggiunto nuova sozzura alla casa degli Atridi e che v'è necessità d'una appropriata purificazione. Solo dopo di essa la vicenda potrà dirsi conclusa» (Criscuolo 2016, p. 167).

³⁴³ Garvie 1986, p. 304. Sulla struttura del carne, ved. *ibid.*, Untersteiner 2002, pp. 453 s. e Battezzato 2008, pp. 79-89. Sui problemi testuali ed ermeneutici, ved. Young 1971, pp. 317 s., Judet de la Combe 1999, pp. 84-87 e Pattoni 2006b.

³⁴⁴ La corrispondenza è notata anche da Garvie 1986, p. 308 e da Untersteiner 2002, pp. 454, 457. Più generica l'osservazione di Sevieri 1995, p. 169: «L'analogia strutturale fra strofe e antistrofe sottolinea una coincidenza concettuale».

coro sul concetto di giustizia e la sua identificazione con l'esazione violenta delle colpe. L'inesorabilità del destino di giustizia e vendetta che finora ha caratterizzato il γένος degli Atridi trova, così, una manifestazione anche a livello metrico-verbale, giovandosi inoltre dell'insistita ripetizione attraverso l'anafora dei vv. 935 e 937, in cui, in misura ridotta rispetto alle distanze coperte dall'occorrenza omometrica che discutiamo, a ἔμολε μέν segue ἔμολε δ', affiancando in uno slancio comparatistico il compimento della giustizia a Troia per mezzo di Agamennone all'analogo esito nella casa degli Atridi attraverso l'azione di Oreste³⁴⁵. Sembra, anzi, di intravedere un richiamo alla parodo dell'*Agamennone*: δίκη Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος dei vv. 935 s. riprende Πριάμῳ | μέγας ἀντίδικος di *Agam.* 40 s., mentre gli aggettivi διθρόνου e δισκήπτρου di *Agam.* 43 tornano nell'epanalessi διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης di *Choeph.* 938, che alla coppia Agamennone-Menelao, esattori della giustizia divina a Troia, sostituisce quella Oreste-Pilade, giustizieri nella casa degli Atridi³⁴⁶.

L'altro caso di occorrenza omometrica interessa i vv. 961~972 (δ), accomunati dalla formulazione πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν che, ripetendosi identica in entrambe le sedi, fa sì che la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione sia totale:

| | | |
|-----|-------------|---|
| 961 | ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ | δ |
| 972 | ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ ⏊ | δ |

Al v. 961, però, si tratta di integrazione, che crea non solo le condizioni per l'omometria, ma anche una ripetizione a contatto col successivo v. 962, iniziante di mesodo, che ripropone la medesima formulazione con la piccola variazione dell'articolo τό nell'enclitica τε (πάρα τε φῶς ἰδεῖν)³⁴⁷. Il caso dà adito alla possibilità che la struttura dell'inno, piuttosto che mesodica, fosse efimnica: le mesodi sarebbero, in realtà, efimni ripetuti fra l'una e l'altra coppia strofica e

³⁴⁵ Cfr. Goldhill 1984, p. 195; Garvie 1986, p. 305.

³⁴⁶ «Alla coppia Agamennone-Menelao corrisponde la coppia Oreste-Pilade, e al nesso anaforico διθρόνου ... καὶ δισκήπτρου corrisponde il *dicolon* διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης che ripristina in modo letterale l'anafora (e si noti che il rapporto di sostanziale sinonimicità che qui intercorre fra λέων e Ἄρης si pone sulla stessa linea del rapporto intercorrente fra θρόνος e σκῆπτρον)» (Cfr. Pattoni 2006, p. 161).

³⁴⁷ Cfr. l'apparato critico di Murray 1955², p. 317: «bis versum strophae ultimum iterat ut videtur mesodus, τὸ in τε mutato».

l'indicazione del v. 962 (πάρα τε φῶς ἰδεῖν) nel manoscritto M significherebbe che non iniziava una mesodo, ma uno degli efimni; ma la seconda parte del canto non gode di buona salute testuale e ciò non concede sufficiente sicurezza per mettere in dubbio la genuinità delle mesodi, tra l'altro correndo il rischio di inficiare i parallelismi strutturali e contenutistici con il secondo stasimo³⁴⁸. Se, comunque, si accetta l'integrazione al v. 961, l'omometria, costruita attorno agli elementi della luce (φῶς) e della vista (ἰδεῖν), potrebbe costituire un barlume di speranza nelle parole del coro, trionfante per il compimento del matricidio: con esso, infatti, finalmente terminerà la spirale di sangue che ha avvolto la casa degli Atridi; ma il sinistro presagio che, come abbiamo riferito *supra* (§ IV 1.5.2, pp. 700 s.), è adombrato nell'abbigliamento luttuoso che le donne troiane ancora indossano allerta il pubblico che la conclusione della saga è lungi dall'approssimarsi. L'immagine, però, può essere letta anche come allusione eleusina che associa alla salvezza del γένος degli Atridi la liberazione rituale nel senso di una rimozione della contaminazione attraverso l'eliminazione degli agenti contaminanti (Egisto, Clitemestra); a ciò potrebbero fare riferimento le locuzioni ἀναφυγᾶι κακῶν (v. 943) e, appunto, πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν, ultime di una lunga sequela di allusioni al linguaggio eleusino sparse per tutta la tragedia³⁴⁹.

IV 1.5.3 Le Eumenidi

Il generale uso del linguaggio nell'*Oresteia* che si è finora parzialmente delineato contribuisce a rimarcare il ruolo centrale che, nelle *Eumenidi*, ricoprono le Erinni, le quali perseguitano Oreste finché non è giudicato, accettano il nuovo ruolo imposto loro da Atena e diventano parte integrante del sistema politico e civile della

³⁴⁸ «If in the second stasimon mesodes may be considered certain, it is improbable that Aeschylus composed this parallel ode with a totally different structure» (Garvie 1986, p. 304). Per una discussione puntuale sulla questione, ved. *ibid.* e Untersteiner 2002, p. 454.

³⁴⁹ Cfr. Widzisz 2010, pp. 474-478. Fra le allusioni verbali al mondo eleusino, ἐποπτέωιν del v. 1 sembra alludere alla figura misterica dell'ἐποπτής, mentre i vv. 579-582 (νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκωι καλῶς, | ὅπως ἂν ἀρτίκολλα συμβαίνοι τὰδε· | ὑμῖν δ' ἐπαινώ γλώσσαν εὐφημον φέρειν, | σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια), col conforto del fr. 6.4 del *De anima* di Plutarco, sembrano essere la conflazione di due formule eleusine; a queste si aggiungono quelle del terzo stasimo: l'elemento della luce (v. 961, πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν), la liberazione dai mali (v. 943, ἀναφυγᾶι κακῶν), l'osservazione (v. 970, θερομένοις) e le grida di gioia (v. 942, ἐπολλύξατ'). Sulla questione, ved. i lavori, datati, ma ancora validi, di Thomson 1935 e Tierney 1937; riprendono la discussione, aggiornandola, Untersteiner 2002, pp. 462 s., Bowie 2007, pp. 347-351 e Widzisz 2010. Sulla generica presenza metaforica di luce e ombra, ved. Hughes Fowler 2007, pp. 313 s.

polis ateniese, trasformandosi così in dee benevoli e protettrici della comunità. Le Erinni, infatti, evocate e presentate alla mente degli spettatori solo tramite parole nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, ora si palesano e si rivelano nella loro tangibilità sul palcoscenico: attraverso gli occhi della Pizia³⁵⁰, le creature si mostrano gradualmente nella loro reale sostanza, in uno spettacolo orribile anche solo a guardarlo (v. 34, ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν) che, rendendo concrete le informazioni sul loro aspetto fisico disseminate alla fine delle *Coefore* e nelle prime battute delle *Eumenidi*³⁵¹, giungono al culmine della materializzazione nell'ὔμνος δέσμιος, dove le dee si dimostrano come incarnazione degli atti di parola³⁵². È viepiù motivata la concentrazione di occorrenze omometriche nelle sezioni corali, affidate a creature del genere, dalla natura sfuggente, quasi esoterica, con marcate pretese di giustizia a mezzo fra il diritto, la *lex talionis* e la magia³⁵³.

Le Erinni fanno la loro prima comparsa nella parodo, laddove, ammonite in sogno con veemenza dall'εἴδωλον di Clitemestra, che le esorta a non desistere dalla caccia di Oreste e a vendicarla (vv. 94-116), si risvegliano e intonano un canto (vv. 143-178) in cui lamentano di aver perso le tracce della loro preda e appaiono agli occhi del pubblico in tutta la loro ferinità. Il carne, strutturato in tre coppie

³⁵⁰ «If our first vision of the Furies is through the eyes of the Pythia, it evidently does not continue so, for she exits before they appear and they remain long after she has been forgotten. We (the audience), however, are now on the same footing as she and Orestes, and able to see any supernatural beings for ourselves» (Brown 1983, p. 24).

³⁵¹ Pur in modo contraddittorio, le Erinni sono descritte come Gorgoni (*Choeph.* 1048, Γοργόνων δίκην), φαιοκίτωνες (*Choeph.* 1049), πεπλεκτανημέναι | πυκνοῖς δράκουσιν (*Choeph.* 1049 s.) e con gli occhi stillanti di sangue (*Choeph.* 1058, κάξ ὀμμάτων στάζουσι νᾶμα δυσφιλές) nel finale delle *Coefore*, mentre le notizie desumibili dalle *Eumenidi* le dipingono come donne non donne (*Eum.* 47 s., γυναικῶν ... οὔτοι γυναῖκας), Gorgoni non Gorgoni (*Eum.* 48 s., ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, | οὐδ' αἴτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις), Arpie (*Eum.* 50 s., εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένης | δέϊπνον φερούσας), ἄπτεροι (*Eum.* 51), μέλαιναι (*Eum.* 52), con gli occhi stillanti fiotti orrevoli (*Eum.* 54, ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα), donne anziane o giovani vecchie (*Eum.* 69, γράϊαι παλαιαὶ παῖδες). Secondo Maxwell-Stuart 1973, pp. 81-84, la figura tratteggiata da Eschilo potrebbe coincidere con quella del pipistrello *Myotis lucifugus*.

³⁵² Cfr. Prins 1991, pp. 177-181; Frontisi-Ducroux 2007, p. 174: «the process by which Aeschylus constructs the Erinyes, creatures from an unseen world, proceeds by successive approximations, at first verbal, with sounds and words conveying mythical images and references that, accompanied by gestures, work on the mind's eye; then, once the audience has been prepared by this means, through a more concrete, visual invention: a material creation that uses costumes and masks».

³⁵³ L'origine delle Erinni è ignota, ma le prime attestazioni (testi in lineare B, *tabellae defixionum* ciprie, culti legati a Demetra in Beozia e Arcadia, fino alle testimonianze letterarie, es. poemi omerici o filosofi presocratici) le dipingono quali assistenti della Giustizia, legate a Zeus e alle Moire. Tali sono in Eschilo, intenzionate a punire Oreste per il crimine commesso, come prima hanno punito Agamennone e Clitemestra per i loro crimini. Cfr. Podlecki 1989, pp. 1-9; Lardinois 1992, pp. 320 s.; Negri 2009, pp. 9-26; Smitherman 2013, pp. 2-4.

antistrofiche (vv. 143-148~149-154; 155-161~162-168; 169-173~174-178) in metri cretico-docmiaci³⁵⁴, è collocato in posizione equidistante dall'inizio dell'opera come il canto di rabbia seguente al processo di Oreste dalla conclusione della tragedia, ed è tutto intessuto di ripetizioni verbali interne a esso o estese anche a parti successive³⁵⁵: ἐμοὶ δ' ὄνειδος (v. 155) risuona in κάμοι γε λυπρός (v. 174); i vv. 143-145 (ἐπάθομεν, φίλαι, |(-ῆ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ.)|ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι ...) sono riecheggiati nel v. 837 (ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ), mentre i vv. 150 (νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω) e 162 (τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί) ritornano nei vv. 778 s. (ὡ θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους | καθιππάσασθε κάκ χερῶν εἴλεσθέ μου). Il tessuto verbale viene, inoltre, impreziosito dalla somiglianza fonica fra le parole μεσολαβεῖ e φονολιβῆ (vv. 157~164), che condividono i suoni ο, λ e β, e dal parallelismo sintattico fra i vv. 158~165, ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν ~ περὶ πόδα, περὶ κάρα, entrambi costituiti da preposizione bisillabica seguita da accusativo bisillabico, di cui S. Goldhill nota la forma allitterante³⁵⁶. In mezzo, è operativa una omometria, grazie alla quale la chiusa della seconda coppia antistrofica è caratterizzata dalla corrispondenza fra le costruzioni πάρεστι ... ἔχειν ~ πάρεστι ... ἔχειν ai vv. 160-161~166-167 (ia 3cr 2ia)³⁵⁷:

| | | |
|-----|---------------------|--------|
| 160 | υ-υ- υ-υ- υ-υ- υ-υ- | ia 3cr |
| 161 | υυυυυυ υυυυ- | 2ia |
| 166 | υ-υ- υ-υ- υ-υ- υ-υ- | ia 3cr |
| 167 | υυυυυυ υυυυ- | 2ia |

³⁵⁴ Per la struttura del canto, rimando a Podlecki 1989, pp. 141 s., 216, Sommerstein 1989, pp. 109, 287 s. e Lomiento 2018a, pp. 31-46, che propone una differente colometria. In quest'ultima, la componente docmiaca diventa preponderante: i docmi costituirebbero il 50% della prima coppia strofica, il 43% della seconda e il 60% della terza e si assocerebbero a forme perlopiù giambiche, intere o sincopate, e all'occasionale inserzione di un aristofanio. Sui problemi testuali del passaggio, ved. Pattoni 1990a, pp. 107-118; West 1990, pp. 275 s.

³⁵⁵ Cfr. Lebeck 1971, p. 145 s.; Sommerstein 1989, pp. 109 s.; Konishi 1990, pp. 217-219.

³⁵⁶ Goldhill 1984, p. 216. Lo studioso, però, limita l'osservazione soltanto a ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν, non considerando περὶ πόδα, περὶ κάρα, mentre rileva allitterazione anche in δαίτου/δαμίτου e βαρύ ... περίβαρυ κρύος. Cfr. Sommerstein 1989, p. 112. Fehling 1969, p. 325 classifica il caso fra gli esempi di «Parison der Struktur». Su tutti i paralleli del passaggio, è utile la lettura di Pattoni 1990a, pp. 104-106.

³⁵⁷ L'occorrenza è registrata anche da Sommerstein 1989, p. 112, Konishi 1990, p. 219 e Pattoni 1990a, p. 105.

Vengono posti in relazione incipit ed explicit, dunque sedi sensibili del verso, di due sequenze metriche consecutive, accomunate da una medesima costruzione che, aperta dal verbo πάρεστι, sviluppa un'intera proposizione conclusiva dall'infinito ἔχειν; la ripresa è soggetta a *variatio*: se, infatti, il primo ἔχειν (v. 161) dipende da πάρεστι (v. 160), col valore di «sentire, provare», nel secondo caso a dipendere da πάρεστι (v. 166) è l'infinito προσδρακεῖν (v. 166), mentre il successivo ἔχειν (v. 167) sembra rappresentare piuttosto un infinito dal valore consecutivo³⁵⁸. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------------------------|--------|
| 160 | υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- | ia 3cr |
| 161 | υ̇υ̇υ̇υ̇υ̇ υ̇υ̇υ̇υ̇-υ̇ | 2ia |
| 166 | υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- υ̇-υ̇- | ia 3cr |
| 167 | υ̇υ̇υ̇υ̇υ̇ υ̇υ̇υ̇υ̇-υ̇ | 2ia |

Le Erinni dapprima deprecano la propria condizione (vv. 160 s., πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου | βαρὺ περίβαρυ τὸ κρύος ἔχειν), quindi insistono sulla colpa di Oreste, rimarcandone la gravità (vv. 166 s., πάρεστι γὰς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων | βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν): in questo modo, continuano il processo tensivo attuato dalla parodo, in cui la giustizia secondo la quale il sangue chiama altro sangue, incarnata dalle Erinni in questa prima parte dell'opera, si oppone alla giustizia olimpica, rappresentata da Apollo³⁵⁹, che al sangue risponde con la protezione dell'assassino e l'affidamento a un'altra figura divina, quella di Atena, che assegnerà a un processo il compito di condannare o assolvere Oreste. Le dee, dunque, già rivelano l'importanza della parola per la loro figura, con il ricorso a giochi fonici che traducono sul piano reale la propria ferina aggressività e l'insofferenza per l'ingiusto intervento di Apollo, che ammette in un luogo sacro un

³⁵⁸ Così Sommerstein 1989, pp. 111 s.

³⁵⁹ «The *parodos*, then, develops the tension between the Erinues as motivated by Clitemnestra and Apollo as supporter of Orestes, particularly in terms of the hunt and in terms of generational conflict and respect» (Goldhill 1984, p. 217). Cfr. Conacher 1987, pp. 142 s.: «In the *parodos* (140-78), the song and dance of the aroused Chorus express their frustration at the escape of Orestes from Delphi. [...] there are hints of a broader perspective than the immediate pursuit of Orestes in the plaint, twice repeated (150, 171-2), that a new god is trampling on the prerogatives of the gods of the old order. In the second of these complaints, the Furies link their outrage at Apollo's hand with his outrage against the Fates (Μοίραι) themselves». Cfr. Mitchell-Boyask 2009, pp. 29-33, 98-107. Sulla presenza del motivo del sangue che chiama altro sangue in altri luoghi della trilogia, ved. § IV 1.5.1, pp. 660 s.

contaminato come il matricida Oreste, sottolineata dalla già discussa ripetizione del verbo καθιππάζομαι (v. 150, καθιππάσω; v. 779, καθιππάσεσθαι)³⁶⁰, dalla tessitura metrica, in cui il docmio sembra comunicare, come di solito nel dramma, uno stato di agitazione e disordine³⁶¹, e dalla presenza di versi apparentemente animaleschi nella sezione precedente alla parodo vera e propria (vv. 117-139), in cui le Erinni reagiscono alle sollecitazioni di Clitemestra con suoni indistinti indicati dalle παρεπιγραφαί μυγμός (gemito nasale prodotto con le labbra chiuse, secondo la spiegazione di Eust. *ad Il.* 2.615, 17 v. d. V.) e ὠγμός (mandato a coincidere col latrato del cane o con lo sbadiglio del dormiente che si risveglia sulla base dello ΣAesch. *Eum.* 124a Smith e dello ΣAristoph. *Vesp.* 1527 Kost.), considerabili imitazioni dei versi dei segugi. Ma le Erinni non sono solo bestialità³⁶², né la struttura principalmente docmiaca del canto e le ripetizioni verbali sembrano servire solo a tradurre l'animalesca preoccupazione delle dee: non bisogna dimenticare la natura sospesa delle Erinni, che ben si confà al magico potere psicagogico della musica che le iterazioni testuali contribuiscono ad accrescere³⁶³, né la rabbia che accompagna la ricerca frustrata di Oreste, che potrebbe essere anticipata proprio dai gemiti apparentemente animaleschi dei vv. 117-139, se si considera che il composto ἐπι-μύζω compare in due passi iliadici a denotare «una reazione di sdegno o di collera»³⁶⁴, tanto da essere glossato da *LSJ*

³⁶⁰ «The Erinyes constantly insist that the younger gods do not give them the respect to which their seniority entitles them. Twice again in this connection (731, 779) they will use the rare verb καθιππάζεσθαι 'ride down, ride roughshod over', a variant on the theme of kicking and trampling» (Sommerstein 1989, p. 110).

³⁶¹ «Qui nelle *Eumenidi* esso sembra connotare lo stato di agitazione e turbamento del Coro sotto l'effetto delle pungenti esortazioni che l'ombra di Clitemestra rivolge loro in sogno» (Lomiento 2018a, p. 37).

³⁶² «[Aeschylus's] Furies are not merely beasts, bogeywomen calculated to frighten enlightened mortals, but not quite managing to do so. They are, after all, the assistants of Right [...]. The shifting nature of the Furies in the *Oresteia* gives us a full measure of the many uses to which Aeschylus can put his divinities. They are ghosts or demons, the crude materializations of a simple terrified faith. But they are also symbols, of varying degrees of concreteness and condensation, cited with an increasing momentum whenever Aeschylus wishes to say something about the conflicting claims of competitive and successive social and moral orders» (Rosenmeyer 1982, pp. 282 s.). Cfr. Rynearson 2013, pp. 6 s.

³⁶³ Le Erinni danno vita a un «extended instantiation of what we have described has the predicative/predicative force of language [...]. Before the 'new', 'secular' power of the word, that is, the word of the judge deciding between the words of the litigants, we see the 'old', 'religious' force of the magic of language» (Goldhill 1984, p. 228). Sull'originario potere psicagogico della musica, perso fra magia e culto, ved. l'approfondita ricerca di Rocconi 2001.

³⁶⁴ Francobandiera 2008, p. 92. In Hom. *Il.* 4.20 = 8.457 ὡς ἔφαθ', αἶ δ' ἐπέμυξαν Ἀθηναίην τε καὶ Ἥρην, Era e Atena replicano a Zeus che le rimprovera per la loro inattività durante il duello fra

come «murmur or mutter at another's words»³⁶⁵, così che davanti agli occhi del pubblico non si muoverebbero semplici bestie immonde, ma «un Coro certo terrificante ed eccentrico, ma forse più sfaccettato e più polifonico di quanto non sia, in generale, disposti a credere»³⁶⁶.

Il primordiale potere incantatore della musica trova il proprio apice nell'ὑμνος δέσμιος che le demoni della vendetta cantano nel corso del primo stasimo (vv. 321-396). Costituito da quattro coppie strofiche (vv. 321-327~333-340; 349-359~360-367; 368-376~377-380; 381-388~389-396) di ritmo perlopiù giambo-cretico la prima e la quarta (con inserzioni di materiale trocaico), dattilico la seconda e la terza³⁶⁷, esso rappresenta il culmine del processo di concretizzazione delle Erinni, che diventano esse stesse atto di parola ed agiscono attraverso le parole, intrappolando la loro preda, Oreste, in un'inestricabile rete linguistica fatta di allitterazioni, ripetizioni ed efimni³⁶⁸. Proprio gli efimni costituiscono la cifra distintiva del carne, poiché, inframmezzati alla prima coppia strofica e, in seguito a integrazione, anche alla seconda e alla terza (vv. 328-332~341-346; 354-359~366a-366f; 372-376~380a-380e), inseriscono un elemento di agitazione metrica nella tessitura di peoni IV, che si trova così alternata ai giambi e ai cretici

Paride e Menelao, come nell'*Oresteia* Clitemestra rimbrotta le Erinni per la loro inefficace caccia a Oreste. Dato il contesto, il μυγμός «pare significativo di una loro primordiale reazione rabbiosa alle sferzanti recriminazioni di Clitemestra» (Lomiento 2018a, p. 42). «L'unica spia lessicale – aggiunge Francobandiera 2008, pp. 92 s. – che mette in relazione questi passi e che può eventualmente farci parlare di allusione resta ovviamente il solo verbo (ἐπι)μύζειν, ma penso sia illegittimo domandarsi se uno spettatore che aveva ben presenti gli episodi o l'episodio iliadico, anche grazie alla rarità della spia lessicale in questione, non fosse piuttosto portato a pensare, come lo scoliaste, al 'brontolio' collerico di Era e Atena, che non al grugnito degli animali (o al gemito del dormiente)»; potrebbe darsi, però, che la terribilità delle Erinni, «più che fondarsi sull'identificazione semplice Erinni = esseri bestiali, possa piuttosto essere compresa come una terribilità di secondo grado, fondata sulla ripresa e sul rafforzamento espressivo di modelli poetici precedenti». Sul generale uso delle interiezioni nelle *Eumenidi* eschilee, rimando a Francobandiera 2012b.

³⁶⁵ *LSJ*, p. 647, cl. 2, s. v. ἐπιμύζω.

³⁶⁶ Francobandiera 2008, p. 97.

³⁶⁷ Sulla struttura del carne, ved. Podlecki 1989, pp. 157 s.; Sommerstein 1989, pp. 138, 288-290; Curti 2012, p. 71, n. 10; Pineda Avilés 2017, p. 186. Su alcune questioni testuali, cfr. West 1990, pp. 277 s.

³⁶⁸ «And so, much as Agamemnon was trapped in the net of the Furies (ὀφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων, *Ag.* 1580), Orestes becomes hopelessly entangled in the net of their language. Of course, unlike Clytemnestra's net, the Furies' song is a purely verbal structure, but it nevertheless has a physical effect on Orestes by asserting the materiality of language» (Prins 1991, p. 186). Cfr. Rosenmeyer 1982, pp. 280 s.; Yarkho 1997, pp. 187 s. Conacher 1987, p. 151 ritiene l'inno desmio una *climax* dello stasimo, rafforzata da importanti passaggi metrici (anapesti > trochei > cretici > peoni, cfr. ancora Prins 1991, p. 186). Euben 1982, p. 31, a torto, non riconosce la presenza del tema della 'rete' di parole, ma ammette comunque che, qui, le Erinni uniscono azione e parola.

della prima coppia strofica. Con la più ampia categoria dell'efimnio viene qui a confondersi l'occorrenza omometrica, nascosta nella ripetizione di intere strofi in responsione tra loro, in cui le iterazioni foniche e verbali intervengono a immobilizzare nella mente e nel corpo Oreste e a ribadire l'ineluttabilità dell'ordine rappresentato dalle Erinni e la necessità del loro compito: più volte, nel corso del canto, le demoni utilizzano λάχος e i suoi derivati e corradicali (v. 310 λάχη, v. 333 λάχος, v. 347 λάχη, v. 386 λάχη)³⁶⁹, mentre con allitterazioni (vv. 329 s., παρακοπά, | παραφορά φρενοδαλής), ripetizioni verbali³⁷⁰ (ἐπί ritorna in v. 311 ἐπινωμαί, v. 314 ἐφέρεπι, v. 357 ἐπὶ τόν, v. 378 τοῖον ἐπὶ κνέφας; σεμναί e ἄτιμοι dei vv. 368 s. ritornano ai vv. 383-385, σεμναί ... ἄτιμ' ἀτίεται διόμεναι) e con le danze scomposte e violente marcate dal contesto cretico-peonico degli efimni sembra raggiungersi un «effect of incantation»³⁷¹ che rende ancora più centrale l'elemento tematico musicale all'interno dell'opera e, in generale, della trilogia. Le Erinni, infatti, fanno riferimento al proprio intervento corale come a un ὕμνος (v. 306, ὕμνον; vv. 331~344, ὕμνος ἐξ Ἐρινύων), ma lo accompagnano a indicazioni contrastanti, che traducono la loro opposizione alla giustizia apollinea in ossimori di carattere musicale che denunciano l'*a-musicalità* delle demoni³⁷²: proseguendo la catena di riferimenti contrastivi presenti nelle precedenti tragedie³⁷³, non solo

³⁶⁹ Ved. le puntuali analisi di Lebeck 1971, p. 151, Goldhill 1984, p. 228, Sommerstein 1989, p. 140 e Konishi 1990, pp. 227 s.

³⁷⁰ Cfr. Lebeck 1971, p. 155; Prins 1991, p. 185.

³⁷¹ Sommerstein 1989, p. 138. Le Erinni sembrano descrivere la propria danza in questi termini: μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα | ἀνέκαθεν βαρυπετή | καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, | σφαλερὰ «καί» τανυδρόμοις | κῶλα, δύσφορον ἄταν (vv. 371-375). È una descrizione «bastante gráfica y sonora, puesto que alude al modo en que bailan con pasos firmes y amenazantes, lo que se complementa con el ritmo métrico de esta intervención coral, y ese mismo peso de su danza es el peso de una pesadilla (ἐπιάλτης) en la que se percibe la sensación de miedo; ellas pisan con tal firmeza que a cada paso que dan, y a medida que se van acercando, el terror aumenta cada vez más en Orestes – y quizá en el público» (Pineda Avilés 2017, p. 187).

³⁷² «Nel corso delle tre tragedie dell'*Orestea*, Eschilo “varia sul tema” del contrasto concettuale, in una prospettiva “retorico-musicale”, fra le Erinni, divinità di per sé legate ad un'idea di *a-musicalità*, di lutto e di morte, e Apollo, rappresentante della potenza vitalistica della Musica e protettore della vita – e in particolare della vita di Oreste. [...] [Le Erinni] conoscono una sola musica, quella lugubre del lamento di una morte senza onore e senza fama, in netto contrasto con il senso *apollineo* di μουσική» (Buè 2014, p. 94). Sul tema, ved. anche Pineda Avilés 2017, pp. 189-192.

³⁷³ Aesch. *Agam.* 645, παιῶνα ... Ἐρινύων; 990-993, τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως | ὕμνωιδεῖ | θρήνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσθωεν | θυμός; *Choeph.* 150 s., ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖσ' ἐπανθίζειν νόμος, | παιῶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας. Cfr. Buè 2014, pp. 94-97, che aggiunge: «Il contrasto sul piano della “retorica musicale” fra le forze apollinee e quelle ctonie è dunque evidente nell'*Agamennone* (παιῶνα τόνδ' Ἐρινύων v. 645 e θρήνον Ἐρινύος v. 991) e nelle *Coefore* (παιῶνα τοῦ θανόντος v. 151). Esso contribuisce a creare una forte tensione di attesa negli spettatori».

l'ἕμνος delle Erinni viene qualificato per la sua precipua funzione incantatoria e immobilizzante (v. 306, δέσμιοι; vv. 332~345, δέσμιος φρενῶν)³⁷⁴, ma viene caratterizzato da subito in senso negativo come una μοῦσαν στυγεράν (v. 307), una *iunctura* che «suona addirittura come “blasfema” se si pensa che, nella declamazione orale del testo, il termine μοῦσα rimanda alle Μοῦσαι, dee olimpiche delle arti e, data l'evidenza etimologica, della Musica»³⁷⁵; l'espressione degli efimni τόδε μέλος (vv. 329~342), apparentemente neutra definizione del canto, viene rideterminata con valore luttuoso dalla vicinanza di τῶι τεθυμένωι (vv. 328~341), che lo proietta nel mondo del sacrificio, mentre le apposizioni παρακοπά, | παραφορά, φρενοδαλῆς (vv. 329-330~342-343) ne evidenziano la natura ossimorica, come già στυγερός faceva con μοῦσα; infine, il canto delle Erinni è ἀφόρμιγκτος, senza cioè lo strumento distintivo di Apollo, rivitalizzando così il contrasto fra i due mondi divini³⁷⁶.

In un tale contesto, si segnalano alcuni fenomeni verbali. Preoccupate di rivendicare la peculiarità e l'autonomia del proprio statuto, le Erinni pongono in incipit dei vv. 350~361 (5da) i due riferimenti agli dèi ἀθανάτων e ἑθεῶν, per distinguersi dalle altre divinità e affermare di assolvere a un'ingrata responsabilità che gli altri dèi non hanno voluto assumersi. Ai vv. 382~390 (2ia), le demoni della vendetta, ricordando le colpe dei mortali, riconoscono anche di essere da loro venerate: a κακῶν fa eco βροτῶν; nello stesso luogo si registra anche una similare costruzione sintattica, con snodo copulativo δὲ καί/τε καί. Ancora, due omometrie partecipano dell'architettura del carne. Ai vv. 387~394 (ia sp) al composto ἀνηλίωι corrisponde ἀτιμίαις, analogamente costruito col prefisso privativo; ai vv. 388~396

³⁷⁴ Faraone 1985, pp. 150-154 lega l'ἕμνος δέσμιος alle *defixiones iudicariae* attiche. Ora, per quanto l'uso del verbo δέω e corradicali sia certamente attestato nelle *defixiones* e compri il rapporto fra il canto assegnato da Eschilo alle Erinni e questa pratica magica, non è possibile ritenere valido il collegamento con l'ambito giudiziario, non solo perché le relative attestazioni datano più di mezzo secolo dopo la rappresentazione delle *Eumenidi*, ma anche perché nella fase iniziale del dramma, quando le dee ancora si accreditano come divinità ctonie arcaiche, inquietanti, orrende e ripugnanti, «la dimensione di giustizia a cui fanno riferimento è ancora primordiale e preistituzionale, come esse stesse esplicitamente affermano nello stasimo (vv. 336-340, 354-359)» (Curti 2012, p. 69). Cfr. anche Mitchell-Boyask 2009, p. 60.

³⁷⁵ Buè 2014, p. 100.

³⁷⁶ Il legame fra Apollo, la solarità e la φόρμιγξ è attestato già in Hom. *Il.* 1.603 (φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων), 24.62-63 (ἐν δὲ σὺ τοῖσι | δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα κακῶν ἔταρ', αἰ- ἐν ἄπιστε), *Od.* 17.270-271 (ἐν δὲ τε φόρμιγξ | ἠπύει, ἦν ἄρα δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην) ed [Hes.] *Sc.* 201-203 (ἐν δ' ἄρα μέσσωι | ἱμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς | χρυσεῖη φόρμιγγι· θεῶν δ' ἔδος ἀγνὸς Ὀλυμπος). Cfr. Buè 2014, p. 100, n. 7.

(lekyth), la sequenza di congiunzione e prefisso negativo che introduce il composto καὶ δυσομμάτοις è ripresa nel successivo καὶ δυσήλιον³⁷⁷.

| | | |
|-----|---------|--------|
| 387 | υ-υ- - | ia sp |
| 394 | υ-υ- - | ia sp |
| 388 | -υ-υ-υ- | lekyth |
| 394 | -υ-υ-υ- | lekyth |

Le due occorrenze, di cui la prima si caratterizza per una totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, che si riduce al minimo nel secondo caso, partecipano alla descrizione dei compiti e delle prerogative delle Erinni nella quarta e ultima coppia antistrofica, creando un'opposizione: quelle ingrante attività che gli altri dèi hanno ricusato, ἄτιμ' ἀτίετα ... λάχη (vv. 385 s.), le dee le hanno accolte e le svolgono (v. 381, τέλειοι κακῶν), agendo lontano dalla luce del sole (v. 386, ἀνηλίωι λάμπαι) e dove la vista è preclusa (vv. 387 s., δυσοδοπαίπαλα δερκομένοισι | καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς); ma, nonostante questa condizione (vv. 395 s., κάλπερ ὑμὸ χθόνα τάξιιν ἔχουσα | καὶ δυσήλιον κνέφας), esse non si sentono disonorate (vv. 393 s., οὐδ' | ἀτιμίας κύρω) e, attraverso il canto d'incatenamento, avanzano a Oreste e ad Apollo l'implicita richiesta di lasciarle agire secondo l'ordine cosmico di cui fanno parte.

Dopo che Atena ha fatto il suo ingresso in scena, ha ascoltato le ragioni per cui Oreste e le Erinni si trovano ad Atene e ha stabilito che a dirimere la questione sarà un processo appositamente istruito, le Erinni prorompono in un nuovo canto che dipinge di spavento, ma in modo più calmo e pacato³⁷⁸, il quadro di un rovesciamento della realtà: se Oreste fosse assolto, gli omicidi, in particolare quelli compiuti dai figli sui genitori, diventerebbero comune accadimento e invano le vittime invocherebbero le Erinni per essere vendicate. Il secondo stasimo (vv. 490-

³⁷⁷ La corrispondenza è notata, ma senza ulteriore commento, anche da Sommerstein 1989, p. 150, senza ulteriore commento, il quale aggiunge un'eco fonica fra καὶ δυσήλιον κνέφας (v. 396) e φαιδρὸν ἀλίου σέλας (v. 926).

³⁷⁸ «The ode is entirely without the venomous quality of the Furies' earlier singing, without the animal imagery that informs so much of it». Secondo Roisman 1989, p. 10, «Restoring a calmer tone is typical of the Erinyes when they feel threatened and encounter unmovable opposing forces. [...] Their raging at the beginning of the play, when they are still confident that they can punish Orestes, is succeeded by the relative calm of the Second Stasimon» (Rosenmeyer 1982, p. 174).

565), anello di congiunzione tra gli episodi a commento delle scene, sviluppa così le opposizioni fra Oreste, Apollo e Atena, da un lato, e le Erinni, dall'altro, costruendo un intervento corale di quattro coppie strofiche (vv. 490-498~499-507; 508-516~517-525; 526-537~538-549; 550-557~558-656) in metri principalmente trocaici (soprattutto lecizi) mescolati a forme giambo-cretiche³⁷⁹. Le Erinni parlano ora come «the embodiments of Justice, voicing moral sentiments that are both familiar and acceptable to the audience»³⁸⁰, quasi come se, col proposito di rivelare il reale significato della giustizia, fosse il poeta stesso a parlare al suo pubblico attraverso loro. Si potrebbe essere spinti a interpretare lo stasimo, come è stato fatto, come equivalente a una *parabasis* comica; ma l'inserzione da parte di Eschilo di un elemento strutturale comico all'interno di uno scheletro prettamente tragico è improbabile³⁸¹. Al di là di ciò, il secondo stasimo sembra essere del pari del primo, con rimandi interni alle varie strofi che danno una configurazione, per così dire, “incrociata” al carne e con riprese tematiche che, ancora una volta, collegano le *Eumenidi* al resto della trilogia. La prima coppia strofica introduce il motivo della sofferenza per il sovvertimento dell'ordine preconstituito e il grido dei genitori per i soprusi che patiranno da parte dei figli; la seconda strofe ritorna all'ὕβρις dei figli, giocando sul senso di κόρος, “insolenza, eccesso”, e κόρος, “fanciullo”, riprendendo un tema già affrontato in *Agam.* 758-760; la stessa strofe, poi, riprende dalla prima coppia antistrofica il tema del caos e dell'ingiustizia come malattia incurabile, mentre l'immagine del naufragio nell'ultima coppia strofica riprende gli usi analoghi registrati in *Agam.* 341-344, 527-528, 1005-1007³⁸². Il collegamento

³⁷⁹ Per la struttura dello stasimo, ved. Lebeck 1971, p. 161; Rosenmeyer 1982, p. 174; Podlecki 1989, pp. 170 s.; Sommerstein 1989, pp. 171 s. Per le questioni testuali, cfr. Dover 1957, pp. 230 s.; West 1990, pp. 283-287; Sandin 2002, p. 155.

³⁸⁰ Sommerstein 1989, p. 172.

³⁸¹ La lettura parabatrica dello stasimo è di Konishi 1990, p. 235 che, di contro al resto della letteratura scientifica, giustifica la propria impressione con una spiegazione autoschediastica: il mancato riconoscimento del carattere tragicomico delle *Eumenidi* avrebbe impedito di leggere il secondo stasimo come una *parabasis* sul modello comico. Per quanto gli sperimentalismi siano ben attestati nella tragedia e nella commedia di V sec. a. C. (penso agli elementi ‘comici’ riscontrabili nelle commedie euripidee, ben illustrati da Nieddu 2006, pp. 229-254), e tenendo conto che già Dover 1957, p. 232 rilevava affinità con il mondo dell'elegia parentica, piuttosto che con le parabasi comiche, preferisco un approccio cauto al tema, come quello suggerito da Conacher 1987, p. 158 (rigettato dallo stesso Konishi): «we may note a slight increase in what would appear to be specifically ‘Aeschylean’ ideas, expressed in characteristically Aeschylean terms».

³⁸² Cfr. Lebeck 1971, pp. 161-164; Goldhill 1984, pp. 243-245.

incrociato fra le strofi³⁸³ è accompagnato da echi verbali che connettono le tre tragedie fra loro, in particolare *Agamennone* ed *Eumenidi*³⁸⁴: se già l'incipit della terza strofe (vv. 526-528, μήτ' ἀναρκτον βίον | μήτε δεσποτούμενον | αἰνέσης) sembra reminiscenze di Aesch. *Agam.* 472-474 (μήτ' εἶην πολυπόρθης | μήτ' οἶν αὐτὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλλων βίον κατίδοιμι), il resto della strofe (vv. 534-537, δυσσεβίας ... ὕβρις τέκος ... φίλος ... ὄλβος; vv. 539-548, βωμόν ... Δίκας ... κέρδος ... λάξ ... σέβας εὔ ... ξενοτίμους αἰδόμενος ... δωμάτων ... ἔστω) sembra rinviare ad analoghi luoghi dell'*Agamennone* (*Agam.* 752-753, ὄλβον ... δυσσεβές ... τίκτειν ὕβρις ... φιλεῖ; *Agam.* 362-383, ξένιον ... αἰδοῦμαι ... εὐσεβής ... δωμάτων ... ἔστω ... Δίκας | βωμόν ... πλούτου πρὸς Κόρον ... λακτίσαντι); lo stesso accade alla quarta coppia strofica (*Eum.* 551-565, οὐκ ἀνολβος ... ἀνευ δίκας ... ξὺν χρόνῳ ... δίνει ... γελαῖ δὲ δαίμων ... οὔποτ' αὐχούντ' ἰδῶν ... τὸν πρὶν ὄλβον ... δι' αἰῶνος ... ἔρματι ... ἄιστος; *Agam.* 463-1016, χρόνῳ ... ἀνευ δίκας ... ἄφθονον ὄλβον ... δίναις ... ἔρμα ... ἄφαντον ... τὸ μὲν πρὸ χρημάτων ... ὄκνος βαλῶν ... δόσις ἐκ Διός ... ἐπετειᾶν).

La centralità del concetto di *giustizia*, contro la quale, secondo le Erinni, agiscono gli dèi olimpici proteggendo Oreste, lasciando così campo libero ai reati di sangue dei figli contro i genitori, è ribadita dall'insistente ripetizione verbale, realizzata dalla composizione e scomposizione di parole con δίκη e νίκη: δίκη, δίκας, ὑπόδικος, δικήφορος, ἔκδικος, ἔνδικος, δικάζειν, δικαστάς, Διὸς κόρη, διά, νίκη, νικηφόρος, νικεῖν³⁸⁵. Proprio a riguardo di δίκη si può osservare una occorrenza tautometrica ai vv. 516~525, in explicit di leccio: δίκας ~ δίκαν, con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|---------|--------|
| 516 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 525 | —υ—υ—υ— | lekyth |

Con la corrispondenza fra le forme di accusativo e di genitivo del medesimo

³⁸³ Lebeck 1971, p. 161 raffigura così le relazioni fra le coppie strofiche del secondo stasimo: «As is natural and answers expectation, each strophe is connected with its own anistrophe, each strophic pair to the pair that follows. But further, the third strophe returns to motifs introduced by the first strophe, the fourth antistrophe to motifs introduced by the second strophe», sì che la disposizione tematica assume una struttura del tipo ABAB.

³⁸⁴ Ved. Konishi 1990, pp. 237-239.

³⁸⁵ Cfr. la raccolta effettuata da Goldhill 1984, pp. 240 s., a cui Konishi 1990, p. 237 aggiunge Δίκας (vv. 539, 564), δίκαιος (v. 550), δίκας (v. 554). Sulla ricorrenza del tema della vittoria, ved. Moritz 1979, pp. 199-204 e Yarkho 1997, p. 189. Cfr. anche Rosenmeyer 1982, pp. 353-368.

sostantivo nella medesima sede metrica, le Erinni paventano la scomparsa della giustizia dal mondo degli uomini, qualora Oreste venga assolto dal crimine commesso (vv. 511-515, ὦ Δίκα, | ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων· | ταῦτά τις τάχ' ἄν πατήρ | ἢ τεκοῦσα νεοπαθῆς | οἴκτον οἰκτίσαιτ', ἐπειδὴ πίτνει δόμος Δίκας; vv. 522-525, τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει | καρδίας ἀνὴρ τρέμων | ἢ πόλις βροτός θ' ὁμοίως ἔτ' ἄν σέβοι Δίκαν;). È curioso notare come le Erinni, per opporsi all'assoluzione di Oreste e alla scomparsa di una giustizia violenta, ma giusta giusta³⁸⁶, adoperino un metro, il leccio, che di nuovo utilizzeranno a fine tragedia (canto di benedizione, vv. 916-1020; esodo, vv. 1032-1047) per accreditarsi garanti della giustizia di Zeus che, insieme alle punizioni, distribuisce giuste ricompense. L'associazione fra metro e concetto non è affatto vincolante³⁸⁷, ma se ne ha quasi l'impressione di un potenziamento dell'omometria, collocata all'interno di una coppia strofica costituita quasi interamente da lecci intessuti attorno a un cretico centrale (vv. 511, 520).

Accanto all'omometria appena discussa, il secondo stasimo offre spazio a un parallelismo sintattico: ai vv. 490-491~499-500 (lekyth 2cr) si risponde una medesima sequenza di aggettivo-sostantivo (νέων | θεσμίων ~ βροτοσκοπῶν | μαινάδων), a rimarcare l'ineluttabile sovvertimento dell'ordine tradizionale del cosmo, e dunque del tradizionale ruolo delle Erinni, qualora Oreste non venisse punito per il reato di sangue che ha commesso. Ai vv. 497~506 (lekyth), invece, si registra un caso di eco fonica fra le parole πάθεα e ἄκεα, fra il dolore che, nell'ordine sconvolto delle cose, causeranno i figli ai genitori e gli inefficaci rimedi che questi ultimi cercheranno affannosamente, ma non troveranno perché ormai

³⁸⁶ Soprattutto nel secondo stasimo le Erinni si pongono, appunto, come incarnazione della giustizia: anche per questo credo non casuale l'insistenza sulla radice di δίκη e la relativa omometria, come una perentoria riconferma del proprio ruolo fondamentale nel cosmo e della paura di perderlo, con annesse alterazioni dell'equilibrio cosmico. D'altronde, come spiega Hammond 1965, pp. 52 s., ogni nostro libero atto si iscrive all'interno dell'"intero" ordinato del cosmo, ma ha delle conseguenze che sono ἀναγκάια, sia che si tratti di conseguenze positive sia che derivino da abusi; ogni alterazione di tale ordine è ἀδικία; mantenere la δίκη è agire senza distruggere l'equilibrio. Cfr. anche Tzitzis 1982, pp. 65-75; Easterling 2008, p. 228; Mitchell-Boyask 2009, pp. 98-100. *Contra*, ved. Rosenmeyer 1982, p. 302. A una giustizia restaurativa pensano, invece, Dugdale-Gerstbauer 2017, pp. 226-250.

³⁸⁷ L'osservazione di Chiasson 1985, pp. 2, 15-17, 19 s. è forse troppo confidente in una certa fissità delle coincidenze fra strutture metriche e idee espresse. D'altronde, questi versi possono essere letti anche come cr ia, a individuare giambi lirici, come ha di recente ricordato Lomiento 2018b, pp. 31-34.

saranno aperte le porte al disordine e all'impunità, nella spaventata e rabbiosa previsione delle Erinni.

L'assoluzione di Oreste scatena l'ira delle Erinni, che si esprime nel canto di rabbia dei vv. 778-880, nuovamente caratterizzato dalla ripetizione di interi assembramenti strofici. L'intervento prende la forma di un amebeo lirico-epirrematico, struttura già sperimentata altrove da Eschilo³⁸⁸, in cui alle due coppie strofiche del coro (vv. 778-793~808-823; 837-847~870-880), la prima di metro giambo-docmiaco, la seconda interamente docmiaca, con una scelta metrico-semantiche che ben traduce l'ira sdegnosa delle Erinni, contrariate dall'assoluzione di Oreste, sono intercalati gli epirremi di Atena, diseguali nelle misure dei trimetri giambici (vv. 794-807: 14 trimetri; vv. 824-836: 13 trimetri; vv. 848-869: 22 trimetri), con cui la dea cerca di rabbonire le demoni, dissuaderle dalle loro minacce contro la città³⁸⁹ e convincerle che per loro, nel nuovo ordine cosmico rappresentato dall'avvenuta assoluzione di Oreste, ci sarà ancora un posto d'onore. La costante insistenza sul concetto di onore da parte tanto delle Erinni quanto di Atena³⁹⁰ accompagna la caparbia resistenza delle dee, che non cedono alla persuasione: «[they] reject the dialogue. Instead, they repeat their own exaggerated, monological lament»³⁹¹, sì che l'antistrofe di ogni coppia strofica è l'esatta riproposizione, *verbatim*, della propria strofe: «there could be no better way of indicating the stubborn resistance of the Erinyes to all persuasion»³⁹².

È di nuovo possibile osservare occorrenze omometriche nei versi successivi a

³⁸⁸ È il caso di *Agam.* 1072-1177, 1407-1047; *Pers.* 256-289; *Sept.* 203-244, 686-711; *Suppl.* 348-437, 736-763, 866-910. Cfr. Sommerstein 1989, p. 240; Lomiento 2018b, pp. 34 s.

³⁸⁹ Garriga 2010, p. 124 spiega che «oggettivamente, le Erinni sono una minaccia perché sono causa attiva di impunità nella misura in cui, come esecutrici del castigo di Oreste, non hanno ricevuto soddisfazione: Eschilo probabilmente gioca con l'idea che il persecutore di un crimine si trova contaminato sinché non adempie il debito di vendicarsene».

³⁹⁰ Varie sono le apparizioni di τιμή e dei suoi derivati nel canto e oltre: v. 780 ἄτιμος, v. 792 ἀτιμοπειθεῖς, v. 796 ἀτιμίαι, v. 807 τιμαλφουμένας, v. 811 ἄτιμος, v. 822 ἀτιμοπειθεῖς, v. 824 ἄτιμοι, v. 833 σεμνότιμος, v. 845 τιμᾶν, v. 853 τιμώτερος, v. 854 τιμίαν, v. 868 τιμωμένη, v. 877 τιμᾶν, v. 884 ἄτιμος, v. 894 τιμή, v. 917 ἀτιμάσω, v. 967 τιμώταται, v. 993 τιμώντες, v. 1029 τιμάτε, v. 1032 φιλότιμοι, v. 1037 τιμαῖς. Cfr. Konishi 1990, p. 251. La ripetizione del lessema si unisce alla parallela resistenza di forme collegabili a δίκη e νίκη nelle parole di Atena, su cui ved. Goldhill 1984, pp. 263 s.

³⁹¹ Lomiento 2018b, p. 36.

³⁹² Sommerstein 1989, p. 240. Sulla struttura del canto, ved. Podlecki 1989, pp. 183, 220; Sommerstein 1989, pp. 239 s., 291 s.; Konishi 1990, 251-253; Fileni 2003, pp. 146-150; Garriga 2010, pp. 113 s.; Lomiento 2018b, pp. 20-37. Sui problemi testuali, rimando a West 1990, pp. 289-291 e a Garriga 2010, pp. 114-125.

questa sezione. Una breve sticomitia (vv. 892-902) segna che qualcosa, nelle Erinni, si è incrinato³⁹³, tanto che, subito dopo un altro breve intervento di Atena, il coro intona un nuovo canto (vv. 916-1020) che, pur continuando l'articolazione amebea del precedente, ne rovescia il valore: le dee, infatti, ora si lasciano andare a una serie di benedizioni e benauguranti auspici alla città di Atene e ai suoi abitanti, accettando il nuovo ruolo e la nuova posizione che Atena ha proposto loro. Articolate in tre coppie strofiche (vv. 916-926~938-947; 956-967~976-987; 996-1002~1014-1020), in ritmi giambo-trocaici con abbondanza di leci, a cui seguono gli epirremi di Atena (vv. 927-937; 948-955; 968-975; 988-995; 1003-1013), non più in trimetri giambici, come nel precedente amebeo, ma in anapesti recitativi³⁹⁴, le benedizioni delle Erinni sembrano potersi articolare in tre grandi sezioni:

- (1) Introduction: I shall honour the city and where Zeus and Ares dwell, the city which defends the gods and shrines of Greece (916-20).
- (2) The blessings:
 - (a) For sunshine to help the crops (921-6).
 - (b) Against damage to crops by weather or disease (938-42).
 - (c) For fertility in flock and herd (934-5).
 - (d) For the discovery of rich mineral resources (945-7).
 - (e) That men may not die prematurely (956-7) and that women may not be prevented from marrying (958-67).
 - (f) Against civil strife (976-83) and for civic concord (984-7).
- (3) Greeting and farewell to the Athenians, who
 - (a) have learned wisdom and are under the protection of Zeus and Athena (996-1002),
 - (b) will be richly rewarded if they revere the Erinyes-Semnai (1014-20).

Sommerstein 1989, p. 261

L'apertura della lista benaugurante è caratterizzata dalla collocazione in posizioni metricamente differenti, ma marcate, di due forme contenenti la radice di *κοινός*: *κοινοφιλεῖ* in incipit di v. 985 risponde a *μετάκοινοι* in explicit di v. 964, a richiamare la concordia e il bene che ora le Erinni garantiranno ad Atene e ai suoi cittadini, gli stessi a cui le dee rivolgono il loro saluto benedicente in apertura della

³⁹³ «The Furies are prepared to enter into discussion with Athena only at the end of the first amoibaion, in the iambic trimeters marking the passage to the second amoibaion: this unexpected exchange is formally expressed by a short stichomythia, in which the goddesses ask Athena for information on their new home, and on the honours and powers that the city would grant them» (Lomiento 2018b, p. 37).

³⁹⁴ Per la struttura del carne, ved. Podlecki 1989, pp. 188, 220 s.; Sommerstein 1989, pp. 260-262; West 1990, pp. 291 s.; Mitchell-Boyask 2009, p. 88; Lomiento 2018b, pp. 38-40.

terza coppia strofica, che segna l'accettazione definitiva del nuovo ruolo. Ai vv. 996~1014, in posizione significativamente incipitaria di prassilleo, le Erinni suggellano la loro nuova condizione rivolgendo agli Ateniesi il saluto geminato <χαίρετε, > χαίρετ' ~ χαίρετε, χαίρετε, con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|-----------------|---------|
| 996 | <—υυ>—υυ—υυ—υυ— | praxill |
| 1014 | —υυ—υυ—υυ—υυ— | praxill |

Il primo χαίρετε è integrazione del Turnebus, ma è intuibile dalla precisazione fatta dalle Erinni al v. 1014: χαίρετε δ' αὔθις, ἐπεὶ διπλοῖζω, che conferma l'epanadiplosi dell'augurio³⁹⁵. Con questa ripetizione, a metà fra la tautometria e la ritualità, le Erinni, ora Eumenidi, manifestano la loro gratitudine nei confronti di Atena e la benevolenza per gli Ateniesi, dai quali saranno accolte in una nuova sede e con una nuova funzione³⁹⁶. La stessa gratitudine passa attraverso la successiva omometria, stavolta sinonimica, che, nella medesima coppia strofica, interessa i vv. 999-1017 (lekyth): con una totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, in incipit di sequenza metrica si trovano in relazione reciproca i genitivi παρθένου ~ Παλλάδος.

| | | |
|------|---------|--------|
| 999 | —υ—υ—υ— | lekyth |
| 1017 | —υ—υ—υ— | lekyth |



Tra le due forme sembra insistere una relazione di sinonimia: se i soli genitivi παρθένου e Παλλάδος fanno entrambi riferimento alla dea Atena, con l'espressione poliptotica παρθένου φίλας φίλοι | σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ (vv. 998 s.) le Erinni indicano perifrasticamente i cittadini di Atene, a cui di nuovo alludono con il torno di parole del v. 1017, Πάλλαδος πόλιν νέμοντες, conferendo così simmetria e unità alla composizione del carme.

Anche le occorrenze omometriche dell'esodo (vv. 1032-1047) paiono ricadere

³⁹⁵ Cfr. Fehling 1969, p. 178.

³⁹⁶ La fondazione di un culto specifico per le dee segna la loro integrazione «into the sacrificial community of gods and mortals» (Bacon 2001, p. 54), ma ciò non significa una variazione nello status delle Erinni: «the Furies are not going to be neutralized or imprisoned, nor are they going to be domesticated or sanitized. They can continue to be generated by any individual or collective wrongdoing and will contribute to new acts of madness if provoked. Nor will they be rejuvenated or beautified. They will however be honoured, which is where cult and aetiology come in» (Easterling 2008, p. 233).

nel settore più specifico degli efimni³⁹⁷ o, comunque, dei ritornelli rituali, afferenti in questo caso all'εὐφημία. Le due brevissime coppie strofiche di cui è costituito il canto (vv. 1032-1035~1036-1039; 1040-1043~1047), in cui il coro (le Erinni? Gli Aeropagiti? Atena? Un semicoro femminile?³⁹⁸), scandendo solenni misure dattiliche³⁹⁹, invita i χωρῖται del v. 1035 a intonare un canto in onore delle Erinni, si concludono entrambe con la ripetizione omometrica, in contesto di paremiaco, di un invito rituale alla festa, che conferiscono a tutto il carne le fattezze «non già di un'invocazione del tipo dell'εὐχή, ma piuttosto una composizione di carattere più libero, determinata nelle sue forme dal ritmo dei ritornelli»⁴⁰⁰. La chiusa della prima coppia presenta la ripetizione del grido εὐφραμεῖτε δέ che, incitando i presenti a levare buoni auguri, permette di registrare, in incipit dei vv. 1035~1038 (paroem), una occorrenza omometrica caratterizzata da una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 1035 |  | paroem |
| 1038 |  | paroem |

Il valore rituale del grido, che ad alcuni è parso un esempio di efimnio con *variatio* testuale⁴⁰¹ e che è testimoniato da occorrenze nei materiali liturgici⁴⁰², viene ribadito dalla successiva formulazione ἴλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γαί | δεῦρ' ἴτε, Σεμναὶ <θεαὶ> (vv. 1040 s.), che sembra rimandare a contesti orfico-magici⁴⁰³, fino

³⁹⁷ Così le considera Schwarz 1897, p. 9.

³⁹⁸ La questione, brevemente dibattuta in Brown 1984, p. 274, n. 91 e in West 1990, pp. 292 s., è così riassunta da Sommerstein 1989, pp. 282 s.: «The song cannot be sung by the Erinyes-Semnai themselves, since it is a hymn to them. The Aeropagites are also excluded [...] because [...] within the framework of the drama it is only they who can be addressed as χωρῖται (1035). Brown himself suggests assigning the song to Athena; but an actor-monody would be unique in Aesch. (outside the probably spurious *Pr.*), and an actor-monody ending a play would be unique in all tragedy so far as we know. By elimination, only the women [*scil.* le προπομοί suggerite dallo scoliaste] are left; the form a secondary chorus, like the maidservants in *Supp.* 1034-61».

³⁹⁹ Sulla struttura del carne, ved. Podlecki 1989, pp. 193, 221; Sommerstein 1989, pp. 283, 293 s. Su alcuni passaggi testuali critici, cfr. West 1990, pp. 294 s.

⁴⁰⁰ Citti 1962, p. 109.

⁴⁰¹ Così Bornmann 1993, p. 566 che, notando la *variatio* fra χωρῖται e πανδαμεῖ ai vv. 1035~1038, contrasta il caso coi ritornelli sacri di identica formazione, che esprimono preghiere o incitamenti (*Pers.* 663~671, *Eum.* 1043~1047), lamenti (*Suppl.* 117-121~129-132; 141-143~151-153), imprecazioni (*Eum.* 329-333~341-346). Cfr. anche Moritz 1979, p. 209.

⁴⁰² «[...] lo ritroviamo identico al v. 25 dell'inno di Macedonio ad Apollo e ad Asclepio (Diehl, VI, p. 127). L'espressione ricorre assai frequente in contesti di parodia rituale in Aristofane: così *Av.*, 959; *Vesp.*, 868; *Thesm.*, 295; *Ach.*, 237 e 241; *Pax*, 433. E cfr. Eurip., *Iph. Aul.*, 1563 sg. [...]» (Citti 1962, p. 110).

⁴⁰³ «Ἰλαος si ritrova ad es. negli inni orfici XVII e XVIII, nella conclusione, e δεῦρο si trova infinite volte nei papiri magici: basterà citare a riscontro P. M. III Preisendanz, vv. 2, 496, 550, 565 (nella

studiosi tende a collocare la tragedia fra il 450 e il 440 a. C. sulla base di differenti argomentazioni⁴⁰⁸. Dietro la figura di Aiace, apparentemente baluardo dei valori aristocratici, potrebbe celarsi la realtà contemporanea nelle fattezze di Cimone, morto nel 449, o, per converso, in quelle di Pericle, che nel 451/450 firma il provvedimento che limita la cittadinanza alle unioni puramente ateniesi (a questo potrebbe fare riferimento l'espressione ἄλλον ἄνδρα ἐλεύθερον con cui Agamennone si rivolge a Teucro al v. 1260). Le possibilità di richiami al *Telefo*⁴⁰⁹ o alle *Cretesi* di Euripide⁴¹⁰ potrebbero abbassare la datazione agli anni trenta del V secolo, mentre eventuali relazioni con l'ottava *Nemea* di Pindaro provocherebbero oscillazioni nella datazione⁴¹¹, parimenti alle considerazioni sull'evoluzione dello stile e della tecnica drammaturgica di Sofocle. A tal proposito, val la pena di ricordare che, a una analisi dell'*usus scribendi* dell'autore, l'*Aiace* risulta la terza tragedia in ordine crescente per la presenza di iati interlineari nei trimetri giambici (33,6% dei casi), collocandosi dopo le *Trachinie* e l'*Antigone* e facendo così postulare una sua certa antichità⁴¹². Tuttavia, una verifica sulle *antilabai* produce variazioni nella classifica dei drammi eschilei, spostando l'*Aiace* al quarto posto (3,7% dei casi), dopo *Antigone*, *Trachinie* ed *Edipo Re*⁴¹³, e

⁴⁰⁸ Rimando alle dettagliate trattazioni di Garvie 1998, pp. 6-8 e di Finglass 2011, pp. 1-11 con relative bibliografie.

⁴⁰⁹ Soph. Aj. 1100-1108, in particolare 1102 Σπάρτης ἀνάσσων ἦλθες, οὐχ ἡμῶν κρατῶν, sembra collegabile a Eur. *Teleph.* F723 Kannicht, Σπάρτην ἔλαχης, κείνην κόσμει. Ora, «the play was produced in 438 B.C., but there is no good reason to suppose that it must have been the model for 1102 here» (Garvie 1998, p. 225).

⁴¹⁰ Alle *Cretesi* di Euripide pensa lo ΣSoph. Aj. 1297a (= Eur. *Cress. TrGF* iii a, p. 494 Kannicht), per il riferimento a Eroe ai vv. 1295-1297. Catreo, re di Creta, scopre che la figlia Eroe ha una relazione amorosa con uno schiavo e la manda da Nauplio, re di Eubea, con l'ordine di affogarla; Nauplio risparmia Eroe, che andrà in moglie ad Atreo. Lo scolio sottolinea che il soggetto fu al centro delle *Cretesi* di Euripide, messe in scena nel 438 a. C.; di nuovo, però, «there is no good reason to suppose that Aj. must have been composed with that play in mind» (Garvie 1998, p. 242).

⁴¹¹ La proposta è di Brown 1951, pp. 1-28, che evidenzia alcuni *loci paralleli* fra le due opere: Pindaro, nell'ottava *Nemea*, introduce, con un senso di novità, la nozione κρυφαίαισι ἐν ψάφοις (v. 26), ripresa testualmente da Sofocle al v. 1135, κλέπτῃς ψηφοποιός, come se il concetto fosse già familiare; inoltre, Pind. *Nem.* 8.22, attraverso il personaggio di Aiace, discute l'idea secondo la quale le critiche negative colpiscono sempre gli uomini di grande statura, posizione condivisa dai marinai di Salamina in Soph. Aj. 154-157. Su queste basi, lo studioso considera una certa dipendenza di Sofocle dall'epinico pindarico, e, datando la *Nemea* al 445 a. C., colloca l'*Aiace* negli anni immediatamente successivi. Ovviamente, la datazione varia notevolmente se si considerano le diverse cronologie proposte per l'ode (§ III 2.3.8, pp. 445 s., dove, però, sottolineo l'impossibilità di determinare una datazione precisa per la *Nemea*).

⁴¹² Il dato è di Stinton 1990, pp. 362-368, che rielabora quanto precedentemente discusso in Stinton 1977a, pp. 67-72.

⁴¹³ Ved. i dati raccolti da Finglass 2011, p. 5 nell'introduzione alla sua edizione commentata alla tragedia.

suscitando il dubbio che, in realtà, l'*Aiace* sia più recente di quanto si creda; ma, dal momento che lo studio delle *antilabai* non è sufficiente a tracciare una evoluzione lineare nello stile compositivo sofocleo, l'unica certezza che il dato permette di ricavare è soltanto che il dramma non appartiene alle opere più recenti di Sofocle, ovvero che non sia posteriore al 420 a. C.⁴¹⁴. Infine, un'altra variazione nella datazione potrebbe essere provocata dal raffronto fra la produzione letteraria e le arti figurative: infatti, una *lekythos* attica del 460 a. C., che raffigura Aiace inginocchiato in preghiera prima di darsi la morte, farebbe propendere per un'eco della tragedia, che così andrebbe collocata attorno al 460⁴¹⁵. L'opinione comune, però, è che l'*Aiace* sia da considerare, se non il più antico prodotto sofocleo, almeno una fra le prime opere a esserci conservate, insieme alle *Trachinie* e all'*Antigone*, quest'ultima solitamente datata al 441/440. «All that we can say in the present state of the evidence is that nothing contradicts a date in the 440s, but that certainty is impossible»⁴¹⁶.

Già in antico all'*Aiace* veniva riconosciuto un problema di unità compositiva: lo scolio al v. 1123 lamenta l'assenza di un'unità drammaturgica nella tragedia, attribuendola al fatto che, dopo il suicidio di Aiace, il poeta avesse voluto allungare l'azione, ma l'avesse fatto con cattivo gusto⁴¹⁷. In effetti, l'*Aiace* sembra assumere l'apparenza di un dittico, come già l'*Antigone* e le *Trachinie*⁴¹⁸: la trama scorre indisturbata fino al compimento del suicidio del protagonista (v. 865), a cui fa seguito una altrettanto lunga sezione di discussione sulla necessità di una sepoltura

⁴¹⁴ « We do not have enough fixed points to establish whether these were relatively gradual changes, or subject to sudden lurches in either direction. [...] We can be fairly confident that it was not one of Sophocles' last plays: say, not after 420» (Finglass 2011, p. 6).

⁴¹⁵ Ved. la trattazione di Schefold 1976, pp. 71-78 che, analizzando la *lekythos* attica LIMC 329-105 del Basel Antikenmuseum, la considera dono del corego, che la offre in segno votivo in seguito alla vittoria della tragedia. *Contra*, Finglass 2011, p. 10 ammette che un simile ragionamento «supposes a naïve view of the relationship between drama and the visual arts».

⁴¹⁶ Garvie 1998, p. 8. Della stessa opinione è Finglass 2011, pp. 10 s.: «I would tentatively put *Ajax* with *Antigone* in the 440s. A date in the early to mid 430s or very late 450s cannot be ruled out. Any later would probably be too far from *Antigone*, any earlier, to close to *Trachiniae*». Cfr. la sintesi di Hesk 2003, pp. 14 s.

⁴¹⁷ ΣSoph. Aj. 1123, p. 85 Papageorgius: τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεία τραγωιδίας· μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτείνει τὸ δράμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος. Simili le considerazioni del successivo ΣSoph. Aj. 1127, p. 85 Papageorgius: τὸ δὲ τοιοῦτο κωμωιδίας μᾶλλον οὐ τραγωιδίας.

⁴¹⁸ Sulla questione del termine *dittico* e del suo significato drammaturgico-compositivo, rimando a Blake Tyrrel 1985, pp. 155 s. e Garvie 1998, pp. 8 s. (che invita, tra l'altro, ad abbandonare il termine a favore di una lettura unitaria della tragedia), con relativa bibliografia.

onorevole per colui che ha progettato di attentare alla vita degli Atridi e, pur nella sua follia, se ne è vantato. Non è mancato chi ha esasperato l'osservazione, ritenendo che, dopo la scena della morte di Aiace, a Sofocle fosse venuto a mancare il materiale per una tragedia di grande estensione e avesse dovuto colmare il vuoto con un'aggiunta poco amalgamata con la parte precedente⁴¹⁹. In realtà, dopo la morte dell'eroe, la tensione non si allenta:

according to the traditional heroic code one's merit must be recognised also by other people. The question of his burial becomes the symbol of that recognition. [...] The concern of the whole play, from the moment when his disgrace is discovered in the prologue, to the final sad but triumphant exit of the funeral procession, is designed to rehabilitate him, to show how a man who has fallen so low can be recognized at the end as the hero that he really is. [...] The final part of the play is no mere coda, but an indispensable development of the drama as a whole.

Garvie 1998, pp. 10 s.⁴²⁰

L'unità dell'*Aiace*, inoltre, traspare nella sua sapiente architettura, costruita su corrispondenze interne che, a dispetto delle battute di arresto o di regressione costituite da ritorni e ripetizioni, favoriscono la progressione delle vicende e l'evoluzione della psicologia dei personaggi. Accanto all'apparente cambio di prospettiva sul suicidio da parte di Aiace, che alla fine compie, e alla costanza con

⁴¹⁹ «The problem of the twofold construction is especially puzzling here, because in this case at least there was no obvious need for the pattern. [...] There was nothing in the Ajax story that required a design like this. Why did not Sophocles choose to start at a point farther back in the story? That would have brought the climax of the play into a later – and really more suitable – position; and there would still have been a chance to give due attention to the burial of Ajax. For it is a point to be noted, I think, that Sophocles is not exactly pressed for time in the later portion of the drama. The impression is rather different: really, that he has more time than he quite knows what to do with» (Waldock 1951, pp. 65-66). *Contra*, basti l'osservazione di Winnington-Ingram 1980, p. 57: «Does, or does not, interest go out of the play with the death of Ajax? Not, perhaps, if we use our eyes and see the corpse, with a child and woman in attendance; not, perhaps, if we use our imaginations to enter into a Greek preoccupation (which we are, oddly, supposed not to share) with the disposal of a dead body. Sophocles was fully competent to maintain the interest and wrote scenes which are effective even upon the modern stage».

⁴²⁰ Ferma restando la cautela a cui invita Winnington-Ingram 1980, pp. 57 s. circa la questione, Finglass 2011, pp. 51-53 prova a tracciare l'utilità dell'anticipazione della morte di Aiace nel tentativo di riabilitare l'eroe agli occhi del pubblico attraverso l'inadeguatezza dei suoi avversari, Agamennone e Menelao, la *grandeur* dei suoi monologhi precedenti al suicidio, la rivendicazione dell'importante aiuto che, nelle parole di Teucro (vv. 1266-1289), Aiace ha portato agli Achei, e l'offerta di Odisseo, respinta da Teucro, di collaborare nell'organizzazione del funerale dell'eroe, riconoscendone i meriti nonostante la loro inimicizia. Il rifiuto della proposta di Odisseo, con la motivazione che, anche dopo la morte, Aiace non potrebbe mettere da parte la rabbia contro i propri avversari, fa in modo che la riabilitazione dell'eroe non contraddica la prima parte della tragedia, caratterizzata dalla testarda chiusura di Aiace nei confronti degli Atridi e di Odisseo.

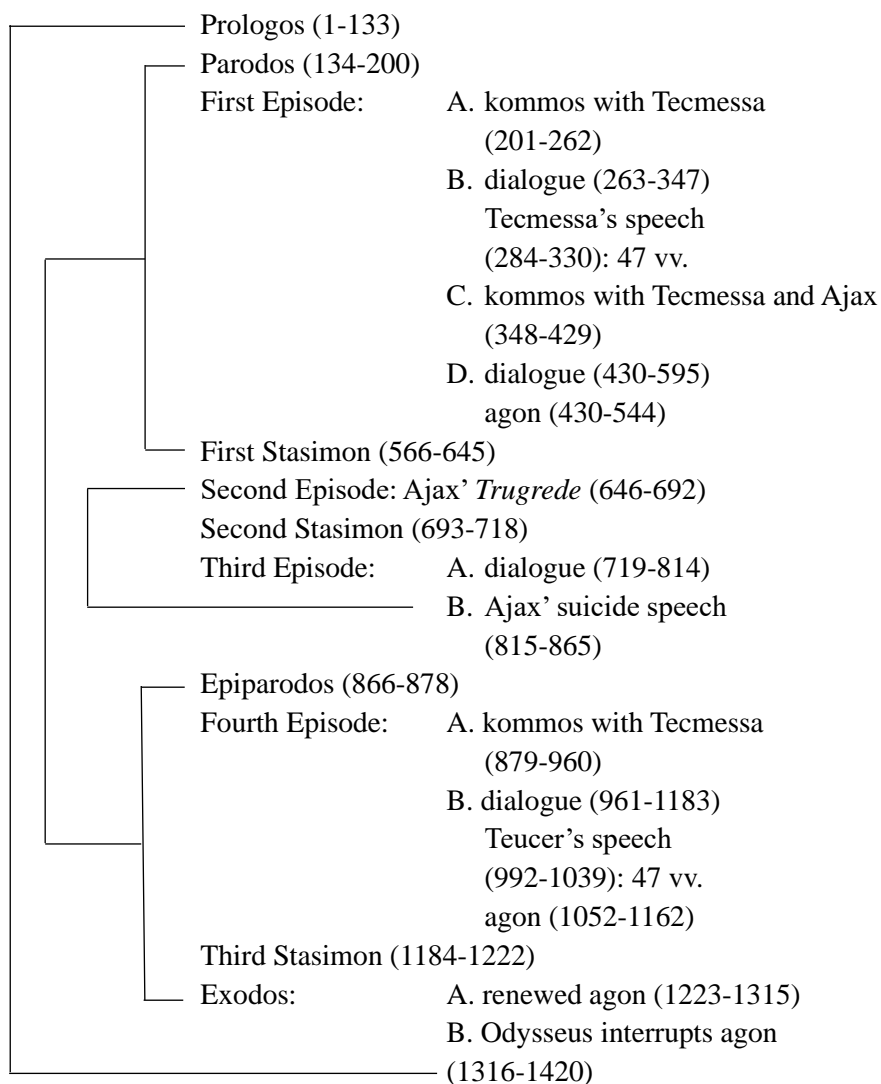
cui gli Atridi considerano nemico il figlio di Telamone, tanto all'inizio quanto alla fine della tragedia⁴²¹, il ritorno di Odisseo, che appare in apertura e in conclusione, incorniciando così il dramma, introduce un elemento di movimento. Al suo primo ingresso in scena (v. 14), Odisseo sembra proporsi come un osservatore distaccato, in cerca del proprio nemico (v. 19, καὶ νῦν ἐπέγνωσ' εὖ μ' ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ | βάσιν κυκλοῦντ', Αἴαντι τῶι σακεσφόρωι) che, anche più avanti, a detta di Agamennone, ormai persuaso a concedere la sepoltura al defunto, agisce in modo egoistico per il proprio tornaconto (v. 1366, ἦ πάντ' ὁμοῖα· πᾶς ἀνὴρ αὐτῶι πο- νεῖ). In realtà, al suo ritorno a fine dramma, il figlio di Laerte, proprio nel tentativo di garantire ad Aiace un rito funebre, «becomes a positive agent providing mediation and resolution to the chain of unfortunate events that began at the play's opening»⁴²². Ma non solo la specularità degli interventi di Odisseo contribuisce a individuare una cornice all'opera, in cui vengono messi in relazione fra loro il prologo (vv. 1-113) e la parte finale dell'esodo (vv. 1316-1420). Infatti, le due parti in cui apparentemente si divide il dramma sono accomunate dalla successione *kommos*, dialogo con discorso di un personaggio e altro passaggio lirico-epirrematico: in questo modo, vengono a corrispondersi il discorso di Tecmessa (vv. 284-330) e quello di Teucro (vv. 992-1039), due figure strettamente connesse con il protagonista (l'una la sua donna, l'altro suo fratello), che parlano di quel che fanno su Aiace e di quanto si aspettano che accada, con due *rheseis* che, significativamente, condividono la parola iniziale (v. 284, ἅπαν; v. 992, ἀπάν- τωι)⁴²³ e che partecipano della complessiva strutturazione a cornice del dramma

⁴²¹ «Ajax seems to change course about suicide, but comes back to his original position, just like the cycles of summer and winter, day and night, calm and storm, waking and sleep that he makes emblematic for the working of the world (vv. 670-76). The Atreidae become implacable in their determination to humiliate their enemy, even as Ajax was before» (Hubbard 2003, p. 168).

⁴²² Hubbard 2003, p. 168, che aggiunge: « He moves the drama beyond the repetitive world of *physis*-dominated generational succession (Ajax and Teucer vs. Telamon) and retributive justice (Ajax and Teucer vs. Atreidae) to a more humane and democratic vision of compromise within conflict» (*ibid.*).

⁴²³ Oltre la prima parola, altri elementi sono paralleli fra i due discorsi: «After a few lines, both speakers proceed to address Ajax (vv. 289, 996) and comment on the speech (v. 998 ὄξεια βάσις) or lack of speech (vv. 289-90 οὐτ' ὑπ' ἀγγέλων / κληθείς) relevant to Ajax which has been heard (v. 290 κλύωι; v. 1000 κλύωι) from the rest of the army (v. 291 πᾶς στρατός; v. 999 Ἀχαιοὺς πάντας). Both speakers then describe being confronted with a horrible, even unbearable sight (vv. 295-300, Ajax' slaughter of animals, of which Tecmessa says οὐκ ἔχω λέγειν; vv. 1001-5, Ajax' corpse, of which Teucer says δυσθέατον ὄμμα). Both describe terrible, unrestrained words of abuse (Ajax' invective toward his enemies in vv. 301-4 and his harsh words to Tecmessa in vv. 292-93 and 312-13; Telamon's imagined contumely toward Teucer in vv. 1008-18). Whereas Tecmessa's speech

che, nei richiami fra le singoli, conferisce unità all'opera e può rappresentarsi così:



Hubbard 2003, p. 166

L'unità dell'*Aiace* è assicurata anche dalla ricorrenza di temi e immagini che lo attraversano come *files rouges*, a partire dal campo semantico del sacrificio, adombrato nelle parole con cui Tecmessa fa riferimento alle azioni di Aiace⁴²⁴ (vv. 218-220, τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνηῆς ἔνδον | χειροδάικτα σφάγι' αἰμοβαφῆ, | κείνου χρησῆρια τάνδρός; v. 235, ὦν τὰ μὲν εἴσω σφάζ' ἐπὶ γαίας; vv. 298 s., καὶ τοὺς μὲν ἠνέχιζε, τοὺς δ' ἄνω τρέπων | ἔσφαζε κάρραχιζε), nelle grida

ends in the hope that the logoi of Ajax' friends can restrain him (v. 330), Teucer's ends with the more pessimistic sentiment that further logoi are useless (vv. 1038-39)» (Hubbard 2003, p. 164).

⁴²⁴ Cfr. Blake Tyrrell 1985, p. 162.

dell'eroe mentre compie la strage di bestiame⁴²⁵ (vv. 317-320, ὁ δ' εὐθὺς ἐξώμιω-
 ξεν οἰμωγὰς λυγράς, | ἄς οὐποτ' αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ' ἔγω. | πρὸς γὰρ
 κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους | τοιούσδ' αἰεί ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν) e
 nel suicidio di Aiace, sacrificio di purificazione e di espiazione per l'onta
 commessa⁴²⁶. Strumento di un tale atto è la spada, la cui presenza nella tragedia
 accompagna il progressivo riconoscimento della follia da parte di Aiace e il suo
 crescente senso di vergogna⁴²⁷: connotata in senso mortifero fin dalle prime battute
 del dramma (v. 10, χέρεσ ξιφοκτόνοι; v. 30, ξὺν νεορράτῳ ξίφει; v. 95, ἔβαιψας
 ἔγχος), l'arma viene presto incrociata con le immagini di luce e ombra che
 partecipano del tessuto lessicale dell'opera (v. 147, αἶθῳν σίδηρος; v. 222 αἶθῳν
 ἀνήρ, detto di Aiace; v. 231, κελαινὸν ξίφος), divenendo il simbolo della perdita
 del senno e della crisi d'identità (tanto che, quando l'eroe inizia a ragionare, si
 definisce βαφῆι σίδηρος (v. 651), per poi evolversi nel segno della vergogna,
 nell'accusatore che inchioda Aiace (vv. 906 s., ἐν γὰρ οἱ χθονὶ | πηκτὸν τόδ' ἔγ-
 χος περιπετοῦς κατηγορεῖ) e nella persona che realizza la fine dell'eroe (v. 1026,
 φονεύς)⁴²⁸.

Proprio l'αἶθῳν σίδηρος del v. 147 introduce nell'*Aiace* l'immagine della luce,
 fino a quel momento assente. La tragedia, infatti, si apre nel buio, talmente fitto che
 Odisseo non può nemmeno scorgere Atena (v. 15, κὰν ἄποπτος ἦς ὄμως), mentre

⁴²⁵ Blake Tyrrell 1985, p. 164 considera le grida di Aiace, a cui fa allusione Tecmessa, come un richiamo delle grida rituali che le donne emettono nel corso dei sacrifici. L'elemento in comune sarebbe l'esito violento delle grida: «The women's screams culminate a common violence; Ajax', his own mad attack».

⁴²⁶ «Ajax sacrifices himself in a rite meant to replace the sea's purifying waters with blood. His is a private ritual, performed beyond the boundaries of the community on a wilderness beach» (Blake Tyrrell 1985, p. 170).

⁴²⁷ «Ajax, while in his tent contemplating his death, becomes aware of the dark side of his nature which produced his rage, the resultant madness, the slaughter which still surrounds him, and his consequent humiliation. The bloody sword which he holds in his hand is the instrument and symbol of this madness, [...] and as such it embodies his shame and humiliation and is thus hateful to him. [...] The sword, the symbol of Ajax's shame, thus becomes his most hated weapon, and he now sees it as the cause of his ruin, saying that since he received it from Hector, his most hated enemy, he has experienced nothing good among the Greeks (661-3)» (Cohen 1978, p. 31).

⁴²⁸ «In the first part of the play, Ajax's madness and humiliation were vividly felt and constantly emphasized through the pattern of imagery associated with Ajax's sword. These interwoven images of darkness and light, madness, blood, and slaughter, the murderous hand, and the sword itself, emphasized the source of Ajax's ruin as lying within himself, in his capacity for violence and excess, the dark side of his nature. Ajax began the process of obscuring this insight into his nature and his ruin by reinterpreting the sword, personifying it as his slayer, as the gift of an enemy and the cause of his downfall» (Cohen 1978, p. 34).

più avanti la stessa dea si proporrà di rabbuiare gli occhi di Aiace perché non possa vedere Odisseo (v. 85, ἐγὼ σκτοῦσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα)⁴²⁹. L'ombra torna, poi, ancora nelle parole di Odisseo, a connotare la fragilità degli esseri umani, che vivono come vane immagini od ombre cieche (vv. 125 s., ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄν-
τας ἄλλο πλὴν | εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφων σκιάν), nelle parole di Tecmessa, prima ad accompagnare la figura di Aiace che agisce nella notte (v. 217, νύκτερος Αἴας), quindi a indicare l'indistinguibile presenza di Atena fuori dalla sua tenda (vv. 301 s., τέλος δ' ἀπαίξας διὰ θυρῶν σκιᾶι τιμὶ | λόγους ἀνέσπα), e in quelle di Agamennone, che disprezza l'ormai defunto Aiace (vv. 1257 s., ὄς τάνδρὸς οὐκέτ' ὄντος, ἀλλ' ἤδη σκιᾶς, | θαρσῶν ὑβρίζεις κάξελευθεροστο-
μεῖς). Nel buio è possibile sfuggire alla vista, sì che all'alternanza di luce/tenebra si associa quella del vedere/non vedere:

Atena vede Odisseo e Aiace, ma non è visibile da Odisseo; quanto agli antefatti immediati Odisseo dispone solo del rapporto di «uno che ha visto» (v. 29) e ora ha una visione precaria delle tracce lasciate da Aiace – l'incertezza è sottolineata a più riprese, tanto dalla similitudine di apertura (Odisseo è paragonato ad un cane da caccia)⁴³⁰, quanto dalla terminologia che 'declassa' la percezione della vista all'olfatto – e non vede Atena ma vede, controvoglia, solo perché sollecitato da Atena e comunque non visto, Aiace; Aiace non vede Odisseo e gode dell'ambiguo privilegio di vedere la dea ingannatrice, e quanto al resto la sua percezione è falsata, almeno per ciò che riguarda i suoi avversari: Atena ha prodotto in Aiace appunto una distorsione della percezione visiva, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι | γνώμας βαλοῦσα (v. 51 s.: «gettando nei suoi occhi visioni ingannevoli»).

Avezzù 2000a, p. 108

La luce, appunto, entra con la spada di Aiace e rimane negli occhi del coro che, alla fine della parodo, definisce l'eroe ἄταν οὐρανίαν φλέγων (v. 195), mentre, nel *kommos* con Tecmessa, lo chiama ἀνέρος αἴθιοιός (v. 222). Ancora, nelle parole

⁴²⁹ Vedi l'analisi di Stanford 1978, p. 190 e di Avezzù 2000a, pp. 108 s.: «L'azione dell'*Aiace* si avvia in una luce crepuscolare, nel trapasso tra l'oscurità della notte e i primi chiarori del mattino, e fin dal prologo è ricorrente il motivo della visione, cioè la possibilità o l'impossibilità di vedere o di essere visti».

⁴³⁰ Il paragone di Odisseo al cane laconio (vv. 7 s.) nel prologo introduce un altro filone tematico che attraversa la tragedia, quello della caccia: rinforzata da θηρώμενοι (v. 2), che definisce la condizione di Odisseo sulle tracce di Aiace, l'immaginario della caccia ritorna in bocca al coro che, nell'*epiparodos*, afferma di essere in cerca dell'eroe per impedirgli di darsi la medesima sorte sanguinosa che ha inferto al bestiame acheo (vv. 866-878); il coro non usa espressioni collegate alla caccia, ma la similarità della situazione (la ricerca di Odisseo è guidata da Atena, quella del coro da Tecmessa) sembra invitare a scorgere una ripresa del tema del prologo. Cfr. Finglass 2011, pp. 54 s.

dello stesso Aiace, il νυκτὸς αἰανῆς κύκλος conduce τῆι λευκοπύλωι φέγγος ἡμέραι φέγγειν (vv. 672 s.)⁴³¹. Ma la luce permette all'eroe di vedere concretamente quello che ha fatto e di provarne vergogna, sentendosi esposto allo sguardo di tutti, anche di coloro che non sono fisicamente presenti sulla scena, come Odisseo o il padre Telamone⁴³², sì che già alla fine del primo *kommos* Aiace invoca l'oscurità (v. 396, ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα; v. 403, ποῖ τις οὖν φύγηι;) in un esplicito desiderio di invisibilità e di incapacità di vedere⁴³³. Così, dopo la morte del protagonista, «the rest of the play is like a sky darkening after sunset»⁴³⁴: torna l'oscurità nell'immagine del nero sangue che sgorga dalle vene di Aiace (v. 919, μελανθῆν αἶμ'; vv. 1412 s., μέλαν | μένος), il coro accusa Odisseo di avere un κελαινώπαν θυμόν (v. 955), mentre sera e mattino sono fusi nell'espressione πάννυχτα καὶ φαέθοντ' (v. 929)⁴³⁵.

La dualità luce/ombra che caratterizza la tragedia e la dialettica fra vista e raziocinio si accompagna al sentiero linguistico della malattia, che, probabile segno della lotta per l'affermazione della medicina contemporanea a Sofocle sui saperi tradizionali⁴³⁶, si rivela fin dal prologo, nelle parole di Atena, che suscita la pazzia

⁴³¹ Rimarchevole la scelta di φέγγος: «This particular word for light is specially noteworthy as used here for the first time in this play. In distinction from the common φάος|φῶς it often appears to have an aura of mysticism or emotionalism, suggesting meanings like 'glamour, radiance, splendor, holy light'. In other contexts it implies dim, reflected, diffused, 'long-wave' light, as of dawn or dusk or moonlight, in contrast with the clear, direct, 'short-wave' light of the sun at its full strength. It will recur significantly later in the play» (Stanford 1978, pp. 193 s.).

⁴³² «Ora che l'ha esibita ai sudditi, Aiace percepisce che la vergogna di cui è macchiato è sotto gli occhi di tutti, anche del suo peggior nemico. Questo pensiero non distingue fra presenti e assenti: Aiace si sente visto anche da chi, come Odisseo, è assente dalla scena; cogliere se stesso attraverso l'altro è il tratto costitutivo di αἰδώς, perciò l'altro è indifferenziato e sempre presente. [...] La visibilità che oggi, nella sua decisiva giornata, Aiace sta sperimentando, non si rapporta soltanto alla cerchia dei φίλοι autentici, la sua piccola corte, e dei φίλοι ora divenuti nemici; è un'aristia ironica che lo mette sotto gli occhi anche di chi, pur lontano, è percepito come un'entità dotata di una presenza opprimente – il padre Telamone» (Avezzi 2000a, p. 111).

⁴³³ Così Avezzi 2000a, p. 114, che aggiunge: «se alla fine del *kommòs*, recuperata la consapevole visione della propria vergogna, Aiace si voleva ritirare nel buio per non essere visto, dopo il "discorso ingannatore", guadagnata la conoscenza del mondo, decide coerentemente di ritirarsi in quell'oscurità per non vedere» (p. 115). Sulla dialettica luce/buio e vedere/non vedere, ved., almeno in parte, anche Winnington-Ingram 1980, pp. 45 s. e Zambujo Fialho 1992, pp. 26-29.

⁴³⁴ Stanford 1978, p. 196.

⁴³⁵ Cfr. Stanford 1978, p. 196.

⁴³⁶ La competizione fra scienza e medicina tradizionale sembra adombrata in opposizioni come quella di Soph. *Aj.* 581 s., in cui Aiace contrappone la medicina vera e propria alla magia (οὐ πρὸς ἰατροῦ σοφοῦ | θρηνεῖν ἐπιιδᾶς πρὸς πομῶντι πήματι) o in *Ant.* 354-364, nel primo stasimo che celebra i progressi tecnici dell'uomo, fra cui l'acquisizione della medicina (vv. 363 s., νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς | ξυμπέφρασται). Non è chiaro quanta conoscenza del mondo della

in Aiace per impedirgli di colpire gli Atridi (vv. 59 s., ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μα-
 νιάσιν νόσοις | ὤτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἔρκη κακά), intende mostrarne i
 terribili effetti a Odisseo, perché possa raccontare a tutti che cosa avrà fatto Aiace
 (vv. 66 s., δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον, | ὡς πᾶσιν Ἄργείοισιν εἰ-
 σιδῶν θροῆις), e rassicura il figlio di Laerte di non aver paura di un pazzo (v. 81,
 μεμνηότ' ἄνδρα περιφανῶς ὀκνεῖς ἰδεῖν;). Più avanti, quando Aiace sembra
 iniziare a rinsavire (v. 271, κἀνέπνευσε τῆς νόσου), Tecmessa afferma che la
 pazzia dell'eroe è stata sostituita da un νεόν ἄλγος (v. 259), mentre lo stesso
 protagonista, quando, dopo l'addio al figlio Eurisace, afferma che non si addice a
 un medico intonare lamenti (θρηνεῖν) ed ἐπωιδαί (vv. 581 s.), lascia intuire che
 l'unico intervento risolutivo a ciò che il coro definisce incurabile (v. 609,
 δυσθεράπευτος Αἴας) possa essere la propria spada, che tagli via dal corpo la
 vergogna col suicidio, applicando a se stesso un'immagine chirurgica di cui Aiace
 stesso è consapevole, avendo in precedenza definito il proprio progetto assassino
 contro gli Atridi e Odisseo una λυσσώδης νόσος (v. 452)⁴³⁷.

In questo modo, Sofocle sembra sfruttare lo stigma dell'infermità per certificare
 il distanziamento del protagonista dal corretto comportamento socialmente
 costituito⁴³⁸. L'ὑβρις di Aiace, infatti, deriva dal conflitto fra il tradizionale modello
 eroico, quello di omerica memoria, e un nuovo sistema di realizzazione del valore
 individuale in un contesto comunitario⁴³⁹. Tutta la tragedia è attraversata da rimandi

medicina un drammaturgo si potesse aspettare nel pubblico, ma la frequenza di immagini ed espressioni mediche in ambito drammatico lascia supporre un certo grado di consapevolezza negli spettatori. Cfr. Allan 2014, pp. 262-264; Israelowich 2017, p. 2.

⁴³⁷ Cfr. Israelowich 2017, p. 9. Sulla presenza del linguaggio medico nell'*Aiace* e in altre tragedie sofoclee, ved. anche Allan 2014, pp. 266-272, da cui ho tratto i passi discussi qui sopra. Sulle connessioni linguistiche e concettuali della *μανία* di Aiace con la trattazione della *μανία* nel *Corpus Hippocraticum*, è utile la breve sintesi di Israelowich 2017, pp. 5-8.

⁴³⁸ «Throughout the play, illness is used by Sophocles to explain the transgressions of his protagonist; why his behavior had been inevitable, and how he was finally able to come to terms with what he had done; the consequences of his actions and the driving force behind them, namely the will of Athena. Thus, the nature of Ajax's illness plays an important role in the promotion of the tragic plot» (Israelowich 2017, p. 10). La stessa funzione sembra svolta dal riferimento insistito sul massacro delle greggi, come sottolinea Elliot Sorum 1986, p. 365. La scelta di Sofocle si inserisce in un più generale uso del linguaggio medico, e in specie della malattia, per un più vivo ritratto psicologico dei suoi personaggi, sottolineandone problemi nella personalità e nei comportamenti (cfr. Allan 2014, pp. 272 s.).

⁴³⁹ «In a changing society, like that described in the *Ajax* the problem of conflicting value-systems arises, because traditional competitive values still exert an influence, while new obligations are being established within the society and have become equally demanding» (Gasti 1992, p. 82). Ved. anche Maslanka Soro 1995, pp. 117-122.

al mondo omerico, attraverso richiami testuali o strutturali al modello dell'*Iliade*⁴⁴⁰: nel prologo, il legame fra Odisseo e Atena rimanda alla loro relazione nei poemi omerici; il discorso di Aiace (vv. 430-480) prima di quello di Tecmessa (485-524) rovescia il modello iliadico delle parole che Andromaca rivolge a Ettore (Hom. *Il.* 6.407-439), cui fa seguito la risposta del marito (Hom. *Il.* 441-465); il saluto di Aiace a Eurisace (vv. 545-577) riprende l'addio di Ettore ad Astianatte (Hom. *Il.* 6.465-482); ancora, la spada di cui Ettore fece dono ad Aiace connette entrambe le figure in una relazione a distanza fra il discorso in cui Aiace decide di darsi la morte (vv. 661-663) e il settimo canto dell'*Iliade* (Hom. *Il.* 7.303-305), mentre la discussione sull'opportunità di tributare ad Aiace degni onori funebri recupera la dilazione del funerale di Ettore e ne trasforma l'ignominioso vilipendio del cadavere. L'Atene del V secolo, però, non è più il mondo omerico: «The city had absorbed the function of war, the citizen soldier had evolved, and the army became the popular assembly under arms», e le stesse basi teoriche dell'eroe – «a hero is best and is separate» – sono minate e messe in discussione⁴⁴¹. Aiace, però, non riesce aderirvi, rendendosi inadatto alla nuova realtà oplitica⁴⁴² e ben lontano dalla σωφροσύνη di Odisseo. Nemmeno il coro di marinai di Salamina può accettarlo, tanto che, nella parodo, ricusando la voce della strage animale da lui compiuta, lo raffigura piuttosto come alto modello di eroismo, nella contrapposizione fra 'grande' e 'piccolo' attraverso la costante ripetizione della parola μέγας e l'autorappresentazione del coro come personaggio minore⁴⁴³. Ma quello di Aiace è

⁴⁴⁰ Faccio riferimento all'ampia trattazione di Elliot Sorum 1986, pp. 364-377. Sui rapporti fra l'*Aiace* di Sofocle e la tradizione epica, ved. Brillante 2013, pp. 33-51, che si concentra in particolare modo sulla morte dell'eroe. Per uno sguardo allargato anche al mondo iconografico, ved. Gallet de Santerre 1989, pp. 231-245 e Demont 2008, pp. 603-613.

⁴⁴¹ Le citazioni sono di Elliot Sorum 1986, p. 363.

⁴⁴² «Ajax is presented to us in this play as one of those great individuals whose intractable firmness of purpose, whose defiance of threats and advice, whose adherence to heroic code, marked them as unfit for the new hoplite-fighting ethic of phalanx. Ajax recognizes no such communal authority and his fiercely independent, undisciplined, individual heroism has nothing in common with the order of phalanx» (Gasti 1992, pp. 84 s.). Ved. anche Winnington-Ingram 1980, p. 19: «Ajax, then, is not just the typical Homeric, the Achillean, hero, but rather one who carries the implications of the heroic code to the extreme possible point, as no one in Homer, and perhaps no one in real life, ever did».

⁴⁴³ «The word μέγας occurs thirty-six times in the play – far more frequently than in any other extant play of Sophocles, which is not surprising in view of the subject and of the fact that this is a Homeric epithet for Ajax. But the occurrences are not spread evenly through the play. The word occurs thirteen times between 139 and 241; nine times in the Parodos, seven of them in the anapests, including four in 8 lines. [...] The word μέγας and the notion of greatness are meant to sink into the minds of the audience» (Winnington-Ingram 1980, p. 22, n. 35). In questo modo, «se establece un contraste

un atto di ὕβρις, militare, ma pur sempre di ὕβρις, che contrappone due distinti sistemi di valori alla cui incompatibilità non c'è rimedio che la morte⁴⁴⁴.

Fra le forme di ricorrenza che interessano l'*Aiace* figurano le occorrenze omometriche, che si possono ritrovare attive in tutti o quasi tutti gli interventi corali, a partire dalla parodo (vv. 134-200). La sua configurazione ricalca le analoghe *parodoi* dei *Persiani*, delle *Supplici* e dell'*Agamennone* di Eschilo, e si ritrova solo in questa fra le tragedie del *corpus* sofocleo: un preludio anapestico (vv. 134-171) a cui segue il canto vero e proprio, articolato in una coppia strofica in sequenze principalmente dattilo-epitritiche (vv. 172-181~182-191) e in un epodo in metri eolici (vv. 192-200). Il coro, composto da marinai di Salamina fedeli ad Aiace⁴⁴⁵, fa il suo ingresso in scena riflettendo, preoccupato (v. 139, μέγαν ὄκνον ἔχω), sulla notizia (v. 173, μεγάλα φάτις) che, dalla notte (v. 141, τῆς νῦν φθιμένης νυκτός), fa il giro dell'accampamento acheo, che cioè il loro capo abbia annientato il

en el “grande” y “los pequeños” (154-163) y, según la función habitual de los coros sofocleos, el coro de marineros se autodiseña como un carácter menor, para representar al hombre común que no está expuesto, como lo están los héroes, las tensiones y el peligro que impone la grandeza» (González de Tobia 2003, p. 126).

⁴⁴⁴ «Non c'è nessun altro personaggio sofocleo che tanto frequentemente e con tanta intensità invochi la morte come l'unica soluzione ai suoi mali» (Maslanka Soro 1995, p. 124). Efficace la sintesi di Gasti 1992, pp. 92 s.: «According to his own values Ajax is completely justified in everything he has done, but in the social and military order represented by Odysseus he is intolerably wrong to the very end. However Sophocles seems to me not to be attempting to apply the classical *Hybris* formula. Ajax is surely the model of insolence but this insolence seems to be part of the heroic mentality, which ensured the perpetuation of an anti-hoplite mode of fighting. Thus the *hybris* which characterizes Ajax is exclusively military, a matter of the warrior's behaviour inspired by the heroic values of the past. [...] The stubbornness of Ajax' military behaviour becomes a refusal to accept any social obligation and to submit to the communal authority. Ajax is presented as the typical incarnation of warlike *hybris*, which, for the mythical warrior, is constructed on two notes prowess and honour». Sul tema, ved. anche Simpson 1969b, pp. 88-103, Garvie 1993, pp. 243-253, Hesk 2003, pp. 141-148, Lawrence 2005, pp. 18-33, Bacelar 2006, pp. 234-244 e Miralles 2009, pp. 53-56. Sulle possibili implicazioni politiche dell'*Aiace*, rimando alle trattazioni di Rose 1995, pp. 59-90 e Ugolini 1995, pp. 5-33.

⁴⁴⁵ Che i coreuti siano marinai parrebbe dimostrato da ναὸς ἀρωγοί (v. 201), φίλοι ναυβάται (v. 349), ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουον ὀμιλίαν (v. 872); ma l'indicazione ἄνδρες ἀσπιστήρες (v. 565) fa supporre che essi fossero «of the same class as Neoptolemus' companions in *Philoctetes*, the Viking-like warriors who both manned the ships and fought the battles», di età non precisata (Gardiner 1987, p. 52), che eventualmente potrebbero essere ricondotti a modelli iliadici (Budelmann 2000, p. 232 pensa ai Mirmidoni e invita la confronto con Hom. *Il.* 16.168-197 e 2.681-694; elementi epici nel testo sofocleo sono riconosciuti anche da Hesk 2003, pp. 29-31). La fedeltà ad Aiace sembra trasparire da scelte testuali che separano il gruppo dei coreuti dal resto degli Achei (v. 138, ἐκ Δαναῶν; v. 151, πᾶς ὁ κλύων; v. 162, τοὺς ἀνοήτους; v. 164, ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν; v. 186, Ἀργείων; v. 196, ἐχθρῶν), come evidenzia Budelmann 2000, p. 233; la buona disposizione del coro non è totale: già qui, nella parodo (v. 200), e poco oltre (vv. 245-50) emergono «i limiti di questo sentimento, consistenti nella paura dei Coreuti di essere coinvolti nella rovina del protagonista. Qui e anche altrove i compagni di Aiace sono mossi dall'egoismo, pensando soprattutto a se stessi» (Maslanka Soro 1995, p. 129).

bestiame dei guerrieri con la sua spada abbagliante (v. 147, αἴθωμι σιδήρωι). Ma questa è sicuramente solo una maldicenza, sostengono i marinai (v. 148, λόγους ψιθύρους), diffusa da Odisseo per prendersi gioco di Aiace (v. 153, τοῖς σοῖς ἄχουσι καθυβρίζων). Il coro da solo non può difendere il proprio comandante da simili accuse (vv. 165 s., χήμεις οὐδὲν σθένομεν πρὸς ταῦτ' | ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρίς) e ne invoca perciò l'apparizione, perché la sua presenza dissipi ogni dubbio (vv. 169-171, μέγαν αἰγυπιὸν <δ> ὑποδείσαντες | τάχ' ἄν, ἔξαίφνης εἰ σὺ φανείης, | σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι). Ma i dubbi attanagliano gli stessi coreuti che, nella strofe, postulano una causa divina per l'atto di Aiace (se possa essere una punizione da parte di Artemide Tauropola, offesa per una qualche mancanza culturale, o piuttosto un intervento del dio della guerra, deluso dal comportamento dell'eroe in battaglia, vv. 172-181), ma non contestano la sostanza dello sterminio animale compiuto dal protagonista. Ai loro occhi, non è comunque un gesto di cui Aiace potrebbe essere mai capace (vv. 182-184, οὔποτε γὰρ φρεινόθειν γ' ἐπ' ἀριστερά, | παῖ Τελαμώνος, ἔβας | τόσσον ἐν ποίμναις πίτνων), ma frutto di un qualche malanno di origine divina (v. 185, ἦκοι γὰρ ἄν θεία νόσος), su cui le elucubrazioni potranno essere fugate solo dal subitaneo ritorno dell'eroe dal suo sdegnoso ritiro dal campo di battaglia per la vicenda delle armi di Achille (vv. 192-195, ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων | ὅπου μακραίωμι | στηρίζη ποτὲ ταῖδ' ἀγωνίωι σχολᾶι, | ἄταν οὐρανίαν φλέγων)⁴⁴⁶. A rimarcare la fedeltà del coro ad Aiace e la sua concezione come modello eroico ideale contribuisce la già discussa (§ IV 2.1, pp. 729 s.) insistenza sul lessema della grandezza (μέγας e derivati), ripetuto più volte nella prima parte della tragedia. A ciò si aggiunge anche la struttura che la parodo assume. Essa, infatti, sembra quasi un epinicio atipico, *sui generis*, che, per offrire una degna presentazione di Aiace di contro alle maldicenze, si articola in una cornice che inquadra la peripezia dell'eroe⁴⁴⁷: la prima parte della cornice,

⁴⁴⁶ Su contenuti e struttura della parodo, ved. Kamerbeek 1963, p. 46; Errandonea 1970, pp. 25 s.; Lucas 1974, pp. 271-273; Davidson 1975, pp. 163-177; Winington-Ingram 1980, pp. 21-23; Gardiner 1987, pp. 56 s.; Garvie 1998, pp. 137 s.; Finglass 2011, pp. 175-177. Per problemi di ordine testuale e metrico, cfr. Dawe 1973, pp. 131-134; Davidson 1976, pp. 129-135; Davidson 1983a, pp. 192-198; Ferrari 1983, pp. 24 s.; Davidson 1984, pp. 438-440; Porciani in Ferrari *et al.* 1992, pp. 393 s.; Willink 2002b, pp. 50-53.

⁴⁴⁷ «A los fines del diseño del “otro Áyax”, advertimos, en la totalidad de la *párodos*, una integración coral asimilable a un epinicio, con un *kairós sui generis*, de modo que el coro, desde su perspectiva, aporta no sólo una nueva presentación de Áyax, sino que anticipa la *peripezia*, hasta el punto de autodefinirse definitivamente como personaje dramático. [...] notamos dos ámbitos diferenciados:

coincidente con la sezione anapestica (vv. 134-171), introduce l'occasione del canto, con un richiamo circolare fra le due metafore ornitologiche che aprono e chiudono il passaggio (v. 140, ὡς ὄμμα πελείας; v. 169, μέγαν αἰγυπιόν); i vv. 172-191 riflettono sulla vicenda che il coro ha appena introdotto, inserendo, tra l'altro, un riferimento al lessema della vittoria (la rabbia di Artemide si sarebbe scatenata su Aiace per la mancata gratitudine per una qualche vittoria da lei concessagli: v. 176, ἧ ποῦ τινος νίκας ἀκαρπώτου χάριν) che ancor più contribuisce a leggere in questa sezione un sostituto della narrazione mitica caratteristica degli epinici⁴⁴⁸; infine, i vv. 192-200 ritornano all'occasione, completando la parte mancante della cornice, chiudendo il quadro attorno alla peripezia notturna di Aiace e riallacciandosi all'apertura della parodo⁴⁴⁹. L'impressione di trovarsi di fronte a un grand'uomo, infine, è accresciuta dalla dizione omerizzante, visibile, fra l'altro, nella scelta di τόσσον (v. 184), nello iato prima di ἄναξ (v. 190) e nel sintagma ἀλλ' ἄνα (v. 192), nonché nel ritmo solenne dei dattilo-epitriti⁴⁵⁰, il cui studio periodologico, inoltre, mostra un certo grado di corrispondenza fra i nuclei tematici della parodo e i suoi periodi metrici⁴⁵¹.

In questo quadro, si registra una sola omometria. Ai vv. 176~186, l'explicit del

el del encuadre, dividido en una primera y una segunda parte y, en medio de ambas, el ámbito mítico» (González de Tobia 2003, p. 124).

⁴⁴⁸ «The chorus treat the truth revealed to the audience in the prologue – the truth of Ajax's failure and disgrace – as a slanderous lie, and cleave to an alternative vision which restates Ajax's greatness. Strikingly, the method by which they do so is that of Pindaric myth revision. This is not merely a matter of selecting one version over another, but rather a developed rhetorical strategy in which the preferred ('true') version is set against a version that is denied, but also motivated, and its currency or persuasiveness explained. An important part of the technique is that the rejected version is not passed over in silence, but explicitly activated, just as in *Ajax* the real cause of Ajax's ignominy, divine intervention, is rehearsed at the beginning and end of the *parodos* (137, 172-85)» (Cairns 2006, pp. 104 s.).

⁴⁴⁹ La presenza latente del modello dell'epinicio, nella fattispecie di quello pindarico, è denunciata anche da spie linguistiche: in ποιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσωιν (v. 148) sembra riecheggiare Pind. *Pyth.* 2.74 s. ἔλαχε καρπὸν ἀμώμητον, οὐδ' ἀπάταισι θυμὸν τέρπεται ἔνδοθεν· οἶα ψιθύρων παλάμαις ἔπετ' αἰεὶ βροτῶι; in μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς | ἐπὶ δυσκλείαι (vv. 142 s.) rivivono Pind. *Pyth.* 1.96 κατέχει ... φάτις e *Nem.* 8.24 λάθα κατέχει; ὦ | μάτερ αἰσχύνας ἐμᾶς (vv. 174 s.) rimanda a Pind. *Ol.* 8.1 μάτερ ὦ χρυσοστεφάνων ἀέθλων, Οὐλυμπία e casi simili. Cfr. Davidson 1989, pp. 91-94; Cairns 2006, p. 123, n. 30.

⁴⁵⁰ Così Finglass 2011, p. 176. La forma epica τόσσος ricorre in tragedia anche in Aesch. *Pers.* 864 e in Eur. *Suppl.* 58, in entrambi i casi *in lyricis*, mentre ἀλλ' ἄνα appare utilizzato in Hom. *Il.* 6.331, 9.247, 18.178 per spronare un guerriero a scendere in battaglia; la stessa espressione torna in Hom. *Od.* 18.13, Eur. *Alc.* 277 e, parzialmente, in Eur. *Tro.* 98. Altri omerismi potrebbero scorgersi nella *iunctura* ἧ ῥά (v. 172), nell'espressione βοῦς ἀγελαίας (v. 175), negli epiteti κλυτῶν (v. 177), χαλκοθώραξ (v. 179) e ξυνοῦ (v. 180). Cfr. Davidson 1989, p. 95.

⁴⁵¹ Per i dettagli, rimando allo studio di Macía 1990, pp. 75-92. Per altre questioni metriche, ved. Pardini 1999, p. 111 e Finglass 2011, pp. 189 s.

trimetro giambico offre spazio a un'eco fonica fra i sostantivi *χάριν* e *φάτιν* che, insieme alla condivisione delle vocali e della consonante conclusiva (*-ιν*), mostrano un'ottima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi a cui appartengono:

| | | |
|-----|----------------|-----|
| 176 | ˘˘˘– ˘˘˘– ˘˘˘– | 3ia |
| 186 | ˘˘˘– ˘˘˘– ˘˘˘– | 3ia |

Da un lato, *χάριν* indica il vantaggio che la dea Artemide, citata dai coreuti con l'epiteto *Ταυροπόλα* (v. 172), avrebbe mancato di ricavare da una qualche vittoria di Aiace (v. 176, *πού τινος νίκας ἀκαρπώτου*), che costituisce una delle spiegazioni formulate dal coro per interpretare gli eventi occorsi nella notte; dall'altro lato, *φάτιν* chiama con il proprio nome la voce che Odisseo ha messo in giro sul gesto compiuto da Aiace, già apparsa all'inizio della sezione strofica nell'invocazione del v. 172 (*ὦ μεγάλα φάτις*) e immediatamente chiosata come fonte di vergogna (vv. 172 s., *ὦ | μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς*). Viene, così, ribadita la centralità tematica della *φάτις* nello sviluppo dei primi momenti della trama, con una relazione tatutometrica che, a dispetto della diversità fra le parole, giova al potenziamento semantico della coppia strofica del coro⁴⁵² e si lascia potenziare dall'allitterazione dell'occlusiva velare sorda in *καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος* con cui, al v. 186, il coro scongiura gli dèi di cancellare la maldicenza a proposito di Aiace.

Il primo episodio (vv. 201-595) è diviso in due parti dall'ingresso in scena di Aiace al v. 348. Entrambi i passaggi sono aperti da un amebeo lirico-epirrematico, il primo dei quali (vv. 201-262) coinvolge il coro e, diversamente da quanto faceva attendere la richiesta dei coreuti che Aiace comparisse per fugare la *φάτις* sul suo conto (vv. 192-200), Tecmessa. La scena sembra ancora preparare agli successivi sviluppi della trama, indulgiando nelle emozioni dei personaggi più vicini ad Aiace (appunto, Tecmessa e il coro) e ricapitolando i principali accadimenti che consentiranno alla tragedia di procedere oltre⁴⁵³: Tecmessa, che si esprime in misure

⁴⁵² Il richiamo alla *φάτις* del v. 173 è segnalato anche da Garvie 1998, p. 144, che però non individua l'eco fonica che abbiamo appena discusso.

⁴⁵³ «The learning process is not, however, simply an equal exchange between two parties. The chorus receive a far greater blow than Tecmessa; at the same time, the audience receives further information that advances the plot» (Gardiner 1987, p. 58).

anapestiche, racconta ancora ciò che è indicibile (v. 214, λόγον ἄρρητον), evidenziando il folle invasamento che ha pervaso l'eroe (v. 216, μανίαι ἀλούς), descrivendone le azioni con termini sacrificali (vv. 219 s., χειροδαίκτα σφάγι' αἰμοβαφῆ, | κείνου χρηστήρια τάνδρός) e con dettagliati riferimenti al macabro e all'indecente (insieme alle sevizie inferte da Aiace agli animali, la donna commenta le urla con cui egli accompagnava i gesti: vv. 243 s., κακὰ δεινάζων ῥήματ', ἃ δαίμων | κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν); il coro, invece, che all'inizio risponde a Tecmessa in anapesti (vv. 201-220), quindi si dispiega in una coppia strofica in metri lirici (vv. 221-232~245-256), replica con le proprie paure, temendo in particolar modo che l'esito di una tale vicenda possa essere la punizione del protagonista con la morte (vv. 229-232, ὦμοι, φοβοῦμαι τὸ προσέρπον. περίφαντος ἀνὴρ | θανεῖται, παραπλήκτωι χερὶ συγκατακτὰς | κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ | βοτήρας ἵππονώμας; vv. 254-256, πεφόβημαι λιθόλευστον ἼΑρη | ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς, | τὸν αἴσ' ἄλατος ἴσχει)⁴⁵⁴. Nella sezione lirica non figurano casi di omometria, ma la centralità della paura nelle strofi eseguite dal coro è ribadita dalla collocazione metricamente ravvicinata del lessema della paura: nella strofe, infatti, al v. 229, il coro esprime il proprio timore col presente φοβοῦμαι, che riprende nel perfetto πεφόβημαι al v. 254, nell'antistrofe, un rigo dopo rispetto alla strofe.

Un maggior numero di omometrie, invece, caratterizza il secondo amebeo lirico-epirrematico del primo episodio, quello che segue l'ingresso in scena di Aiace (vv. 348-429). Aiace è ora consapevole delle proprie azioni e ne sente, anzi ne vede il peso, ricavandone la terribile vergogna che, mettendo in discussione il suo statuto di eroe, lo spinge a desiderare di scomparire non solo per non essere visto, ma anche per non vedere egli stesso, come abbiamo discusso *supra* a proposito delle opposizioni dialettiche luce/ombra e vedere/non vedere che attraversano la tragedia (§ IV 2.1, pp. 725-727). L'amebeo, che prende la forma di una lamentazione⁴⁵⁵, è

⁴⁵⁴ Sulla struttura e sui contenuti dell'amebeo, ved. i commenti di Kamerbeek 1963, p. 83 s.; Winnington-Ingram 1980, pp. 23-26; Garvie 1998, p. 146; Finglass 2011, pp. 202 s. Su problemi testuali e metrici, cfr. Bollack 1970, pp. 38 s.; Dawe 1973, pp. 134-137; Ferrari 1983, p. 26; Pardini 1999, p. 112; Willink 2002b, pp. 53-55; Finglass 2009a, pp. 85-89.

⁴⁵⁵ Di *kommos* parlano Avezzi 2000a, p. 110 e Finglass 2011, p. 238, ma già Gardiner 1987, p. 61 evidenziava che «Ajax sings all of the lyrics and the chorus have only iambic trimeter lines. We may reasonably assume, although we have no absolute proof, that such iambic lines [...] were not sung at all but spoken in the same fashion that such lines would be in the episodes». Sui contenuti e sulla

organizzato in tre coppie antistrofiche (vv. 348-353~356-361; 346-367, 372-376~379-382, 387-391; 394-409~412-427) assegnate ad Aiace, che si esprime in metri principalmente giambo-docmiaci, atti a comunicare il forte stato di agitazione che lo pervade, mentre Tecmessa e il coro replicano in trimetri giambici (vv. 354 s., 362 s.; 368-371, 377-378; 383-386, 392-393; 409 s., 428 s.) e cercano di calmare il proprio interlocutore. Anche se, al termine dell'amebeo, i toni si acquietano, il pensiero di Aiace è ormai fisso: darsi la morte, come già aveva chiaramente comunicato l'insistenza verbale nel corso del lamento (v. 361, ἀλλά με συνδαίξου; v. 391, τέλος θάνοιμι καὐτός; vv. 397-400, οὔτε γὰρ θεῶν γένος | οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιός | βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων; vv. 416 s., ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκέτ' ἀμπνοᾶς | ἔχοντα· τοῦτό τις φρονῶν ἴστω)⁴⁵⁶. L'eroe «gradualmente riprende coscienza, passando attraverso la soglia che separa la νόσος dalle sue conseguenze (il Coro ai vv. 337 s.: ἀνὴρ ἔοικεν ἢ νοσεῖν ἢ τοῖς πάλαι | νοσήμασι ξυνοῦσι λυπεῖσθαι παρών)⁴⁵⁷, vede chi lo circonda, vede se stesso nella nuova, denigrante condizione della vergogna, che mette in questione il suo statuto di eroe⁴⁵⁸ e può avere fine solo scomparendo agli occhi degli altri e ai propri, sì che l'amebeo si chiude con un'accorata invocazione all'oscurità (v. 393, σκότος), che Aiace definisce ossimoricamente ἐμὸν φᾶος (v. 394, come il successivo ἔρεβος φαεινότατον, v. 395)⁴⁵⁹ e costruisce con un sapiente riutilizzo di termini e immagini che Atena aveva precedentemente utilizzato per descrivere il suo intervento ad annebbiare la vista dell'eroe (v. 85, σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκό-

struttura metrica del passaggio, rimando a Winnington-Ingram 1980, pp. 26 s., a Garvie 1998, p. 158, a Hesk 2003, pp. 57-60 e a Finglass 2011, pp. 238-241. Sulle questioni testuali e metriche, ved. Dawe 1973, pp. 139 s.; Stinton 1977b, pp. 127 s.; Curti in Ferrari *et al.* 1992, pp. 394-399; Pardini 1999, pp. 112-114; Liapis 1998, pp. 243-250; Avezzi 2000a, pp. 103-108; Willink 2002b, pp. 55 s.; Finglass 2009a, pp. 89-92.

⁴⁵⁶ Cfr. Finglass 2011, p. 239.

⁴⁵⁷ Avezzi 2000a, p. 110.

⁴⁵⁸ «The keynote is of course humiliation, the keyword *atimos*» (Winnington-Ingram 1980, p. 27). Cfr. Maslanka Soro 1995, pp. 117-128.

⁴⁵⁹ Sugli ossimori che aprono la terza coppia strofica dell'amebeo, così commenta Instone 2007, pp. 231 s.: «When Ajax comes to his senses and realizes his humiliating condition, 'I die' he cries (343 ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι). And more cryptically and emotionally, in dochmiacs, 'Darkness, my light, o darkness of the underworld most bright' (394-5 σκότος, ἐμὸν φᾶος, | ἔρεβος ὦ φαεινότατον). His present life is not worth living: it is not a life at all. It is a life tantamount to death, and must entail death because only death will yield him any sort of life: death and darkness will be life for him, and the second part of the play will show this can be so. [...] Ajax's life is a life of death. Death is the only life he can contemplate, because then his recent madness, humiliation, and dishonour will be forgotten, and his great deeds of the past will be remembered and his honour thereby restored».

τα; v. 393, σκότος; v. 400, βλέπειν)⁴⁶⁰.

L'interlocutore privilegiato di Aiace è il coro. Lo prova non soltanto la brusca replica dell'eroe al preoccupato invito di Tecmessa a non lasciarsi andare a parole presaghe di morte (v. 369, οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορον ἐκνεμῆι πόδα;), ma anche la prima omometria che si può osservare nel carme. Infatti, ai vv. 349~357 (2δ), nella stessa posizione metrica, si vengono a corrispondere due forme della radice ναυ-: ναυβάται ~ ναΐας.

| | | |
|-----|----------------|----|
| 349 | υ̣—υ̣— υ̣υ̣υ̣— | 2δ |
| 357 | υ̣—υ̣— υ̣—υ̣— | 2δ |

La collocazione responsiva unisce strofe e antistrofe della prima coppia strofica nell'identico riferimento vocativo al coro di marinai che, indicato dapprima con la generica qualifica di ναυβάται, quindi con la perifrasi γένος ναΐας, che precisa la provenienza geografica dei coreuti⁴⁶¹ e apre la rievocazione delle esperienze vissute insieme al loro capo, diviene il punto verso il quale converge l'attenzione di Aiace.

Quasi totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|----------------|----|
| 349 | υ̣—υ̣— υ̣υ̣υ̣— | 2δ |
| 357 | υ̣—υ̣— υ̣—υ̣— | 2δ |

La funzione di cerniera e garanzia di simmetria fra le strofi si può riscontrare anche nella successiva omometria, che mette in relazione fra loro le interiezioni ὦ e ὦ nell'incipit dei vv. 372~387 (teles), caratterizzati da una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|-----|-------------|-------|
| 372 | —υ̣υ̣υ̣—υ̣— | teles |
| 387 | —υ̣υ̣υ̣—υ̣— | teles |

Ne riesce potenziata la carica drammatica dell'amebeo, che vede da un lato la sottolineatura del senso di vergogna di Aiace per la strage commessa (vv. 372-276, ὦ δύσμορος, ὃς χεροῖν | μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας, | ἐν δ' ἐλίκεσσι βουσί καὶ | κλυτοῖς πεσῶν αἰπολίοις | ἐρεμνὸν αἶμ' ἔδευσα), dall'altro la rabbiosa preghiera a Zeus di poter scatenare parimenti la propria ira sugli Atridi (vv. 387-391, ὦ Ζεῦ

⁴⁶⁰ Cfr. Finglass 2011, pp. 254 s.

⁴⁶¹ «The γένος in question is that of Salamis, as represented by its fighting men who make up the chorus (cf. 861, where Ajax refers to the Athenians as τὸ σύντροφον γένος)» (Finglass 2011, p. 243).

προγόνων πάτερ, | πῶς ἂν τὸν αἰμυλώτατον, | ἐχθρὸν ἄλημα, τοὺς τε δισσί-
 ρας ὀλέσσας βασιλῆς, | τέλος θάνοιμι καὐτός;). Inoltre, a guardare la *paradosis*,
 sorge il sospetto che, in origine, la tradizione medievale conservasse una analoga e
 più puntuale forma di omometria: in luogo delle lezioni riportate, Triclinio conserva
 in entrambe le sedi l'interiezione ἰώ; ma, lungi dall'essere la conservazione o la
 creazione di una occorrenza omometrica, l'interiezione può ben essere spiegata o
 come regolare corruzione dell'originario ὦ⁴⁶² o come correzione *metri causa*, per
 garantire un'identica responsione fra versi che, altrimenti, la tradizione presenta
 come contrastanti: il v. 372, infatti, sarebbe trasmesso come un telesilleo
 (—υ—υ—υ—), mentre il corrispondente v. 387 sarebbe un prosodiaco (—υ—υ—υ—).
 Sul problema sono state avanzate differenti proposte di emendamento, sulle quali
 non mi soffermo, la maggior parte producenti sequenze metriche accettabili e
 contenenti, allo stesso modo, possibili corrottele⁴⁶³; qui premeva di sottolineare
 soltanto la possibilità speculativa suscitata dalla lettura della *paradosis*.

Simmetria e *pathos* sono conferiti alla terza coppia strofica anche dall'ultima
 omometria che si può osservare nell'amebeo. Al v. 396 (ia δ), la richiesta di Aiace
 di sprofondare nell'oscurità è impreziosita dalla geminazione ἔλεσθ' ἔλεσθε (che
 si estende in anafora al verso successivo con un terzo ἔλεσθε); la stessa figura
 retorica trova posto, in responsione, al v. 414, nella geminazione πολλὺν πολύν, per
 sottolineare la fine ormai vicina del gran tempo trascorso a Troia⁴⁶⁴. La
 corrispondenza non fa registrare un'accettabile condivisione degli accenti
 prosodici:

| | | |
|-----|--------------|------|
| 396 | υ—υ—υ—υ—υ—υ— | ia δ |
| 414 | υ—υ—υ—υ—υ—υ— | ia δ |

Accanto alle omometrie, nel carme si possono osservare: la collocazione in
 posizioni differenti di versi in responsione delle forme ὄρῆς e ὄρῶν ai vv. 364~379

⁴⁶² Nel caso della tradizione sofoclea, tale tipo di corruzione sembra testimoniato anche in *Ant.* 1121a, 1146, 1261, 1284. Cfr. Willink 2002b, p. 55, in particolare n. 2.

⁴⁶³ La discussione critica è riassunta da Finglass 2011, pp. 248 s.: correggere nella strofe, con Hermann, χερσί (v. 372) in χερί e conservare προπάτορ nell'antistrofe (v. 387); oppure, nella strofe, correggere χερσί nella forma duale χεροῖν e, nell'antistrofe, accogliere la lezione tricliniana πάτερ in luogo dei traditi προπάτωρ o προπάτορ. La seconda opzione è quella accolta da Lloyd-Jones-Wilson 1990, che segue: essa produce, appunto, un telesilleo in entrambe le sedi, che «is more in keeping with the rest of the composition» (Garvie 1998, pp. 161).

⁴⁶⁴ L'occorrenza è riconosciuta anche da Kamerbeek 1963, p. 94.

(2δ), che evidenziano ancora una volta il filone tematico vedere/non vedere; la collocazione di γέλωθος e γέλωθ' ai vv. 367 e 382, non in responsione fra loro, ma metricamente ravvicinati, a evidenziare l'elemento della derisione come segno udibile della vergogna di Aiace; e l'anafora ποῖ ... | ποῖ dei vv. 403 s.

I temi finora sviluppati confluiscono nella sintesi del primo stasimo (vv. 596-645) che, riprendendo quanto finora accaduto sulla scena, lo riporta all'attenzione del pubblico per rifunzionalizzarlo, costituendosi come «punto nodale fondamentale»⁴⁶⁵ di questa parte del dramma. Le due coppie strofiche in cui è strutturato il canto (vv. 596-608~609-620; 624-634~635-645), in forme principalmente giambo-eoliche, dipingono un clima di apprensione e disperazione⁴⁶⁶, in cui alla serenità della madrepatria, Salamina (vv. 595-599, ὦ κλεινὰ Σαλαμῖς, σὺ μὲν που | ναίεις ἀλίπλακτος εὐδαίμων, | πᾶσιν περίφαντος αἰεῖ), vengono contrapposte le difficili condizioni di vita a Troia (vv. 600-608, ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος | †Ἴδαῖα μίμνων λειμωνίαι ποία† μηϊῶν ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι | χρόνῳ τρυχόμενος, | κακὰν ἐλπίδ' ἔχων | ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον αἴδηλον ἾΑιδαν) e, con un restringimento del *focus*, si crea un contrasto fra la passata sanità e gloria di Aiace (vv. 613 s., ὄν ἐξέπεμψω πρὶν δὴ ποτε θουρίῳ | κρατοῦντ' ἐν ἾΑρει; vv. 616-620, τὰ πρὶν δ' ἔργα χερσῶν | μεγίστας ἀρετᾶς | ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις ἾΑτρειδαῖς) e la sua attuale condizione (v. 614 s., νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ|τας φίλοις μέγα πένθος ἠύρηται), sì che lo stasimo, allontanandosi per un momento dal progetto di morte formulato dall'eroe – che, però, permane in sottofondo⁴⁶⁷ –, si propone come un salto dal presente al passato, il cui centro si situa nella seconda coppia strofica, riservata alla rievocazione dei genitori di Aiace, Eribea e Telamone. Telamone era già apparso nel discorso con cui Aiace dimostrava la necessità del proprio suicidio, svolgendovi «un ruolo ideologico dominante: egli non tollererà

⁴⁶⁵ Mambrini 2010, p. 310.

⁴⁶⁶ «Apprehension and despair characterise the chorus's song» (Finglass 2011, p. 313). Sui contenuti del carne, rimando a Kamerbeek 1963, p. 127; Winnington-Ingram 1980, pp. 32-36; Garvie 1998, pp. 180 s.; Hesk 2003, p. 73; Finglass 2011, pp. 313-315. Sui problemi testuali, ved. Dawe 1973, pp. 146 s.; Hamilton 1982, pp. 320 s.; Ferrari 1983, pp. 26-28; Willink 2002b, pp. 56-59; Mambrini 2010, pp. 312 s. Sulle questioni metriche, ved. Lasso de la Vega 1981-1982, pp. 9-10; Pardini 1999, pp. 115 s.; Finglass 2011, pp. 314 s.

⁴⁶⁷ «The long first episode ended with Ajax impervious to Tecmessa's pleas, and clearly intending suicide. In this ode Sophocles turns the audience's thoughts away from that intention. Only at 635 does the chorus allude, in an unspecific way, to the death of Ajax» (Garvie 1998, p. 180).

mai, argomenta il protagonista, il ritorno di un figlio privato del premio d'onore supremo (vv. 434-40 e 457-66)⁴⁶⁸. Insieme ad Eribea, torna poco dopo nelle parole di Tecmessa, che allude alla vecchiaia dei genitori dell'eroe (vv. 506-509, ἀλλ' αἴδεσαι μὲν πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῶι | γήραι προλείπων, αἴδεσαι δὲ μητέρα | πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον, ἧ σε πολλάκις | θεοῖς ἀράται ζῶντα πρὸς δόμους μολεῖν), e in quelle che Aiace pronuncia di fronte al figlio Eurisace, affidandogli il compito di accudire i nonni nella loro avanzata età (vv. 567-570, ὅπως | τὸν παῖδα τόνδε πρὸς δόμους ἐμοῦς ἄγων | Τελαμῶνι δείξει μητρί τ', Ἐριβοίαι λέγω, | ὡς φιν γένηται γηροβοσκὸς εἰσαεί). Ora, entrambe le figure ricevono maggior spazio nelle considerazioni del coro: Telamone, come prima, è ancora «il custode della gloria eacide, deturpata dalla follia del figlio» (vv. 643-645)⁴⁶⁹, mentre Eribea è presentata nei gesti e suoni tipici del lamento funebre, caratterizzati dal continuo scarto delle forme di espressione specificamente destinate al lutto, l'ἀλλινος (v. 627) e il lamento per Iti (v. 629, οἰκτρᾶς γόον ὄριθος ἀηδοῦς), per un più generico pianto (vv. 630 s., ὄξυτόνους μὲν ὠιδᾶς | θρηνήσει) irriuale, in quanto non indirizzato a una morte reale, ma programmata e idealizzata dal coro, che considera la follia di Aiace peggiore della perdita della vita (v. 635, κρείσσων γὰρ Ἄιδαι κεύθων ὁ νοσῶν μάταν)⁴⁷⁰, accrescendo così la tensione emotiva dello stasimo.

Nel carne non si osservano omometrie. Vi appaiono, però, alcune figure retoriche di ripetizione che accrescono il patetismo dell'ode: al v. 608, il gioco etimologico ἀΐδηλον Ἄιδαν; al v. 620, la geminazione ἔπεσ' ἔπεσε; ai vv. 625~636 (ia glyc), in responsione tra loro, la collocazione non responsiva dei lessemi indicanti i genitori (μάτηρ, πατρώας); al v. 627, la geminazione patetica della lamentazione ἀλλινον ἀλλινον.

Subito dopo il primo stasimo, Aiace ritorna in scena e afferma di voler sotterrare

⁴⁶⁸ Mambrini 2010, p. 310.

⁴⁶⁹ Mambrini 2010, p. 311.

⁴⁷⁰ La rinuncia alle forme costituite di lamento funebre da parte di Eribea nelle parole del coro è finemente analizzata da Mambrini 2010, pp. 313-324, che considera lo scarto un segno della crisi delle forme tradizionali di lamentazione, inadatte al contesto di una catastrofe quale la pazzia di Aiace, a cui meglio si addice un'espressione non codificata del dolore. Una tale caratterizzazione, inoltre, accresce la carica patetica del canto, affidato non al coro, che rinuncia scopertamente alla propria funzione di φίλος di Aiace, ma alla figura lontana della madre del compianto. Cfr. anche Palumbo Stracca 2004, pp. 214 s.; Nicolai 2011, pp. 26 s.

la spada nei pressi del mare (vv. 654-660, ἀλλ' εἶμι πρὸς τε λουτρὰ καὶ παρακ-
 τίους | λειμῶνας, ὡς ἂν λύμαθ' ἀγνίσας ἐμὰ | μῆνιν βαρεῖαν ἐξαλύξωμαι θε-
 ᾶς· | μολών τε χῶρον εἴθ' ἂν ἀστιβῆ κίχῳ | κρύψω τόδ' ἔγχος τούμῳν, ἔχθισ-
 τον βελῶν, | γαίας ὀρύξας εἴθα μή τις ὄψεται· | ἀλλ' αὐτὸ νῦξ Ἴαιδης τε
 σωιζόντων κάτῳ) e di aver compreso la necessità di mettere da parte o, almeno, di
 ridurre l'astioso attrito con gli Atridi (vv. 678-682, ἐπίσταμαι γὰρ ἀρτίως ὅτι |
 ὅ τ' ἐχθρὸς ἡμῖν ἐς τοσόνδ' ἐχθαρτέος, | ὡς καὶ φιλήσῳν αἴθις, ἔς τε τὸν
 φίλον | τοσαῦθ' ὑπουργῶν ὠφελεῖν βουλήσομαι, | ὡς αἰὲν οὐ μειοῦντα): sembra
 aver cambiato idea sul suicidio. Il coro prorompe, allora, nella singola coppia
 strofica che costituisce il secondo stasimo (vv. 693-705~706-718), in metri perlopiù
 gliconici, la cui gioiosa struttura in forma di inno o preghiera a Pan e Apollo cozza
 con il tono grave e preoccupato dei canti precedenti⁴⁷¹. L'andamento festoso del
 carne traspare nelle geminazioni Πᾶν Πάν (v. 694) e ὦ Πᾶν Πάν (v. 695), nella
 collocazione in versi in responsione tra loro, ma non in identica posizione metrica,
 del genitivo θεῶν ai vv. 698~711 (dodr A ba), a unire la danza a cui il coro invoca
 Pan a partecipare con la convinzione che Aiace abbia messo da parte i progetti di
 morte e θεῶν δ' αὖ | πάνθῃτα θέσμι' ἐξήρησ' εὐνομίαι σέβων μεγίσται (vv.
 711-713), e nell'unica omometria che si può rintracciare nello stasimo, dove, in
 incipit dei vv. 694~707 (ia sp), vengono a corrispondersi le interiezioni ἰὼ ἰὼ ~
 ἰὼ ἰὼ⁴⁷². La prima occorrenza accompagna l'invocazione di Pan (v. 694, ἰὼ ἰὼ Πᾶν
 Πάν), mentre la seconda quella di Zeus (vv. 707 s., ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ, | νῦν, ὦ Ζεῦ),
 conferendo simmetria all'ode e potenziando la carica espressiva del momento, che

⁴⁷¹ «The Chorus [...] sings a joyous prayer-hymn, in basically glyconic metre, which contrast with the gloomy mood of the parodos and the first stasimon» (Garvie 1998, p. 192). Che sia, però, un segno di ironia tragica è dato dai richiami fra la seconda antistrophe e il precedente discorso di Aiace: χρόνος (vv. 714, 646), σέβων (vv. 713, 667), ἀέλπτων (vv. 716, 648), Ἰατρείδαις (vv. 718, 667). Cfr. Gardiner 1987, p. 67, n. 31. Su contenuti e struttura della coppia strofica, ved. Kamerbeek 1963, p. 146; Errandonea 1970, pp. 33 s.; Lucas 1974, pp. 278 s.; Garvie 1998, p. 192; Hesk 2003, p. 95; Finglass 2011, pp. 341-343. Per le questioni testuali e metriche, ved. Dawe 1973, p. 149; Pardini 1999, pp. 96 s., 116 s.; Finglass 2011, pp. 342 s. Allo stasimo, De Falco 1958, p. 60 riconosce natura di iporchema, «il quale risulta evidente sia dallo sfrenato giubilo, che pervade tutte le strofe, sia dal metro, sia infine dall'accento specifico: νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι (701) e dall'invocazione a Pan θεῶν χοροποί' ἀναξ, affinché insieme col Coro danzi i Μύσια Κνώσι' ὀρχήματα» (sulla cui validità critico-testuale e identità storico-religiosa si veda Rodighiero 2012a, pp. 115-134). Sul tema, è utile la lettura della dettagliata analisi fornita da Rodighiero 2012b, pp. 19-60 che, a p. 60, non considera lo stasimo propriamente iporchematico, bensì «un mosaico difficilmente componibile nella sua interezza, ma nondimeno utili per poter almeno avvicinarsi a un'idea vaga di che cosa il canto danzato dell'*Aiace* rappresentasse nella *Mischung* di contenuti diversi».

⁴⁷² La tautometria è notata anche da Garvie 1998, p. 194.

sarà presto frustrata dalla notizia del suicidio di Aiace. La corrispondenza mostra una totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|--------|-------|
| 694 | ⏏⏏⏏ ⏏⏏ | ia sp |
| 707 | ⏏⏏⏏ ⏏⏏ | ia sp |

Dopo il discorso del messaggero (vv. 719-734), che riferisce dell'imminente arrivo di Teucro e della profezia di Calcante, secondo la quale Aiace avrà salva la vita se non si allontanerà dalla propria tenda, il coro, preoccupato come Tecmessa per le sorti dell'eroe, si mette alla disperata ricerca del protagonista per riportarlo al sicuro e attendere l'arrivo del fratello, uscendo così di scena (vv. 813 s., χωρεῖν ἐτοῖμος, καὶ λόγῳ δείξω μόνον. | τάχος γὰρ ἔργου καὶ ποδῶν ἄμ' ἔψεται). Alla scena segue il lungo discorso di Aiace preparatorio al suicidio (vv. 815-865), al termine del quale anche l'eroe esce di scena per compiere l'atto mortale. La scena che segue può, così, essere considerata una *epiparodos*, aperta al v. 866 dal nuovo ingresso del coro, il cui disordine è alternativamente considerato segno di alta preoccupazione per i possibili eventi⁴⁷³ o segno di temporaneo allentamento della tensione, dopo il terribile discorso suicida di Aiace e prima del compianto sul suo cadavere⁴⁷⁴. È pur vero che i coreuti mostrano un certo grado di agitazione che, nella sezione introduttiva, astrofica (vv. 866-878), si traduce in reduplicazioni verbali, poliptoti e allitterazioni (v. 866, πόνος πόνῳ πόνον; vv. 867 s., πᾶι πᾶι | πᾶι; v. 870, ἰδοὺ ἰδοῦ). L'*epiparodos* prosegue, poi, in una forma amebica, articolandosi in una coppia strofica in sequenze perlopiù giambo-docmiache (vv. 879-890~925-936), eseguita dal coro, a cui fa seguito una sezione di metri misti (forme giambiche e forme liriche) eseguita dal coro e da Tecmessa (vv. 891-914~937-960), in cui si evidenziano in particolare alcuni trimetri giambi e alcune forme bacchiache a costituire un dialogo parlato fra entrambi i personaggi (vv. 891-899~937-845); in mezzo, si inseriscono i trimetri della donna (vv. 915-924; 961-973) che, al v. 891, scopre, non vista, il cadavere di Aiace, prorompe in lamentazioni e ne dà notizia ai vv. 898 s. (Αἴας ὄδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς | κεῖται, κρυφαίῳ

⁴⁷³ Così Garvie 1998, p. 209, che nota lo «highly-wrought poetic language» del passaggio.

⁴⁷⁴ Così Finglass 2011, p. 390, che osserva colloquialismi nella dizione del coro e una «naïve worry for their immediate well-being».

φασγάνωι περιπτυχίης)⁴⁷⁵. Da questo momento, anche il coro si lascia andare ai lamenti, che punteggiano tutta la struttura strofica e, alcune volte, prendono la forma di occorrenze omometriche.

L'epanalessi ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες con cui il coro, al v. 925 (2δ), apre l'antistrofe riprende in uguale posizione metrica quella che, al v. 879, apriva la strofe, τίς ἄν δῆτά μοι, τίς ἄν. La corrispondenza⁴⁷⁶ conferisce maggior simmetria al canto e lascia l'impressione che traduca anche sul piano sonoro l'infausto esito della ricerca di Aiace; l'epanalessi del v. 879, poi, si aggiunge ai precedenti casi di allitterazioni, poliptoti e iterazioni verbali che, nella sezione astrofica introduttiva, comunicavano il disordine e l'affanno del coro. Il rovescio delle sorti della ricerca sembra ribadito anche sul piano degli accenti prosodici dei versi in responsione, che mostrano una quasi totale corrispondenza reciproca:

| | | |
|-----|-------------|----|
| 879 | ◡◡◡◡— ◡◡◡◡— | 2δ |
| 925 | ◡—◡— ◡—◡— | 2δ |

Ai vv. 900~946 (δ), anche questi caratterizzati da una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici, la stessa sede metrica è occupata dalle identiche interiezioni del coro ὦμοι ~ ὦμοι:

| | | |
|-----|-------|---|
| 900 | ◡◡◡◡— | δ |
| 946 | ◡◡◡◡— | δ |

L'occorrenza collega fra loro la prima reazione del coro alla scoperta del cadavere da parte di Tecmessa, segno del non ritorno a casa per i marinai della privazione del capitano e dell'uomo (vv. 900-904, ὦμοι ἐμῶν νόστων· | ὦμοι, κατέπεφνες, ἄ-ναξ, | τόνδε συνναύταν, τάλας· | ὦ ταλαίφρων γυνή; notare l'anafora ai vv. 900 s., ὦμοι ... | ὦμοι), e la risposta del coro al presagio di Tecmessa, nel timore di soprusi da parte degli Atridi (vv. 946-948, ἀναλγήτων | δισσῶν ἐθρόησας ἄναυδ' | ἔργ' Ἀτρειδᾶν τῶιδ' ἄχει), conferendo così maggior simmetria al carne, come

⁴⁷⁵ La struttura dell'*epiparodos* è, in realtà, discussa: accanto alla possibilità di non riconoscerle autonomia e di considerandola semplicemente l'inizio del quarto episodio, si potrebbe considerare *epiparodos* vera e propria l'introduzione ai vv. 866-878, mentre quelli che seguono (vv. 879-893), vista la struttura lirico-epirrematica e la forte carica patetica, un *kommós*. Ma, tra le due parti, non c'è una netta distinzione come fra la parodo e l'attacco del primo episodio al v. 201: la sezione, dunque, può essere integralmente considerata *epiparodos*. Cfr. Garvie 1998, pp. 208 s., Finglass 2009b, pp. 335-352 e Finglass 2011, pp. 389 s., 394-396, con relative bibliografie.

⁴⁷⁶ Il caso è notato anche da Finglass 2011, p. 397.

fa la successiva omometria che, ancora con una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione, unisce fra loro le due diverse geminazioni $\pi\acute{\alpha}\iota \pi\acute{\alpha}\iota \sim \phi\epsilon\hat{\upsilon} \phi\epsilon\hat{\upsilon}$:

| | | |
|-----|---------|-------|
| 912 | ⏏—⏏— ⏏— | ia ba |
| 958 | ⏏—⏏— ⏏— | ia ba |

Non si registrano omometrie, invece, nell'ultimo canto dell'*Aiace*, il terzo stasimo (vv. 1185-1222) che, organizzato in due coppie strofiche in metri principalmente coriambici e ionici (vv. 1185-1191~1192-1198; 1199-1210~1211-1222), porta il coro lontano dal nucleo del dramma, il suicidio di Aiace, per soffermarsi ancora una volta sulle condizioni attuali patite dai coreuti a Troia⁴⁷⁷ e maledire chi ha inventato la guerra, senza commentare quanto accaduto in precedenza sulla scena⁴⁷⁸. Si possono, comunque, osservare una epanalessi al v. 1215 ($\tau\acute{\iota}\varsigma \mu\omicron\iota, \tau\acute{\iota}\varsigma$) e la collocazione in punti differenti dello stesso verso in responsione di due composti con πολυ- ai vv. 1186~1194 ($\text{πολυπλάγκτων, πολύκοινον}$).

IV 2.2 L'Elettra

Se studiata alla luce degli ingressi in scena dei personaggi, la struttura dell'*Elettra* di Sofocle si lascia spiegare come una costruzione simmetrica, quasi speculare: escludendo per un momento Elettra e il coro, fra il prologo e il terzo episodio si assiste, nell'ordine, all'apparizione del pedagogo (A, v. 1), di Oreste (B, v. 23), di Crisotemi (C, v. 328) e di Clitemestra (D, v. 516); il nuovo ingresso del pedagogo al v. 660 segna l'inizio del tratto a ritroso, con il ritorno in scena di Clitemestra (v. 668), di Crisotemi (v. 871), di Oreste (v. 1108) e ancora del pedagogo (v. 1326), prima che nell'esodo (vv. 1398-1510) facciano la loro comparsa in scena tutti i

⁴⁷⁷ Il tema delle sofferenze a Troia e del contrasto fra la vita tranquilla nella madrepatria e le difficoltà della guerra costituiscono un «permanent undercurrent» del dramma e, insieme al primo stasimo, forma una struttura del tipo ABA, incorniciando il contrastante secondo stasimo, così gioiosamente incentrato sull'apparente abbandono delle idee vendicative e suicide da parte di Aiace. Cfr. Garvie 1998, p. 232.

⁴⁷⁸ Sui contenuti dello stasimo, ved. Kamerbeek 1963, p. 227; Errandonea 1970, pp. 38 s.; Gardiner 1987, pp. 71 s.; Garvie 1998, p. 232; Hesk 2003, pp. 119 s.; Finglass 2011, p. 469. Per le questioni di metrica, rimando alle analisi di Pardini 1999, pp. 105-109, 119 s.; Finglass 2011, pp. 469 s. Per quelle testuali, si vedano Dawe 1973, pp. 167 s.; Willink 2002b, pp. 62 s.; Magnani 2007a, pp. 157-165.

personaggi con l'aggiunta di Egisto (v. 1442). Si delinea, così, una costruzione del tipo ABCD A DCBA, in cui la presenza del pedagogo all'inizio e alla fine sembra costituire una sorta di cornice, rappresentata dalle parole chiavi *καιρός* e *αἰκμή*, da lui enunciate al v. 22 (ἴν' οὐκέτ' ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ' ἔργων ἀκμή) e, con una ripresa circolare, ai vv. 1338 (ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστ', ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή) e 1368 (νῦν καιρός ἔρδειν· νῦν Κλυταιμῆστρα μόνη). «Electra's presence serves as the binding factor in this structure, for she is on-stage almost throughout», sì che gli altri personaggi la circondano in una struttura, per così dire, radiale, apparentemente non disgiunta da un impulso lineare, che permette alla trama di svolgersi e di arrivare a conclusione⁴⁷⁹.

La linearità, però, è solo un'apparenza: costruita come uno specchio, la tragedia si presenta come «a play of inversions and reversals»⁴⁸⁰ che, nella simmetria che ne caratterizza la struttura, intreccia fra loro i fili della vita, della morte, della luce e delle tenebre, ribaltandone il valore⁴⁸¹. Il lessico della nascita, della crescita e della fioritura, fin dall'inizio della tragedia, sono collegati alla descrizione della condizione degradata di Micene in seguito all'assassinio di Agamennone: Elettra vede ogni giorno (v. 259, κατ' ἡμέρα) i πατρῶια πῆματα (v. 258) fiorire, piuttosto che scomparire (v. 260, θάλλονται μᾶλλον ἢ καταθφίνονθ' ὀρώ)⁴⁸², mentre, nel dialogo lirico che costituisce la parodo (vv. 121-250), il coro descrive Elettra come colei che partorisce guerre per la propria anima (vv. 217 s., σᾶι δυσθύμωι τίκτους' αἰεὶ | ψυχᾶι πολέμους) e le chiede di non generare disgrazie su disgrazie (v. 235, μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταις), con un'insistenza sull'immagine della procreazione che riprende l'autodefinizione di Elettra come donna senza figli (v. 164, ἄτεκνος;

⁴⁷⁹ Brann 1954, pp. 103 s., dalla quale è tratta anche la schematizzazione della struttura della tragedia che ho offerto in questa pagina. Sulle apparizioni e sul concetto di *kairos* in Sofocle e, in particolare, nell'*Elettra*, ved. Trédé 1993, pp. 201-217.

⁴⁸⁰ Segal 1966, p. 473.

⁴⁸¹ «The interplay between life and death is deeply embedded in the structure of the play and is more closely related to its symmetry than has usually been appreciated. Both in plot and imagery the play moves from death to life, from the moral death of Mycenae and the false death of Orestes to the revival of Electra, the House, and Orestes. This movement involves the literary death – just and necessary – of Clytaemnestra and Aegisthus. An opposite movement seems to qualify the main death-to-life progression, for the play moves also from light (the dawn of Orestes' arrival) to darkness (the execution of the vengeance in the dark, 1494)» (Segal 1966, p. 477). Per l'analisi che segue, si rimanda alle pp. 485-505 del medesimo lavoro.

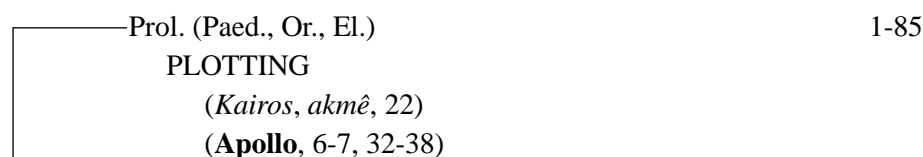
⁴⁸² Dalla vita fiorisce la morte, che a sua volta rigenera vita anche attraverso la figura di Oreste: «Quello che fa Oreste, vivere e uccidere, è il rifiorire del padre – l'autorità del re, il potere, il vigore del maschio» (Miralles 2009, p. 61).

v. 187, ἀνευ τεκέων) e anticipa la negazione della maternità di Clitemestra (vv. 273 s., μητέρ' εἰ χρεῶν | ταύτην προσαιδᾶν τῶιδε συγκοιμωμένην; vv. 597 s., καὶ ἔγωγε δεσπότιν | ἢ μητέρ' οὐκ ἔλασσον εἰς ἡμᾶς νέμω; v. 1154, μήτηρ ἀμήτωρ; v. 1194, μήτηρ καλεῖται· μητρὶ δ' οὐδὲν ἐξισοῖ). In modo parallelo, l'*Elettra* inizia in un'atmosfera luminosa, segnata dall'alba e dal canto degli uccelli (vv. 18 s., ἐῶια κινεῖ φθέγματ' ὀρνίθων σαφῆ | μέλαινά τ' ἄστρον ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη), ma il turno di parole μέλαινά τ' ἄστρον ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη incupisce il riferimento alla luce; lo stesso Oreste si augura di risplendere come una stella sopra i propri nemici (vv. 65 s., ὡς κάμ' ἐπαυχῶ τῆσδε τῆς φήμης ἄπο | δεδοκότ' ἐχθροῖς ἄστρον ὡς λάμψειν ἔτι), ma così facendo trasforma la gentile luce dell'alba in un bagliore distruttivo e suggerisce il ritorno della nera notte (v. 19)⁴⁸³. Alla stessa maniera, il positivo valore della gioia e del piacere è rovesciato nella macabra allegria di Clitemestra alla notizia della morte di Oreste (vv. 675-679; vv. 773-777, εἴ μοι θανόντος πίστ' ἔχων τεκμήρια | προσῆλθες, ὅστις τῆς ἐμῆς ψυχῆς γεγώς, | μαστῶν ἀποστὰς καὶ τροφῆς ἐμῆς, φυγὰς | ἀπεξενῦτο), mentre la gioia che Crisotemi prova nella scoperta della ciocca di capelli di Oreste sulla tomba del padre (vv. 871 s., ὑφ' ἠδονῆς τοι, φιλτάτη, διώκομαι | τὸ κόσμιον μεθεῖσα σὺν τάχει μολεῖν) viene rigettata come pazzia dalla sorella (v. 879, ἀλλ' ἦ μέμηνας, ὦ τάλαινα), fermamente convinta che il fratello sia morto, con la stessa espressione che più avanti Elettra utilizzerà per dipingere ancora una volta il perverso piacere della madre (vv. 1153 s., μαίνεται δ' ὑφ' ἠδονῆς | μήτηρ ἀμήτωρ); parimenti, Oreste, una volta rivelatosi, reprime la festosa reazione di Elettra (vv. 1271 s., τὰ μὲν σ' ὀκνῶ χαίρουσαν εἰργαθεῖν, τὰ δὲ | δέδοικα λίαν ἠδονῆι νικωμένην), la quale, a sua volta, non può slegarsi da sentimenti di odio per i propri nemici (vv. 1309 s., μήτηρ δ' ἐν οἴκοις· ἦν σὺ μὴ δείσις ποθ' ὡς | γέλωτι τοῦμόν φαιδρὸν ὄψεται κάρα). La giustizia ricercata attraverso la vendetta sembra non riuscire a liberarsi dalle Erinni eschilee, il cui nome ricorre quattro volte nel corso della tragedia (v. 112, σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες; v.

⁴⁸³ Cfr. Zambujo Fialho 1992, pp. 180 s. Il potere distruttivo della stella a cui Oreste si paragona è adombrato nell'origine omerica dell'immagine, come rileva Segal 1966, p. 491: «The gentle light of the dawn thus gradually becomes destructive, for Orestes' simile recalls the baleful stars of the *Iliad* to which the warrior in his most murderous moment is compared (*Il.* 5.4-8, 11.61-66; cf. also 22.26-32 and 314-19)».

276, Ἐρινύν; v. 491, χαλκόπους Ἐρινύς; v. 1080, Ἐρινύν)⁴⁸⁴, mentre l'emozione della gioia, nell'*Elettra*, si configura in fin dei conti come una ἄχαρα χαρά⁴⁸⁵, che ben si affianca alla linea di distorsione e capovolgimento che coinvolge anche il rapporto fra passato e presente⁴⁸⁶. Il passato è sempre presente: il pedagogo introduce Oreste nell'antica Argo (v. 4, τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος); l'arma che ha ucciso Agamennone è antica (vv. 484 s., οὐδ' ἄ παλαιὰ χαλκόπληκτος ἀμφήκης γένυς, | ἄ νιν κατέπεφινεν αἰσχίσταις ἐν αἰκείαις); la decisione di Elettra è ormai antica (v. 1049, πάλαι δέδοκται ταῦτα κοῦ νεωστί μοι); Oreste è sempre stato in cerca di Egisto (v. 1101, Αἴγισθον ἔνθ' ὤικηκεν ἱστορῶ πάλαι), come sempre ha lamentato da lontano le sofferenze della sorella (v. 1199, ὦ δύσποτμ', ὡς ὀρῶν σ' ἐποικτίρω πάλαι); l'omicidio di Clitemestra ed Egisto restituisce la vita ad Agamennone e ai morti del passato (vv. 1417-1421, ζῶσιν οἱ | γὰς ὑπαὶ κείμενοι. | παλῖρρυτον γὰρ αἶμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν κτανόντων | οἱ πάλαι θανόντες) e libera fratello e sorelle dalle antiche sofferenze (v. 1490, μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον); ma queste torneranno anche nel futuro, assicura Egisto (vv. 1497 s., ἦ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν | τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;), così che il passato non sarà mai del tutto passato⁴⁸⁷.

Visivamente, la struttura dell'*Elettra* potrebbe assumere allora questa forma:



⁴⁸⁴ Cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 218.

⁴⁸⁵ «It is clear that the plot of *Electra* is constructed in such a way as to draw attention to the emotions at key moments in an unexpected and highly disturbing manner. Joy and pleasure intrude into the paly so persistently that we cannot but be startled by their incongruity. But when we look more closely, it transpires that these supposedly positive emotions are distorted or perverted, either by the abnormal manner in which they manifest themselves or by the context in which 'normal' emotions are experienced. Perhaps we could say that the 'joy' of the *Electra* is actually an ἄχαρα χαρά, a joy that is not joy. It can exert the wrong sort of effect on those who experience (or suffer) it; it can be debilitating, maddening, excessive, or morbid; it can be aroused at the wrong time or by the wrong type of stimulus» (Wright 2005, p. 193). Cfr. Wallace 2016, p. 66.

⁴⁸⁶ «Electra's voice alone has the power to maintain the past as a threatening present» (Nooter 2011, p. 403). Cfr. Segal 1966, pp. 505-508.

⁴⁸⁷ «Aeschylus, without detracting from the sufferings of the past and present, has his eyes upon the future, while Sophocles concentrates upon the present as generated by the past» (Winnington-Ingram, 1980, p. 228). Secondo lo studioso, ciò può spiegare la diversa trattazione del mito fra Eschilo e Sofocle (impostato in forma di trilogia in Eschilo, condensato in una sola tragedia in Sofocle) e il diverso atteggiamento degli autori nei confronti dei protagonisti.

| | |
|----------------------------------------------|-----------|
| El.'s lament and parodos | 86-250 |
| GRIEF | |
| El.'s monologue | 251-327 |
| DEATH-IN-LIFE | |
| El. and Chrys. | 328-471 |
| First Stasimon (Vengeance) | 471-515 |
| Clyt. and El. | 516-633 |
| CLYT. DEFEATED | |
| Clyt.'s prayer to Apollo | 634-659 |
| Paed. and Or.'s "death" | 680-763 |
| El. and Clyt. | 764-822 |
| EL. DEFEATED | |
| Kommos (Vengeance) | 823-870 |
| El. and Crys. | 871-1057 |
| Second Stasimon | 1058-1097 |
| Recognition scene | 1098-1231 |
| URN: LIFE-IN-DEATH | |
| El.'s lyrics | 1232-1287 |
| JOY | |
| Or., El., Paed. | 1288-1375 |
| PLOTTING | |
| (<i>Kairos</i> , 1368; <i>akmê</i> , 1338) | |
| El.'s prayer to Apollo | 1376-1383 |
| Execution of Vengeance | 1384-1510 |
| (Third Stasimon, 1384-97; Exodos, 1398-1510) | |

Segal 1966, p. 480

Le inversioni così individuate sembrano toccare anche il piano delle argomentazioni retoriche. Oreste viene inizialmente caratterizzato come giovane riflessivo, che prepone il λόγος all'ἔργον e ricerca il momento opportuno (καιρός) per agire⁴⁸⁸, mentre Elettra «se muestra inclinada a la acción inmediata, impulsada únicamente por el sentido de necesidad y justicia, sin matices ni adaptación a las circunstancias concretas»⁴⁸⁹, in una tensione all'azione che si traduce nell'uso di «fruitless words, *logoi*», i cui significati si perdono o si alterano, e di

⁴⁸⁸ «Sophocles uses καιρός seven times in the Electra. [...] Καιρός is a word associated with Orestes. It is spoken either by him or to him to denote that the critical time is at hand (22, 39, 75, 1259, 1368), and his action takes shape according to his opportunity. The word is spoken for the first time and for the last time by the paidagogos to spur Orestes to ἔργα (22) and ἔρδειν (1368), and five times by Orestes (31, 39, 75, 1259, 1292)» (Smith 1990, p. 341). Cfr. Kaufman 2012, pp. 253-260; Wallace 2016, p. 64.

⁴⁸⁹ Encinas Reguero 2008-2009, p. 67.

lamentazioni⁴⁹⁰. Alla fine della tragedia, però, la situazione si rovescia: pur avendo vissuto di vuote parole, Elettra è colei che ha sperimentato sulla propria pelle la concretezza delle sofferenze e delle ingiustizie, che per Oreste, invece, sono solo parole, che conosce attraverso i resoconti del pedagogo; la stessa falsa morte del giovane è un vuoto *logos*, che però ha un effetto concreto e devastante sulla sorella⁴⁹¹.

L'insistenza sul tema del *logos* potrebbe avere collegamenti con la datazione della tragedia che, per la possibile presenza delle tecniche argomentative basate sulle *pisteis entechnoi* e *atechnoi*⁴⁹² e per alcuni contatti con Tucidide⁴⁹³, verrebbe a collocarsi negli ultimi vent'anni del V secolo a. C., fra le opere più tarde di Sofocle, in un'Atene che ormai «has lost confidence in the visions which accompanied the rationalism of Protagoras and Pericles»⁴⁹⁴. Il problema della datazione, però, non trova facile soluzione, soprattutto a causa delle discusse

⁴⁹⁰ Segal 1966, p. 531. La perdita o l'alterazione dei significati di parole è visibile in espressioni come φίλατατ' ἀνδρῶν προσπόλων (v. 23), rivolta al pedagogo da Oreste, in cui φίλος e ἀνὴρ sono «incogruously juxtaposed» con πρόσπολος, mentre al verso successivo ἐσθλός si affianca alla limitazione εἰς ἡμᾶς (v. 24) e al paragone ὡσπερ [...] ἵππος εὐγενῆς (v. 25): «how can a slave tutor be called *philos*, *esthlos*, and *eugenês*?» (Wallace 2016, p. 65). Quanto al lamento, esso sembra essere una caratteristica linguisticamente connotante il personaggio di Elettra che, nelle proprie scelte linguistiche (uso delle interiezioni femminili o tendenzialmente femminili, uso del vocativo femminile di φίλος, preferenza per l'eloquio gentile), si conforma alle modalità espressive tipiche dei personaggi femminili sofoclei. Cfr. Lewis 2015, pp. 217-241.

⁴⁹¹ «Electra, though she has lived on ineffective *logoi*, has experienced the concreteness, the *ergon*, of suffering and injustice. For Orestes, however, man of “deeds” though he is, the past sufferings are only *logoi*. He knows of them only through the *logoi* of the Paedagogus. His own death is a *logos*, devised with no sense of its emotional effect on Electra» (Segal 1966, p. 531). Elettra soffre per varie ragioni, che si recuperano tanto dalle *Coefore* di Eschilo quanto dall'opera sofoclea: l'esclusione dal godimento delle ricchezze paterne (vv. 189-192, ἀλλ' ἀπερεί τις ἔποικος ἀναξία | οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν | ἀεικέι σὺν στολαῖ, | κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις), i maltrattamenti fisici e psicologici (Clitemestra la tratta come una schiava, vv. 597-600, ed è disposta, insieme a Egisto, a rinchiuderla ἐν κατηρεφῆι | στέγηι, vv. 381 s., se non metterà da parte le ostilità nei confronti della coppia di amanti), la solitudine affettiva (vv. 164-167, ὄν γ' ἐ-γὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος, | τάλαιν' ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ, | δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον | οἶτον ἔχουσα κακῶν). Cfr. Barone 2004, pp. 385-390.

⁴⁹² Il riferimento è all'analisi di Encinas Reguero 2008-2009, pp. 71-82, che individua elementi riconducibili alle *pisteis atechnoi* ed *entechnoi* nelle *rheseis* di Crisotemi ed Elettra e conclude che, riflettendo sugli aspetti della retorica, Sofocle «parece ensalzar la razón como criterio supremo de verdad. Pero al mismo tiempo, al mostrar cómo la argumentación deductiva puede servir a cualquier argumento, incluso al que nos aleja de la verdad, Sófocles llega a un cuestionamiento absoluto de todos los medios de persuasión» (p. 82).

⁴⁹³ Secondo Segal 1966, pp. 533 s., l'epitaffio di Pericle, il dialogo coi Melii e la *stasis* di Corcira esposti nell'opera tucididea mostrano l'evoluzione del *logos* durante la guerra del Peloponneso da forza razionale a sostegno ancillare del potere aggressivo, come nell'*Elettra* sofoclea il *logos* conduca a una certa ambiguità dei concetti morali di *kalon*, *aischron* e *kakon*. Sui problemi della datazione è utile consultare anche l'ampia trattazione monografica di Vögler 1967.

⁴⁹⁴ Segal 1966, p. 353.

relazioni con le *Coefore* eschilee e l'*Elettra* euripidea e la *vexata quaestio* della priorità dell'una *Elettra* sull'altra. La possibilità che i vv. 1347 s. dell'opera di Euripide alludano alla spedizione ateniese in Sicilia e il trattamento della figura di Elena (vv. 1280-1283) in un modo che sembra anticipare la costruzione del personaggio nell'omonima successiva tragedia, rappresentata nel 412 a. C., hanno spinto gli studiosi ad attribuire la tragedia al medesimo anno dell'avventura siceliota (413 a. C.); ma stile e *usus scribendi* dell'autore non offrono dati oggettivi a sostegno di una tale datazione, suggerendo piuttosto di anticiparla a un più ampio arco di tempo compreso fra il 422 e il 416 a. C.⁴⁹⁵. D'altro lato, i tratti stilistici e compositivi del dramma sofocleo sembrano puntare a una composizione tarda, vicina alla messa in scena del *Filottete* (409 a. C.), con cui l'*Elettra* condivide somiglianze nella costruzione del prologo e nell'abbondante uso dell'*antilabé* e del dialogo lirico⁴⁹⁶, mentre un confronto fra le *Coefore* eschilee e le due *Elettre* fa propendere per una maggiore antichità dell'opera euripidea, più vicina all'esperienza eschilea rispetto al dramma di Sofocle⁴⁹⁷. L'opera sofoclea potrebbe, così, essere situata fra il 413 e il 409, prima dell'*Oreste* del 408 a. C., con la possibilità di leggere nella coppia Clitemestra-Egisto, usurpatori e detentori di un potere illegittimo e repressivo, e nella figura di Elettra, prostrata a sopportare un tale potere aberrante, un parallelo con le vicende ateniesi dei Quattrocento, rendendo Oreste una forza in esilio equivalente a quella dei marinai di Samo e trasformando la trama tragica nel doppio del recupero della democrazia legittima

⁴⁹⁵ Si veda al proposito la sintesi di Finglass 2007, p. 2 e relativa bibliografia. Sul dialogo lirico, ved. anche Taplin 1984-1985, pp. 115-122.

⁴⁹⁶ La forma dialogica del prologo dell'*Elettra* trova paralleli nei prologhi del *Filottete* e dell'*Edipo a Colono*, con cui l'avvio della tragedia condivide anche l'apertura del prologo con l'ingresso in scena di due personaggi attraverso una *eisodos*, la presenza di un personaggio che affianca il proprio compagno *in loco parentis*, la formulazione di un piano che comporta azioni ostili contro gli abitanti del luogo e si giova di una buona percentuale di δόλος. «This view, however, fails to take account of the different presentations of δόλος in these dramas» (Finglass 2007, p. 89).

⁴⁹⁷ Molteplici sono le ragioni addotte a giustificare la priorità dell'*Elettra* di Euripide su quella di Sofocle nel raffronto con le *Coefore* di Eschilo: l'assenza di Crisotemi nell'*Elettra* euripidea, la sua menzione nell'*Oreste* (v. 23) e la sua implicita presenza nell'*Ifigenia in Aulide* (v. 1164), che attribuiscono al personaggio un ruolo minoritario rispetto allo spazio riservatogli da Sofocle; la collocazione di una lunga monodia attoriale prima della parodo, a sua volta divisa fra coro e protagonista, non pare attestata in altre opere sofoclee, mentre è attestato nel più tardo teatro euripideo (*Elettra*, *Andromaca*, *Ettore*, *Troiane*, *Ione*, *Elena*); lo sviluppo progressivo del ruolo di Elettra dalla posizione ausiliaria delle *Coefore* alla maggior importanza nell'*Elettra* euripidea, al fianco di Oreste, fino all'assoluta centralità nell'*Elettra* sofoclea. Cfr. Ronnet 1970, pp. 309-332; March 2001, pp. 21 s.; Garvie 2012, pp. 285-293.

ad Atene⁴⁹⁸. Tuttavia, «none of this proves that *Electra* is a late play»⁴⁹⁹, per quanto, comunque, non sembri possibile retrocedere oltre il 430 a. C.⁵⁰⁰.

Pur non eseguendo odi di grande estensione e di esplicita finalità meditativa⁵⁰¹, il coro dell'*Elettra* di Sofocle non manca di partecipare all'azione del dramma, per quanto in modo passivo rispetto alle *Coefore* di Eschilo: se, infatti, nel caso eschileo erano le donne a lamentare la propria sorte e a istigare Elettra all'azione, qui è Elettra a prorompere in lamenti, a invocare la vendetta e a istigare e prendere indirettamente parte all'omicidio di Clitemestra ed Egisto⁵⁰², in un rapporto con le coreute che si fa chiaro fin dalla parodo⁵⁰³. Questa assume la peculiare forma di un dialogo lirico (vv. 121-250) in misure dattiliche, giambiche e anapestiche fra il coro ed Elettra ed è preceduta da una monodia (vv. 86-120), affidata alla viva voce della protagonista allo scopo di evidenziarne l'isolamento nella condizione di donna emarginata, la cui unica espressione è il lamento⁵⁰⁴. La parodo vera e propria

⁴⁹⁸ Così Konstan 2008, pp. 79 s. che, ricordando il coinvolgimento di Sofocle come *proboulos* dopo il disastro della spedizione in Sicilia (cfr. Aristot. *Rhet.* 1419a 25-30), ipotizza che, con l'*Elettra*, il poeta volesse omaggiare la rinata democrazia e smarcarsi dal proprio passato. Rapporti con Tucide sono riconosciuti anche da Wallace 2016, p. 67, che data l'opera al medesimo periodo. Un parallelo politico è ipotizzato anche da Kells 1973, p. 12, che però si spinge fino al regime dei Trenta Tiranni del 404/403 a. C. Al 421, invece, e alla pace di Nicia pensano Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, pp. 206 s. Sulla concezione di Clitemestra ed Egisto come detentori di un potere illegittimo e oppressore agli occhi di Elettra, ved. Cooper 2012, pp. 276-278; ma ved. anche Finglass 2005, pp. 199-209 che, rilevando il minor spazio riservato al tema della *polis* nell'*Elettra* sofoclea rispetto alle *Coefore* di Eschilo, invita a non assegnare alla tragedia un'interpretazione storico-politica forzata. Sul tema della *polis* nell'*Elettra*, cfr. anche Budelmann 2000, pp. 256-268, mentre per un collegamento dell'elemento dell'autorità con il riso e la derisione ved. Miralles 2009, pp. 52, 56-60.

⁴⁹⁹ Finglass 2007, p. 1.

⁵⁰⁰ «The similarities do appear extensive enough to make it most unlikely that *Electra* was first performed before, say, 430. It is tempting to go further and say that the play must belong still closer to *Philoctetes*, say after 415. But such precision is not warranted by the evidence» (Finglass 2007, p. 1).

⁵⁰¹ «The play lacks the expansive, meditative odes which, in other works, lift the tragedy into a larger, more lucent realm and lend it the serenity of beauty, if not of true peace. The lyricism of the *Electra*, on the other hand, is the lyricism of the dirge. After the parode, the choruses are short, concerned entirely with death and vengeance, and closely held to the specific action. They contain few flights of imagination, few rich excursions into mythology. [...] [This] has the effect of reinforcing the monotony of *Electra's* life and the somberness of her world» (Segal 1966, pp. 543 s.).

⁵⁰² Così Ierulli 1993, pp. 218 s.

⁵⁰³ «By making the parodos an evenly balanced kommos with equal division of the stanzas, the poet has introduced the chorus as a group of mature and practical women who converse with *Electra* nearly as with an equal. The duet form enhances the intimacy of their maternal affection for *Electra* and of her fond regard for their friendship» (Gardiner 1987, p. 145).

⁵⁰⁴ «*Electra* is the only surviving play of Sophocles where the protagonist sings a lyric monody before the parodos. The effect is an emphasis both on lyric and isolation: a protagonist who emphasizes lament, and who is marginalized because she does» (Ierulli 1993, p. 220). La collocazione della monodia prima della parodo è inusuale in Sofocle, mentre sembra più familiare in Euripide, ma ciò non è sufficiente a postulare una dipendenza del primo dal secondo, a maggior ragione se si

ingenera, così, un cambio di funzione: al suo ingresso in scena, infatti, il coro non si associa ai lamenti di Elettra, bensì tenta la strada della consolazione, percorsa attraverso una simmetrica ripartizione delle strofi e delle antistrofi fra gli interlocutori in virtù della quale le parti del coro entrano in responsione solo con le parti del coro, mentre le parole di Elettra solo con le proprie, traducendo anche sul piano strutturale le diverse posizioni e i contrastanti punti di vista dei due personaggi⁵⁰⁵. Già nella prima coppia strofica (vv. 121-136~137-152), infatti, il coro invita Elettra a non crogiolarsi nel dolore e a mettere da parte i lamenti e le ostili resistenze (vv. 122-126, τίν' ἀεὶ | λάσκεῖς ὦδ' ἀκόρεστον οἰμωγᾶν | τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα | ματρὸς ἀλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα | κακῆι τε χεῖρὶ πρόδοτον;), che non serviranno a riportare in vita Agamennone (vv. 137-139, ἀλλ' οὔτοι τόν γ' ἐξ Ἀίδα | παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἀνίστάσεις οὔτε γόοισιν, οὐ λιταῖς), ma si scontra con la dura caparbia della giovane che, pur riconoscendo il ruolo di consolatrici svolto nei suoi confronti dalle coreute (v. 130, ἦκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον), non rinuncia ai lamenti (v. 132, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε), perché è νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς | οἰκομένων γονέων ἐπιλάθεται (vv. 145 s.) e trova più congeniale a sé il ruolo della civetta e di Niobe (vv. 147-152, ἀλλ' ἐμέ γ' ἀστονέεσσ' ἄραρεν φρένας, | ἄ Ἴτυν αἰεὶν Ἴτυν ὀλοφύρεται, | ὄρις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος. | ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, | ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, | αἰαῖ, δακρύεις)⁵⁰⁶. Il coro, allora, gioca la carta della sopravvivenza e del ritorno imminente di Oreste (vv. 162 s., Διὸς εὖ-

considera la lunghezza della successiva parodo lirica (circa 130 versi) che, sommata alla trentina di versi eseguiti dalla sola Elettra, avrebbero conferito «Aeschylean proportions» all'intero passaggio cantato (Finglass 2007, p. 119). Sulle caratteristiche trenodiche della monodia, ved. Dué 2012, pp. 242 s.

⁵⁰⁵ «But when the chorus does enter, they do not sympathize with Electra in her laments. Rather, they go through a process of consolation to try to convince her to discontinue her excessive grieving. Each strophe and antistrophe is divided between the chorus and Electra, creating a metrical and musical unity which highlights the difference between their positions. Although they are singing what amounts to a duet, with Electra answering the chorus' advice and exhortations, yet the chorus' line respond metrically only to other lines of the chorus, and Electra's only to Electra's. There is no overlap; singing the parodos together, they are as separated metrically as they are divergent in their attitudes» (Ierulli 1993, pp. 220 s.).

⁵⁰⁶ «Electra chooses the nightingale (147-9) and Niobe (150-2) as mythical exemplars for her situation because of their everlasting fidelity to grief» (March 2001, p. 149). Secondo Gasti 2016, p. 26, il paragone, il cui uso non convenzionale sembra ribadito dall'enfatico ἔγωγε (cfr. Finglass 2007, p. 149), possa motivarsi nella «corresponding affinity (ἄραρεν) of the actor's inner self (φρένες) to the mind of the figure he imitates (Stanislavskian theory), which means that the actor's aptitude for this kind of role is central to the performative effect». Ved. anche Scarborough 2012, pp. 125-128.

φροιν | βήματι μολόντα τάνδε γὰν Ὀρέσταν), ma per Elettra il fratello sembra aver dimenticato le sofferenze della famiglia e non pare intenzionato a mostrarsi (vv. 171 s., ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ, | ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι). Le donne, quindi, dopo aver ricordato i dettagli dell'omicidio di Agamennone (vv. 193-200) e aver offerto così a Elettra l'occasione di rinnovare le proprie maledizioni contro gli assassini del genitore (vv. 201-212), rivolgono alla giovane un ultimo appello alla moderazione (vv. 213-215, φράζου μὴ πόρσω φωνεῖν. | οὐ γνώμαν ἴσχεις ἔξ οἴ-
ων | τὰ παρόντ'; v. 235, μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταις), ma ancora una volta a vuoto, mostrando così l'impossibile conciliazione fra gli atteggiamenti dei due personaggi⁵⁰⁷.

La carica patetica del canto, così dipendente dalla dimensione trenodica che il personaggio di Elettra assume fin dall'avvio della tragedia, è accresciuta da una serie di epanalessi, geminazioni, anafore e poliptoti, pronunciati alternativamente dal coro e dalla protagonista: v. 121, παῖ παῖ, in apertura della sezione strofica della parodo; v. 148, ἃ Ἰτυν αἰὲν Ἰτυν; v. 173, θάρσει μοι, θάρσει; vv. 171 s., ποθεῖ, | ποθῶν (dove il poliptoto si unisce all'anadiplosi); vv. 193 s., οἰκτρὰ μὲν ... | οἰκτρὰ δ'; v. 198, δεινὰν δεινώς; v. 210, πάθεα παθεῖν; v. 221, δεινοῖς δειν'; v. 229, ἄνε-
τέ μ' ἄνετε; v. 235, ἄταν ἄταις; vv. 239 s., μήτ' ... | μήτ'. È possibile, inoltre, individuare riprese verbali interne, alcune delle quali circolari: la collocazione non responsiva del genitivo ματρός (v. 122) e dell'accusativo πατέρ' (v. 138), nelle parole del coro, oppone la madre sciagurata e il padre defunto per mano di costei, ribadendo la condizione sventurata di Elettra e l'impossibilità che il continuo stato di lamentazione possa riportare in vita il genitore, e rievoca al contempo l'antefatto dell'azione tragica; il posizionamento di κακῶν (v. 126) e κακῶν (v. 142) in incipit ed explicit dello stesso verso in responsione istituisce una relazione causale fra la mano malvagia (κακῶν χειρὶ) che ha trafitto Agamennone e il dolore insanabile di

⁵⁰⁷ La rievocazione dell'assassinio di Agamennone sembra rispondere all'ulteriore funzione di discutere con Elettra i temi fondamentali della colpa, della responsabilità e della giustizia, rendendo l'ode qualcosa di più di un semplice movimento consolatorio (cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 224 s.). Sull'organizzazione dei contenuti della parodo, ved. Errandonea 1970, pp. 147-151; Kells 1973, p. 90; Kamerbeek 1974, p. 35; Winnington-Ingram 1980, pp. 335-339; March 2001, pp. 147 s.; Finglass 2007, pp. 138-140. Per le questioni testuali, ved. Dawe 1973, pp. 177 s.; Viketos 1975, p. 256; Stinton 1977b, pp. 128-130; Davidson 1990, pp. 407-409; Perrone 1993, pp. 143-152; Willink 1997, pp. 299-301; Lasso de la Vega 1983-1984, pp. 7-10; Davidson 2001, pp. 199-202; Willink 2003a, pp. 75-78; Murrall 2008, p. 151; per quelle metriche, ved. Finglass 2007, pp. 135-138.

Elettra (ἀνάλυσις οὐδεμία κακῶν), che non può deporre alcuna forma di lamento; la presenza nello stesso verso in responsione, ma in posizioni differenti, del dativo μοι ai vv. 127 e 143 segnala il tentativo delle coreute, ricusato da Elettra, di farsi compartecipi delle sofferenze della giovane, così da consolarla e farla recedere da lamenti e ostili opposizioni; la reiterazione dei vv. 221-225 ἐν δεινοῖς δεῖν' ... ἐν γὰρ δεινοῖς, con cui Elettra ribadisce la necessità di soffrire sola il proprio dolore e rifiuta ancora una volta le consolazioni delle coreute, si riallaccia al v. 198 δεινὰν δεινῶς, evidenziando «cuál es el origen de las desgracias que, sobre la casa de Atreo, se abaten sin cesar»⁵⁰⁸, con un riferimento al banchetto offerto ad Agamennone (v. 203, δείπνων) che richiama in modo indiretto il macabro pasto offerto da Atreo a Tieste; la ripresa fra ἐφάνη (v. 154) e φανήναι (v. 172) unisce la manifestazione fisica del dolore di Elettra, rilevata dal coro, alla sua ragione, la mai avvenuta manifestazione fisica di Oreste nella dimora paterna dopo l'omicidio del genitore⁵⁰⁹.

Alla costruzione della struttura e dei significati del carne partecipano anche alcune occorrenze omometriche. Ne viene interessata, anzitutto, la collocazione di una interiezione pronunciata da Elettra: vv. 136~152 (reiz^{ia}), αἰαἰ ~ αἰαἰ.

| | | |
|-----|---------|--------------------|
| 136 | ---~--- | reiz ^{ia} |
| 152 | ---~--- | reiz ^{ia} |

La corrispondenza⁵¹⁰ fra le lamentazioni agisce sul piano sia strutturale sia semantico, conferendo maggior simmetria alla prima coppia strofica, le cui strofe e antistrofe risultano così concluse dall'interiezione della protagonista, e comunicano una volta di più le sofferenze della giovane, insistendo tra l'altro nella coppia strofica, la prima, esplicitamente dedicata al tema della *consolatio* (v. 130, ἦκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον). Il valore dell'occorrenza è accresciuto dalla totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

⁵⁰⁸ Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, pp. 197 s.

⁵⁰⁹ Cfr. Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, pp. 201 s.

⁵¹⁰ Notata anche da Kamerbeek 1974, p. 38 e da March 2001, p. 150, che preferirebbe però correggerla con αἰεί «because the point is that Niobe's grief is never-ending (thus Jebb), just as is that of the ever-mourning nightingale (αἰέν, 148)». Ma Finglass 2007, p. 150 giustifica: «Tragic lyric tends to repeat words and ideas in the same position from strophe to antistrophe [...], especially in clausulae [...]. Hence αἰαἰ in 136 supports the exclamation here. There may be no word for 'always' in the description of Niobe, but that does not mean that the notion of perpetuity is not strongly felt».

| | | |
|-----|--------|--------------------|
| 136 | ---υ-- | reiz ^{ia} |
| 152 | ---υ-- | reiz ^{ia} |

Per rivolgersi a Elettra e tentare una nuova via di consolazione, introducendo il tema del ritorno di Oreste, il coro unisce la seconda strofe e la relativa antistrofe con un vocativo indirizzato alla giovane interlocutrice: vv. 154-174 (lekyth), Τέκνον ~ Τέκνον.

| | | |
|-----|----------|--------|
| 154 | υυυυυυ-- | lekyth |
| 174 | υυυυυυ-- | lekyth |

Come prima Elettra chiudeva la prima coppia strofica con una uguale lamentazione, ribadendo la propria intenzione trenodica, così adesso le coreute aprono la seconda coppia strofica con un segnale di diretta interlocuzione alla giovane, conferendo ulteriore simmetria alla struttura della parodo lirica, catturando l'attenzione della ragazza per introdurre il successivo riferimento a Oreste (v. 162, Διὸς εὐφροινὶ | βήματι μολόντα τάνδε γὰν Ὀρέσταν) e rinforzando così la ripresa anulare fra ἐφάνη (v. 154) e φανήναι (v. 172) che, come abbiamo detto (§ IV 2.2, pp. 752 s.), unisce la manifestazione esteriore del dolore di Elettra al procrastinamento della manifestazione fisica del fratello⁵¹¹. Quasi totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|----------|--------|
| 154 | υυυυυυ-- | lekyth |
| 174 | υυυυυυ-- | lekyth |

Che la presenza di Oreste sia centrale nella seconda coppia strofica è dimostrato anche dalla successiva omometria, che lo riguarda in modo diretto: infatti, ai vv. 161~183 (4da) si corrispondono εὐπατρίδαν e Ἀγαμεμνονίδας che, nella coincidenza dei due suffissi (-ίδαν, -ίδας, seppur in casi flessionali differenti), individuano un esplicito riferimento al fratello di Elettra, rimarcato da una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|------------|-----|
| 161 | --υυ--υυυυ | 4da |
| 183 | --υυ--υυυυ | 4da |

Le coreute non desistono dalla funzione consolatoria del loro intervento e affermano di fronte ad Elettra che Oreste tornerà e che non potrà essere altrimenti,

⁵¹¹ Così interpretano l'omometria Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, p. 202.

perché questa è la volontà di Zeus, a cui le donne alludono con l'espressione $\Delta\iota\acute{\omicron}\varsigma \epsilon\acute{\upsilon}\phi\rho\omicron\nu\iota \mid \beta\acute{\eta}\mu\alpha\tau\iota$ (vv. 162 s.)⁵¹². Ma Oreste non si palesa ed Elettra non vede altra soluzione ai suoi mali che continuare a denunciarli e a opporvisi con tutte le sue forze, pur nella sua degradata condizione. Questa, a sua volta, è rimarcata da un'ulteriore omometria che, ai vv. 165~186 (ia cr ba), connette gli aggettivi $\acute{\alpha}\nu\acute{\omicron}\mu\phi\epsilon\upsilon\tau\omicron\varsigma$ e $\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\lambda\pi\iota\sigma\tau\omicron\nu$, entrambi accomunati dal prefisso privativo ($\acute{\alpha}$ -), a indicare la grama esistenza a cui la giovane si ritiene condannata, senza più speranze e senza poter adempiere alla funzione sociale femminile della vita coniugale, in una profonda convinzione esasperata dall'insistenza del prefisso privativo, che appare subito prima anche in $\acute{\alpha}\kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\alpha$ e in $\acute{\alpha}\tau\epsilon\kappa\nu\omicron\varsigma$ al v. 164. Totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 165 | $\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}$ | ia cr ba |
| 186 | $\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}$ | ia cr ba |

L'informazione sembra ricevere ulteriori rinforzi dalla corrispondenza fonica che si può registrare in responsione ai vv. 171~191 (ba cr) fra l'avverbio $\acute{\alpha}\epsilon\acute{\iota}$ e l'aggettivo $\acute{\alpha}\epsilon\iota\kappa\epsilon\acute{\iota}$, in condizioni di quasi totale condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------|-------|
| 171 | $\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}$ | ba cr |
| 191 | $\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}\acute{\alpha}\text{---}$ | ba cr |

La somiglianza fra la forma dell'avverbio e i suoni iniziali dell'aggettivo che, al v. 191, connota l'abbigliamento logoro di cui è cinta Elettra ($\acute{\alpha}\epsilon\iota\kappa\epsilon\acute{\iota} \sigma\acute{\upsilon}\nu \sigma\tau\omicron\lambda\acute{\alpha}\iota$) sembrano ribadire che la causa o una delle cause della degradazione in cui vive la giovane risieda nella continua procrastinazione del ritorno del fratello, che una volta di più la costringe a servire a $\kappa\epsilon\iota\nu\acute{\alpha}\iota\varsigma \tau\rho\alpha\pi\acute{\epsilon}\zeta\alpha\iota\varsigma$ (v. 192). Le sue sofferenze non avranno mai fine (vv. 231 s., $\omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon} \pi\omicron\tau' \acute{\epsilon}\kappa \kappa\alpha\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu \acute{\alpha}\pi\omicron\pi\alpha\acute{\upsilon}\sigma\omicron\mu\alpha\iota \mid \acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\omicron\varsigma \acute{\omega}\delta\epsilon \theta\rho\acute{\eta}\nu\omega\nu$); tali saranno anche quelle degli assassini del padre, augura la ragazza (vv. 211 s., $\mu\acute{\eta}\delta\epsilon \pi\omicron\tau' \acute{\alpha}\gamma\lambda\acute{\alpha}\iota\alpha\varsigma \acute{\alpha}\pi\omicron\nu\acute{\alpha}\iota\alpha\tau\omicron \mid \tau\omicron\iota\acute{\alpha}\delta' \acute{\alpha}\nu\acute{\omicron}\sigma\alpha\upsilon\tau\epsilon\varsigma \acute{\epsilon}\rho\gamma\alpha$), con una significativa occorrenza omometrica (con una quasi totale corrispondenza fra gli

⁵¹² La corrispondenza sarebbe, inoltre, rafforzata dalla responsione, nei medesimi versi, fra i gruppi fonici $-\tau\rho\omicron-$ e $-\phi\rho\omicron-$ nelle parole $\acute{\alpha}\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\tau\rho\omicron\pi\omicron\varsigma$ ed $\epsilon\acute{\upsilon}\phi\rho\omicron\nu\iota$, «con lo cual se pone de manifiesto que existe una relación de identidad entre la voluntad de Zeus y la acción de Orestes, que es la divinidad, en suma, la que está detrás de todo, si bien no necesariamente en la forma en que la desarrolla» (Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, p. 203).

accenti dei versi in responsione) che mette in relazione fra loro le due forme dell'avverbio ποτ(ε) e i due composti ἀποναίατο e ἀποπαύσομαι, entrambi costruiti col preverbio ἀπο-, ai vv. 211~231 (4da):

| | | |
|-----|--------------|-----|
| 211 | —υυ—υυ—υυ—υυ | 4da |
| 231 | —υυ—υυ—υυ—υυ | 4da |

Il coro non abbandona sentimenti di fiducia nel corso del primo stasimo (vv. 472-515), quando, galvanizzato dalla notizia del sogno di Clitemestra, riportata a Elettra dalla sorella Crisotemi (vv. 417-430), lo considera motivo di coraggio per continuare a fronteggiare Clitemestra ed Egisto in attesa dell'arrivo di Oreste. L'ode, organizzata in una triade strofica (strofe: vv. 472-486; antistrofe: vv. 487-501; epodo: vv. 502-515) in metri perlopiù giambo-coriambici e docmiaci, evidenzia la centralità drammatica del sogno attraverso una struttura ad anello che pone al centro della costruzione la rievocazione dei crimini compiuti dalla coppia di amanti: se, infatti, la strofe si apre col riferimento alle notizie profetiche (vv. 472-476, εἰ μὴ ἴγω παράφρων μάντις ἔφυν καὶ | γνώμας λειπομένα σαφῶς, | εἶσιν ἂ πρόμαντις | Δίκα, δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη)⁵¹³, che infondono fiducia e coraggio nelle coreute (vv. 479-481, ὕπεστί μοι θάρσος | ἀδυπνόων κλύουσαν | ἀρτίως ὄνειράτων), e si chiude ricordando la χαλκόπληκτος ἀμφήκης γένυς (v. 485) che ha tolto la vita ad Agamennone, l'antistrofe rovescia la disposizione dei temi, indugiando nella memoria della χαλκόπους Ἐρινύς (v. 491) e descrivendo la totale mancanza di coraggio degli assassini (vv. 495-497, πρὸ τῶνδέ τοι θάρσος | μήποτε μήποθ' ἡμῖν | ἀφεγῆς πέλαν τέρας | τοῖς δρῶσιν καὶ συνδρῶσιν), impauriti da quanto Clitemestra ha sognato (vv. 499 s., ἐν δεινοῖς ὀνειρίροις), con la ripresa dell'elemento profetico in μαντεῖλαι (v. 498)⁵¹⁴. La rievocazione dei fatti di sangue consente al coro di mettere da parte il tono ottimistico che muove la coppia strofica per passare, nell'antistrofe, a una meditazione della scia di sventure e orrori che ha segnato la storia senza fine (vv. 513-515, οὐ τί πω | ἔλιπεν ἐκ τοῦδ'

⁵¹³ Va notato come il coro, Clitemestra ed Elettra considerino il sogno un τέρας, del quale riconoscono il necessario compimento, ma non tentano mai di sviscerare i contenuti in modo diretto. L'immagine del virgulto che germoglia dallo scettro, segno del potere degli Atridi che tornerà a dominare su Micene attraverso un erede biologico, è confrontabile con il sogno di Astiage in Hdt. 1.107-108 e, forse, sottende il messaggio politico-sociale dell'inutilità dell'azione e della comprensione femminile per il ristabilimento del potere legittimo, che passa per la linea maschile. Cfr. Bowman 1997, pp. 131-151.

⁵¹⁴ Cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 218.

οἴκου | πολύπονος αἰκεία) degli Atridi⁵¹⁵.

La presenza di poliptoti e geminazioni nella strofe e nell'antistrofe traduce sul piano retorico l'estrema fiducia del coro: v. 476, Δίκα, δίκαια; v. 489, πολύπους καὶ πολύχειρ (con l'affiancamento di due composti con πολυ-); v. 496, μήποτε μήποθ'; v. 498, δρώσι καὶ συνδρώσι (con l'affiancamento di due forme derivate da δράω). Ciò che più comunica il clima positivo del passaggio è l'occorrenza omometrica dei vv. 479~495 («contracted iambic dimeter»⁵¹⁶), in cui, alla conclusione della sequenza metrica, si vengono a corrispondere i sintagmi μοι θάρσος ~ τοι θάρσος: di concerto alla ripetizione della parola chiave θάρσος, il passaggio da μοι a τοι, che crea un'eco vocale, individua un'opposizione fra gli effetti dei destinatari del sogno, che riempie di coraggio quanti sperano nel ritorno di Oreste e nel ristabilimento dell'ordine e della giustizia nella casa degli Atridi, mentre gonfia di paura coloro che da questo presagio si sentono minacciati, in una efficace raffigurazione responsiva che si giova di una quasi totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione⁵¹⁷.

| | | |
|-----|-------------------|----------------|
| 479 | υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | contracted 2ia |
| 495 | υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇ | contracted 2ia |

La notizia della morte di Oreste (v. 676, θανόντ' Ὀρέστην νῦν τε καὶ πάλαι λέγω), seguita dalla distesa narrazione dei fatti che l'avrebbero cagionata, secondo il resoconto del pedagogo (vv. 680-763), riempiono di gioia Clitemestra, che vede scomparire ogni preoccupazione suscitata dal proprio sogno, ogni minaccia da parte di Elettra e il fantasma del ritorno di Oreste, ora vanificati (vv. 786 s., νῦν δ' ἔκηλά που | τῶν τῆσδ' ἀπειλῶν οὐνεχ' ἡμερεύσομεν), e gettano nello sconforto totale la giovane, per la quale sfuma per sempre la possibilità di vendicare il padre e di ristabilire l'ordine nell'οἶκος cui appartiene (vv. 809 s., ἀποσπάσας γὰρ τῆς ἐ-

⁵¹⁵ Sui contenuti e sulla struttura dello stasimo, si rinvia a Errandonea 1970, pp. 153-158; Kells 1973, p. 118; Kamerbeek 1974, p. 74; March 2001, p. 170; Finglass 2007, pp. 236-238. Per le questioni testuali, si vedano Dawe 1973, pp. 180 s.; McDevitt 1974, pp. 181 s.; Ferrari 1983, pp. 31-34; Hahnemann 1995, pp. 80-85; Davidson 1997, pp. 199-201; Willink 2003a, pp. 78 s.; Murrall 2008, p. 154. Sui problemi di metrica, si rimanda a Lasso de la Vega 1981-1982, pp. 15 s. e a Finglass 2007, pp. 234-236

⁵¹⁶ Kells 1973, p. 235.

⁵¹⁷ L'omometria è osservata anche da Kamerbeek 1974, p. 77, Finglass 2007, p. 245 e Morenilla Talens-Bañuls Oller 2008, p. 191.

μηὲς οἴχηι φρεινὸς | αἶ μοι μόναι παρήσαν ἐλπίδων ἔτι)⁵¹⁸. Il coro, come già all'inizio della tragedia, cerca di consolarla e, di nuovo, i due personaggi eseguono insieme un dialogo lirico articolato in due coppie strofiche (vv. 823-836~837-848; 849-859~860-870) in metri perlopiù ionici, che, preceduto da un'introduzione *a solo* di Elettra (vv. 804-822), svolge le funzioni dell'atteso secondo stasimo⁵¹⁹, sostituendolo con un *kommos* di struttura, ancora una volta, speculare: se, infatti, nella prima strofica, come ci si aspetterebbe in un dialogo lirico in luogo di uno stasimo, il coro ha un ruolo preminente nella distribuzione dei versi⁵²⁰, nella seconda coppia strofica il rapporto si rovescia ed è Elettra ad eseguire la maggior parte del canto. Il dialogo, così, sembra muovere dal coro ad Elettra: le donne cercano di consolare la giovane e, in particolare, di non esporre nuovamente le proprie lacrime in modo incosciente (v. 831, μηδὲν μέγ' ἀύσηις), facendo leva su possibili paralleli mitici (vv. 837-839, οἶδα γὰρ ἀνακτ' Ἀμφιάρεων χρυσοδέτοις ἔρκεσι κρυφθέντα γυναικῶν | καὶ νῦν ὑπὸ γαίης [...] πάμφυχος ἀνάσσει); ma la ragazza si chiude al tentativo, ribadendo alla fine della prima strofe e della relativa antistrofe che è inutile sperare che Oreste sia vivo, visto il manifesto resoconto del pedagogo (vv. 831-836, εἰ τῶν φανερώς οἰχομένων | εἰς Ἀΐδαν ἐλπίδ' ὑπίσεις, κατ' ἐμοῦ τακομένης | μᾶλλον ἐπεμβάσει), tanto che il coro,

⁵¹⁸ È interessante notare, con Winnington-Ingram 1980, pp. 232 s., che il sollievo provocato in Clitemestra dalla notizia della morte di Oreste costituisca una fine apparente della punizione della donna per l'assassinio di Agamennone, che già si svolgeva nel lungo periodo attraverso l'incombente assenza di Oreste e le continue accuse e minacce di Elettra. Il senso di liberazione sembra pervadere anche la successiva preghiera a Febo Apollo (vv. 644-659), per quanto non sia disgiunta dal breve ritorno degli istinti materni nell'affermazione δεινὸν τὸ τίτκειν ἔστιν· οὐδὲ γὰρ κακῶς | πάσχοιτι μῖσος ὧν τέκηι προσγίγνεται (vv. 770 s.). Cfr. Volpe Cacciatore 2005, pp. 68-70. Sul tema dell'οἶκος nell'*Elettra* come luogo e concetto, nonché preoccupazione della protagonista, rimando alla trattazione di Budelmann 2000, pp. 246-251.

⁵¹⁹ Secondo Taplin 1984-1985, pp. 118 s. e Jouanna 2008, pp. 377-383, il dialogo lirico dei vv. 823-870 può essere considerato un sostituto dello stasimo corale: come uno stasimo, esso è preceduto dall'uscita di due personaggi, che segna la fine di una sezione recitata della tragedia, ed è seguito dall'ingresso in scena di un altro personaggio, che avvia così una nuova parte parlata del dramma; al suo interno, inoltre, conserva i precipui caratteri della coralità, nello spazio espressivo riservato al coro, che resta tale anche quando (ma non è questo il caso) il dialogo lirico riduce le parti cantate e passa a una struttura semi-lirica, continuando però ad assegnare al coro le parti propriamente liriche.

⁵²⁰ «Le chant est là pour exprimer l'émotion du héros ou de l'héroïne par un dialogue généralement semi-lyrique où le personnage chante alors que le chœur s'exprime dans un registre émotif inférieur, le récitatif ou le parlé, pour mettre en valeur l'émotion du personnage. Et dans ces dialogues lyriques, c'est le chant du personnage qui est premier dans le dialogue, alors que dans le *parodoi* ou les *stasima* dialogués, c'est le chœur qui est le premier à entamer par son chant le dialogue» (Jouanna 2008, p. 383).

nella successiva coppia strofica, si limita a pochi interventi esclamativi di fronte alla disperazione di Elettra⁵²¹.

La simmetria della costruzione, arricchita fra l'altro dalla geminazione οἶδ' οἶδ' del v. 846 e dal poliptoto δειλαία δειλαίων del v. 849, è visibile non soltanto nell'interruzione delle considerazioni di Elettra alla fine della prima strofe e antistrofe da parte del coro per mezzo di una domanda (vv. 830, 855), ma anche nella presenza di un'omometria che, nella medesima coppia strofica, unisce le lamentazioni di Elettra: ai vv. 826~840 (ion^{mi}), a seguito dei tentativi consolatori del coro, Elettra risponde o toglie la parola alle donne, prorompendo dapprima nel grido εἶ, αἰαῖ, quindi in εἶ εἶ, ἰώ, con *variatio* della seconda interiezione; totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione.

| | | |
|-----|----------|-------------------|
| 826 | εἶ — — — | ion ^{mi} |
| 840 | εἶ — — — | ion ^{mi} |

Non si riscontrano occorrenze omometriche nel secondo stasimo (vv. 1058-1097), questa volta costruito nella forma tipica, organizzata in due coppie strofiche (vv. 1058-1069~1070-1081; 1082-1089~1090-1097) in metri eolici frammisti a forme giambiche e coriambiche, in cui il coro, recedendo dalle proprie precedenti posizioni, sostiene apertamente i propositi di vendetta di Elettra, riconosce che le lamentazioni della giovane sono la conseguenza del suo amore filiale per il genitore defunto e la invita ad azioni che siano degne della legge di Zeus che ella difende con la sua devozione al padre, rimarcando l'enunciato con la collocazione nello stesso verso in responsione, ma non in identica posizione metrica, di ἀρίστα e ἄριστα ai vv. 1089~1097 (ia cr ba)⁵²².

⁵²¹ Il paragone consolatorio con Anfiarao, che regna nell'Ade, viene rifiutato da Elettra come incongruente con il momento del dramma: «il coro finisce in questo modo per mostrare come la vicenda di Elettra non possa chiudersi se non nell'Ade. Ma Elettra non è morta e non sta per morire. E Agamennone, il re ucciso, non sembra più in grado di mandare un vendicatore. La morte di Elettra è una morte morale, non fisica, e per questo ancora più irrimediabile. Il paradigma però è attinente alla vicenda degli Atridi: il figlio di Anfiarao infatti aveva vendicato il padre uccidendo la madre. E qui Elettra mette definitivamente in crisi il paradigma: Oreste, il figlio che avrebbe dovuto vendicare Agamennone, a differenza di Alcmeone, è morto – o almeno così crede Elettra» (Nicolai 2011, p. 22.) Sulla struttura e sui contenuti del dialogo lirico, ved. Kells 1973, p. 155; Kamerbeek 1974, p. 114; Gardiner 1987, p. 152; March 2001, p. 192; Finglass 2007, pp. 356 s. Per le questioni metriche, si veda Finglass 2007, pp. 354-356. Per i problemi testuali, ved. Dawe 1973, pp. 188 s.; Willink 2003a, pp. 79 s.

⁵²² Elettra accoglierà l'invito del coro e deciderà di proseguire da sola l'azione di vendetta per la quale contava sul fratello (vv. 955-957, ὅπως τὸν αὐτόχειρα πατρῷου φόνου | ξὺν τῆιδ' ἀδελ-


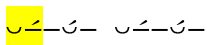

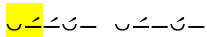
Le omometrie ritornano nel μέλος ἀπὸ σκηνηῆς che segue la scena di ἀναγνώρισις fra Oreste ed Elettra (vv. 1232-1287) e, ancora una volta, caratterizzano la dizione della ragazza. Il canto, intonato dai due fratelli, tiene dietro la scena di riconoscimento, secondo uno schema attestato anche in alcune tragedie euripidee, che prevede inoltre l'assegnazione all'interlocutore femminile delle parti liriche, di solito in docmi, e al personaggio maschile delle risposte in trimetri giambici⁵²³. Nello specifico caso sofocleo, però, l'intervento adotta una struttura strofica, con una strofe (vv. 1232-1252) e un'antistrofe (vv. 1253-1272) divise fra i due giovani e seguite da un epodo (vv. 1273-1287), e tiene ben distinte le emozioni dei personaggi: Oreste, infatti, più volte cerca di calmare la sorella e di limitarne la gioia esuberante (v. 1236, ἀλλὰ σίγ' ἔχουσα πρόσμεινε; v. 1238, σιγᾶν ἄμεινον, μή τις ἔνδοθεν κλύη; v. 1259, οὐ μή ἴστι καιρὸς μὴ μακρὰν βούλου λέγειν; vv. 1271 s., τὰ μὲν σ' ὀκνῶ χαίρουσαν εἰργαθεῖν, τὰ δὲ | δέδοικα λίαν ἦδονῆι νικωμένην), non per insensibilità, quanto per la persistenza della situazione di pericolo all'interno della quale avviene il ricongiungimento tra i fratelli⁵²⁴; ma Elettra non riesce a contenere l'emozione, tanto da pregare il fratello μὴ μ' ἀποστερήσεις | τῶν σῶν προσώπων ἦδοναν μεθέσθαι (vv. 1276 s.) e da far ricorso ad

φῆι μὴ κατοκνήσεις κτανεῖν | Αἴγισθον), con una deviazione dalla trama tradizionale che, segnando un sorpasso dei limiti socialmente imposti all'azione femminile (così Martínez Benavides 2007, p. 108), produce un effetto di *coup de théâtre* studiato da Lomiento 2016, pp. 12 s. La decisione della giovane, la cui rilevanza è sottolineata dall'impiego del tradizionale vocabolario eroico da parte del coro (vv. 968, 1097, εὐσέβεια; v. 970, ἐλεύθερος; vv. 973, 1083, εὐκλεια; v. 985, κλέος; vv. 989, 1083, αἰσχρόν; v. 983 τιμή; v. 983, ἀνδρεία; v. 1089, σοφά τ' ἀρίστα τε ... κελκῆσθαι; cfr. Schein 1982b, pp. 76 s.), sembra dividere la tragedia in due parti, che si riflette nella distribuzione del numero dei trimetri giambici delle sezioni recitate del dramma, che fanno registrare cifre piuttosto ravvicinate (528 fra primo e secondo episodio, 480 fra terzo episodio ed esodo). Cfr. Irigoin 1993d, pp. 163-172. Su struttura e contenuti dello stasimo, rimando a Erranonea 1970, pp. 163-168; Kells 1973, pp. 178 s.; Kamerbeek 1974, p. 142; March 2001, p. 202; Finglass 2008, pp. 426 s. Per le questioni di metrica, ved. Finglass 2007, pp. 424-426. Per le questioni testuali, ved. Dawe 1973, pp. 191-193; Booth 1986, pp. 103-106; Viketos 1987, p. 61; Willink 2003a, pp. 81-83.

⁵²³ March 2001, p. 212 e Finglass 2007, p. 470 riconoscono paralleli fra la struttura della scena sofoclea e analoghi casi di Eur. *IT* 827-899, *Ion* 1439-1509, *Hel.* 625-697, *Hyps.* fr. 759a, vv. 1579-1632 Kannicht. La ripartizione dei docmi e dei trimetri giambici fra l'uomo e la donna coinvolti nel canto potrebbe essere un riflesso della credenza antica secondo la quale la donna, in questa situazione, avrebbe una capacità di controllo dei propri sentimenti inferiore all'uomo (cfr. Finglass 2007, p. 470).

⁵²⁴ «The joy of recognition, when it comes, is cut short by the necessity of ruthless action. Rejoicing is postponed till success has been won» (Wilmington-Ingram 1980, p. 237; cfr. Schein 1982b, p. 77). A titolo di confronto, si possono ricordare il silenzio imposto da Odisseo alla nutrice Euriclea in Hom. *Od.* 19.479-490, 500-502 o l'invito di Oreste ad Elettra ἔνδον γενοῦ in Aesch. *Choeph.* 233 s. (cfr. Finglass 2007, p. 471).

alcune omometrie⁵²⁵. L'apertura della strofe e dell'antistrofe, infatti, è costruita in modo parallelo, con anafore che si corrispondono in ugual sede metrica: l'incipit della strofe *ὡ γοναί, | γοναί* dei vv. 1232 s. è ripreso nell'incipit dell'antistrofe *ὁ πᾶς ἐμοί, | ὁ πᾶς* dei vv. 1253 s., con una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione.

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1232 |  | ia |
| 1233 |  | 2δ |
| 1253 |  | ia |
| 1254 |  | 2δ |

La tautometria non solo conferisce maggior simmetria alla composizione, ma dà maggior rilievo alla «most psychologically telling word that Sophocles could have put into Electra's mouth at this moment»⁵²⁶, *γοναί*, che, nel più ampio e poetico giro espressivo *γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων* (v. 1232)⁵²⁷, recupera e rivitalizza il linguaggio genitoriale con cui Elettra si era definita in senso negativo già nella parodo (v. 165, *ἄτεκνος*; v. 165, *ἀνύμφευτος*; v. 187, *ἄνευ τεκέων*).

La simmetria dell'intervento lirico è conservata anche dalla corrispondenza *τί ~ τί* ai vv. 1237~1258 (ba), in cui, con una totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, entrano in relazione tra loro le risposte di Elettra alle richieste di calma e silenzio di Oreste, denotando forse un'implicita evoluzione nell'atteggiamento della giovane dal godimento del momento (il generico *τί δ' ἔστιν*; del v. 1237) a un più attivo coinvolgimento nell'azione del fratello (v. 1258, *τί δρῶσα*); il cambiamento, però, resta coperto dall'euforia generale della ragazza nella scena, rimarcata dalla collocazione in posizioni metricamente differenti, ma marcate (explicit, incipit), nel medesimo verso in responsione, delle due forme di possessivo *ἀμέτερον* e *ἀμέτερα*, a opporre le passate sofferenze patite

⁵²⁵ Sulla struttura e sui contenuti del canto, rinvio a Kells 1973, pp. 198 s.; Kamerbeek 1974, p. 162; March 2001, p. 212; Finglass 2007, pp. 470 s.; Bollack 2012, pp. 268-274. Per le questioni testuali, si vedano Dawe 1973, pp. 195 s.; Viketos 1975, p. 256; Willink 2003a, pp. 83 s. Per le questioni metriche, ved. Finglass 2007, pp. 468-470.

⁵²⁶ Kells 1973, p. 199.

⁵²⁷ L'uso del plurale di *σῶμα* col valore di 'persona' non è altrimenti attestato, mentre altrove sembra prediletto l'uso del singolare (Soph. *OT* 643, *OC* 355; Aristoph. *Thesm.* 895; cfr. Finglass 2007, p. 472).

continue incomprensioni e consentendo allo sviluppo degli eventi di contraddire le interpretazioni avanzate dai personaggi⁵³⁰.

Alla richiesta di Edipo di rivelare l'identità dell'assassinio di Laio (v. 308, εἰ τοὺς κτανόντας Λάιον μαθόντες εὖ | κτείναιμεν ἢ γῆς φυγάδας ἐκπεμψαίμεθα), Tiresia risponde con la reticenza, accompagnata da un'insistente angoscia (v. 316, φεῦ φεῦ; vv. 317 s., ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ | εἰδὼς διώλεσ'; vv. 328 s., ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε | τὰ λῶιστά γ' εἶπω, μὴ τὰ σ' ἐκφήνω κακά; vv. 332 s., ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τὶ ταῦτ' | ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου; v. 341, ἦξει γὰρ αὐτὰ κἂν ἐγὼ σιγῆι στέγω); il re percepisce (v. 346, ξυνίημ') la concretezza della reticenza, ma ci passa sopra (v. 345, καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέιν), perché gli sembra che il profeta abbia avuto un qualche coinvolgimento nella faccenda (vv. 346 s., ἴσθι γὰρ δοκῶν ἐμοί | καὶ ξυμφυτέσαι τοῦργον): si contrappongono, così, i verbi ξυνίημι e δοκέω e, dunque, in bocca a Edipo, si contrastano la percezione concreta delle cose e l'impressione di conoscenza che gli accadimenti generano in lui, portandolo a credere che ciò che pensa sia ciò che vede⁵³¹. Parimenti, quando il profeta lo accusa in modo diretto di essere l'assassino la cui cattura, in ottemperanza al vaticinio apollineo, fermerà l'epidemia che colpisce Tebe (v. 362, φονέας σέ φημι κἂνδρας οὖς ζητεῖς κυρεῖν), Edipo reagisce gridando al complotto da parte di Creonte (v. 378, Κρέοντος ἢ τοῦ ταῦτα τᾶξευρήματα;) e al coinvolgimento del profeta nelle trame per rovesciarlo dal potere (vv. 401 s., κλαίων δοκεῖς μοι καὶ σὺ χῶ συνθεῖς τάδε); di nuovo, il verbo utilizzato dal protagonista (δοκέω) segnala il procedimento di deduzione della verità dai fatti visibili, attraverso la sostituzione del ragionamento con la percezione⁵³². Edipo vuol provare di essere immune al disastro, perché è figlio della

⁵³⁰ «The characters set themselves up as prophets in competition with the professional seers, whose *technê* they scorn. In place of “inspiration” and birdsigns, their predictions are based on *gnomê*. The unseen consequences of the present are inferred from the apparent lessons of the past. Calculation from experience, not clairvoyance, becomes the key to predicting the future» (Kane 1975, p. 208). Il contrasto può essere riassunto anche nei termini di una contrapposizione fra molteplici verità: la verità dell'oracolo, manifestata da Tiresia, «constituye el plano divino de la obra. En el plano humano se encuentran no sólo Edipo, sino Creonte, Yocasta, el servidor de Layo y el pastor. Cada uno de ellos tiene su propia verdad, pero esta verdad va a ser relativa, porque reside en percepciones sensoriales, en lo que se ha oído o en lo que se ha visto, pero no está basada en el conocimiento real de los hechos, al que solo pueden acceder los iniciados» (Pedrero Sancho 2014, pp. 53 s.).

⁵³¹ «He is experiencing as perception (*ksyniêmi*) what is admittedly a deduction from appearances (*dokôn*)» (Kane 1975, p. 190).

⁵³² Cfr. Kane 1975, p. 191.

sorte (vv. 1080 s., ἐγὼ δ' ἑμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων | τῆς εὖ διδούσης), «because an unforeseeable accident caused him to be bestowed as a “gift” on Polybus and Merope»⁵³³. Il caso invita il re a indagare ulteriormente le proprie origini, fino a scoprirle, spingendosi a convocare il pastore che ha dato alle mani del messo corinzio il piccolo Edipo. Egli ignora, così, il consiglio disperato di Giocasta (vv. 1060 s., τί δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπήϊς. μάτην | ῥηθέντα βούλου μηδὲ μεμνήσθαι τάδε), che già aveva compreso: prima ancora delle rivelazioni del pastore, le stesse parole del messo avrebbero potuto smentire la voce dell'uccisione di Laio da parte di ladroni, confermando il serpeggiante sospetto che, già allora, l'oracolo apollineo si fosse realizzato, macchiando la mano filiale del sangue paterno, e che quel figlio fosse proprio Edipo; la regina deduce l'ignoto dall'ignoto, ma teme di considerarlo verità (vv. 857 s., ὥστ' οὐχὶ μαντεία γ' ἂν οὔτε τῆιδ' ἐγὼ | βλέψαιμ' ἂν οὔνεκ' οὔτε τῆιδ' ἂν ὕστερον), convincendo se stessa ed Edipo che, seppur deviando in qualche elemento dal suo racconto precedente, il messo corinzio avrebbe confermato che l'uccisione di Laio non era avvenuta nel pieno rispetto (v. 853, δικαίως ὀρθόν) dell'oracolo. Ma il pastore rivelerà esattamente il contrario, dimostrando che «one cannot calculate through reasoning what will or will not be revealed»⁵³⁴ e portando ancora una volta alla luce

⁵³³ Kane 1975, p. 203. Cfr. Bollack 1995, p. 164: «La “chance” est le changement ; il a porté Œdipe vers ce qu'il est, et, dans son cas, tourné à son avantage. Les “mois” du revirement l'ont mis au pinacle. Sa vie de fortune a coïncidé avec l'accès à la royauté, qui, de petit, l'a fait grand. Telle est la naissance d'Œdipe (“c'est la mère qui m'a fait être”). Il n'invoque pas sa bonne étoile pour se fortifier, mais, orphelin, il se découvre fils de Fortune. Œdipe “se considère” et se crée “fils” de la Chance, qui le préservera de toute dégradation ; il peut se construire un système symbolique (*nomos*), parce qu'il est né à lui-même hors de sa naissance naturelle ; cette décision n'est pas arbitraire : elle signifie qu'il tient sa “nature” de la “mère” qu'il se donne». L'immagine del dono è testimoniata dalla frequenza con cui il lessema δῶρον e le forme del verbo δίδωμι appaiono nel discorso fra il messo corinzio ed Edipo (v. 1022, δῶρον; v. 1025, δίδως; v. 1040, ἐκδίδωσι), in stessa associazione con l'elemento del caso (v. 998, εὐτυχῶς; v. 1025, τυχών; v. 1039, τυχών).

⁵³⁴ Kane 1975, p. 198. La stessa dimostrazione, secondo Bollack 1990^{II}, pp. 522-524, risiederebbe nelle parole stesse di Giocasta, che potrebbero essere intese così: «pourquoi se soucier de divination si elle vous amène à former une opinion qui se trouve ensuite contredite, au gré d'une évolution arbitraire sur laquelle on n'a aucune prise?». A ben vedere, proclamandosi figlio della sorte, anche Edipo si mostra implicitamente già consapevole del fatto che il pastore potrebbe fare la tanto temuta nefasta rivelazione sulle origini del re. Egli, infatti, è in possesso di tutti i dati che gli consentono di giungere alla conclusione attraverso un ragionamento autonomo: la predizione della morte di Laio per mano del figlio; la scoperta del fatto che Polibo e Merope non fossero i suoi reali genitori, ma l'avessero ricevuto dal messo che, a sua volta, l'aveva ricevuto dal pastore che l'aveva trovato esposto e con le caviglie perforate; la consapevolezza di aver avuto la mutilazione ai piedi da bambino (cfr. v. 1031, τί δ' ἄλλος δ' ἴσχοιτ' ἐν χερσίν με λαμβάνεις;). Ora, quelle che gli parevano accuse gratuite da parte di Tiresia allo scopo di rovesciarlo e di favorire il passaggio del potere a

l'impossibile funzionamento della predizione del reale e del scoprimento della verità attraverso presunzione di sapere, convinzioni preconcepite o soli dati dell'empiria⁵³⁵.

Il contrasto fra conoscenza e presunzione di conoscenza passa anche a livello linguistico. Per provare che le accuse di Tiresia sono false e mosse dalla brama di potere, Edipo fa ricorso al lessico della visione e dell'evidenza: Tiresia ἐν τοῖς κέρδεσιν | μόνον δέδορκε (vv. 388 s.), ma è τυφλός nella τέχνη (v. 389)⁵³⁶; non dà prova di essere un profeta σαφής (v. 390), come non l'ha data in precedenza, di fronte all'indovinello della Sfinge, che non ha saputo risolvere nonostante le sue capacità mantiche (vv. 395 s., ἦν οὔτ' ἀπ' οἰωνῶν σὺ προῦφάνης ἔχων | οὔτ' ἐκ θεῶν του γνωτόν). Il vero cieco, però, è Edipo stesso: Tiresia, nella puntuale risposta alle recriminazioni del re, capovolge il linguaggio del vedere, profetizzando che le sue colpe saranno portate alla luce entro la fine della giornata: Edipo ha gli occhi aperti, ma non vede (v. 413, σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις), né percepisce (v. 422, καταίσθη; v. 424, οὐκ ἐπαισθάνη) il male in cui è avviluppato⁵³⁷. Non lo scorge, gli resta nascosto (v. 415, λέληθας), rimanendo l'esatto contrario di ciò che è la verità da un punto di vista etimologico: ἀλήθεια, ciò che non resta nascosto⁵³⁸. Non sembra casuale, perciò, il fatto che, almeno nella prima parte della tragedia, Sofocle ponga il lessema della verità in bocca perlopiù a Tiresia, reale depositario della verità dei fatti: dopo che il coro definisce il profeta l'unico ᾧ | τάληθες ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνωι (vv. 298 s.), il termine ritorna

Creonte cominciano a destargli l'impressione di un fondo di verità, sì che già in questo passaggio Edipo «is only waiting for the formality of oral confirmation» (Dawe 1982, p. 21).

⁵³⁵ «Needless to say, the play demonstrates the futility of this method, for every time the characters employ it, their actions bring about the vindication of the oracles they had sought to disprove» (Kane 1975, p. 208).

⁵³⁶ È significativa la scelta di Edipo di bollare il suo interlocutore come un μάγον (v. 387), da interpretare come «ciarlatano», in accordo con lo ΣSoph. OT 387, p. 182 Papageorgius: μάγους δὲ ἐκάλουν τοὺς ψευδεῖς φαντασίας περιπιθέντας ἑαυτοῖς, ἀπὸ τούτου δὲ καὶ τοὺς φαρμακεῖς μάγους ἔλεγον. Cfr. Bollack 1990^{II}, pp. 242 s.

⁵³⁷ Cfr. Kane 1975, pp. 191 s. Con Bollack 1990^{II}, p. 259, non è necessario emendare il testo al v. 413 per sopprimere l'opposizione fra la vista fisica e l'accecazione intellettuale. I lessemi, inoltre, si associano al contrasto creato dalle immagini della luce e del buio: «Oedipus, who possesses his physical sight, attributes to Tiresias, whom he taunts with being τυφλός in eye, ear, and mind, all the qualities associated with night, that is blindness, disease, death, and evil. In the same breath he attributes to himself the ability to see, φῶς, which may mean not only "light" in the sense of daylight, but also the light of life, or victory and glory, or the illumination of the mind. [...] Symbolically now, on the third level, good is struggling with evil, life with death, illumination of the mind with what appears before the eyes» (Salmon 1959, p. 8). Ved. anche Pedrero Sancho 2014, pp. 62 s.

⁵³⁸ Cfr. Pedrero Sancho 2014, p. 58.

nelle parole che l'anziano personaggio pronuncia nell'animato scambio con Edipo e, dopo una prima apparizione avverbiale con una sfumatura ironica (v. 350, ἄλη-
θες;), sostiene e rileva la posizione dell'indovino come unico, ma incompreso,
conoscitore della realtà dei fatti (v. 356, τάληθές γὰρ ἰσχύουν τρέφω; v. 369, εἴπερ
τί γ' ἐστὶ τῆς ἀληθείας σθέινος)⁵³⁹.

Anche la struttura drammatica della tragedia sembra mostrare un riflesso del problema. La verità non è conoscibile attraverso le supposizioni o la sola empiria, ma non è nemmeno facilmente comunicabile. Forse è per questo che l'*Edipo re* mostra una certa preferenza per il dialogo in luogo delle *rheseis* narrative. Se, già all'inizio dell'opera, il re afferma di essersi presentato di persona di fronte alla cittadinanza, senza affidare le proprie comunicazioni a un messaggero (vv. 6-8, ἀγὼ δικαιῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα, | ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ᾧδ' ἐλήλυθα, | ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος), mostrando così la minor preferenza della narrazione distesa, all'arrivo del messo corinzio, nel terzo episodio, l'attesa di una lunga esposizione delle vicende che l'hanno portato fino a Tebe per raccontare la morte di Polibo e Merope viene frustrata dalla forma dialogica: il nunzio, infatti, dapprima offre il proprio resoconto a Giocasta (vv. 924-949), quindi si rivolge anche a Edipo (vv. 950-1046), in uno scambio che non manca di accrescere la tensione della scena trasformando alcuni punti del dialogo in strette sticomitie. Rispetto a un monologo, il dialogo dovrebbe conferire maggior chiarezza ed efficacia alla comunicazione; ma il fatto, già rilevato, che gli interlocutori del messo traggano diverse interpretazioni delle sue parole e non accedano o non accettino la verità dei fatti (Edipo è figlio, nonché assassino, di Laio) dimostra che non sempre il dialogo possa essere un valido strumento di comunicazione della verità, soprattutto quando, nel V secolo a. C., il potere della parola viene indagato in tutti i suoi aspetti⁵⁴⁰.

A un momento preciso del V secolo, in particolare agli Anni Trenta, sembra ricondurre anche la rappresentazione della peste nella parodo dell'*Edipo re*. Altre

⁵³⁹ Cfr. Pedrero Sancho 2014, pp. 53-57.

⁵⁴⁰ «Parece en principio lógico decir que, frente al monólogo, el diálogo implica una comunicación más fluida y sencilla. *Edipo Rey* demuestra que no es así necesariamente» (Encinas Reguero 2006, p. 26; ved. anche pp. 19-22). L'osservazione si può affiancare a quella di García López 2005, p. 27, che riscontra nella tragedia una struttura per metope, «en donde encontramos acontecimientos relacionados entre sí, pero representados separadamente, con el coro al fondo».

versioni del mito, infatti, non motivano la scoperta della verità e della propria identità da parte di Edipo con un'epidemia che colpisce l'intera popolazione, ma solo con una carestia⁵⁴¹. Sofocle, invece, alla carestia, a cui si fa riferimento in alcuni passaggi iniziali della tragedia (vv. 25-27, φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, | φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις, τόκοισί τε | ἀγόνους γυναικῶν; vv. 171-178, οὔτε γὰρ ἔκγονα | κλυτὰς χθονὸς αὐξεται οὔτε τόκοισιν | ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες. | ἄλλον δ' ἂν ἄλλαι προσίδοις ἄπερ εὔπτερον ὄρνιν | κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον | ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ), unisce la presenza della pestilenza che, per le somiglianze anche testuali con la narrazione tucididea, fa supporre a un volontario collegamento alla contemporaneità e conduce a collocare l'opera fra il 430 e il 425⁵⁴². La peculiarità maggiore, così, verrebbe a risiedere nella contestuale presenza di Apollo, dio collegato alla mantica e alle pestilenze e protettore di Tebe, per la cui protezione viene invocato, e Ares, identificato con la peste stessa (v. 166, φλόγα πῆματος; v. 190-192, Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, ὅς | νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων | φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων) attraverso immagini di natura militare che, nella già tradizionale contrapposizione fra il dio della guerra e Apollo e con l'ausilio di alcune occorrenze omometriche, trasformerebbero la parodo dell'*Edipo re* nella concretizzazione del mito nella *performance* teatrale e, dunque, nella realtà ateniese degli anni della

⁵⁴¹ Così Hom. *Od.* 11.274-280; Pind. *Ol.* II, 42-47; Aesch. *Sept.* 778-780. Non apparirebbero notizie in merito nemmeno nella tradizione epica sul mito tebano, in particolare nell'*Oedipodea*, come pare di inferire da Paus. 9.5.10-11, né nei resoconti di Apollod. *Bibl.* 3.9 e di Diod. Sic. 4.65. Cfr. Knox 1956, p. 134.

⁵⁴² «Sophocles had problem to find an imperative factor which would motion the process of discovery; he could not say “they realized the truth,” for the plot of his play of that discovery. He needed something that would impel Oedipus to search for the murderer of Laius. But surely the threefold blight would have been enough. It would have served the purpose admirably; the supernatural associations of such a blight were precisely what the dramatic situation demanded. But he added to the blight the plague. There can surely be only one reason why he did so: the plague at Athens» (Knox 1956, p. 136). Se le somiglianze testuali con Tucidide potrebbero essere scartate come conseguenza dell'oggetto narrato (un'epidemia che, per la sua natura medica, costringerebbe le varie fonti a fare uso di espressioni ricorrenti o simili fra loro per descriverla), la sovrapposizione della peste alla carestia potrebbe invece confermare un volontario riferimento ai fatti che interessarono Atene negli Anni Trenta del V secolo a. C. La datazione al 430 a. C. potrebbe essere ribassata al 429 a. C., se si prendono in considerazione gli echi fra l'*Edipo re* sofocleo e l'*Ippolito* di Euripide, rappresentato nel 429, o fino al 425 a. C., se si osservano gli echi testuali contenuti nei *Cavalieri* di Aristofane (424), e il riferimento all'autorità curativa di Apollo Delio nella parodo della tragedia sofoclea, che lascia intravedere un rito di purificazione a Delo del 425 di cui è conservata notizia in Diod. Sic. 3.104. Sulla questione, cfr. Knox 1956, pp. 138-147; Newton 1980, pp. 5-22; García López 2005, p. 18; Ristorto 2009, pp. 112 s.; Finglass 2018, pp. 1-6.

guerra del Peloponneso⁵⁴³.

L'azione degli anziani di Tebe che intonano canti e danze per impetrare la guarigione della città si associa, così, alla realtà concreta dei coreuti ateniesi che danzano e cantano di fronte alla cittadinanza nel contesto delle Grandi Dionisie, così che la parodo, costituita da tre coppie strofiche (vv. 151-158~159-167; 168-178~179-189; 190-202~203-215) in metri inizialmente dattilici, quindi giambotrocaici, stabilisce «un vínculo entre el mundo contemporáneo y el mundo del mito»⁵⁴⁴. L'invocazione ad Apollo fa interagire il canto con la forma del peana, a cui sembrano fare diretto riferimento ἰήϊε Δάλιε Παιάν del v. 154 e la menzione del genere poetico (παιών) al v. 186⁵⁴⁵; ma è possibile riconoscervi anche un impianto cletico, i cui indizi (gli imperativi πρόφανετε al v. 164 ed ἔλθετε al v. 168) si fondono con la struttura circolare dell'inno, in cui ciascuna coppia strofica ripropone la sequenza *epiklesis*, *eulogia*, *eukhe*: se, nella prima, l'invocazione è costituita dalla personificazione del messaggio oracolare (v. 151, ὦ Διὸς ἄδυεπέες φάτι), seguita dall'indicazione dell'intento apotropaico del canto nell'epiteto ἀλεξιμοροι (v. 164) e dall'intreccio fra *eulogia* ed *eukhe*⁵⁴⁶, la seconda coppia si apre con la lamentazione per la malattia che colpisce tutta la popolazione (vv. 169-171, νοσεῖ δέ μοι πρόπας | στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος | ὦι τις ἀλέξε-ται), a cui segue la descrizione degli effetti della piaga, che imperversa come un fuoco distruttore (v. 176, πυρός), che continua anche nella successiva antistrofe, conclusa da un richiamo circolare al motivo della lamentazione, con una nuova fusione fra *epiklesis* ed *eukhe*; in modo parimenti circolare, anche la terza coppia si

⁵⁴³ «Así como los ancianos tebanos buscan la salvación de su ciudad, los coreutas atenienses y Sófocles mismo pretenden curar a la comunidad y liberarla de todas las desgracias que la abrumen» (Ristorto 2009, p. 114). Ved. anche Furley 1995, p. 42. Sul linguaggio bellico, cfr. Knox 1959, p. 139: «The imagery which Sophocles employs to evoke the onslaught of the plague is such as to suggest the movement of an invading army, which attacks and burns, with shouts of battle (φλέγει με περιβάτος ἀντιάζων, 191)». Quanto al contrasto tradizionale fra Apollo e Ares, ved. Pind. *Pyth.* I, 10-12 o il medesimo *OT* 469-470 (cfr. Ristorto 2009, p. 111).

⁵⁴⁴ Ristorto 2009, p. 114.

⁵⁴⁵ Sofocle non è nuovo all'incrocio fra i generi: un altro caso di peana in contesto tragico è in *Trach.* 221 ἰὼ ἰὼ Παιάν; al di fuori del mondo drammatico, invece, si può citare Pind. *Pae.* V, 1, 19, 37, 43 ἰήϊε Δάλι' Ἄπολλον. Cfr. Swift 2010, pp. 70-103. Per la possibile relazione di questo peana, la cui coppia strofica iniziale mostra una struttura ritmica precipuamente dattilica, con altri peani dattilici strofici e astrofici di area attica, si veda Faraone 2011, pp. 206-231.

⁵⁴⁶ «La εὐλογία y la εὐχή aparecen fusionadas; el pedido para que los dioses se hagan presentes en el canto ritual (vv. 164 y 166) está entrelazado con la εὐλογία que contiene el testimonio del coro que justifica su pedido de auxilio a los dioses, es decir, la ayuda que anteriormente esta tría prestó a la ciudad de Tebas (vv. 165 ss.)» (Ristorto 2009, p. 106).

apre e si chiude con un'invocazione divina, dapprima al solo Zeus, che ancora non aveva fatto la sua comparsa sul piano verbale⁵⁴⁷, quindi alla triade Apollo, Artemide e Dioniso, ancora mandando a coincidere invocazione e richiesta agli dèi⁵⁴⁸.

Pur nella circolarità della struttura, che si inserisce nella più ampia disposizione ad anello delle odi dell'intera tragedia⁵⁴⁹, una linea verbale retta unisce tra loro le parti della parodo: la protezione impetrata agli dèi viaggia attraverso la ricorrenza dello specifico lessema, visibile in ἀλεξίμοροι (v. 164, prima antistrofe), ἀλέξεται (v. 171, seconda strofe) e ἀλλάν (189, seconda antistrofe), mentre le forme cletiche κεκλόμενος (v. 159) e κικλήσκω (v. 208) definiscono «a sophisticated ring structure»⁵⁵⁰, l'espressione ἄλλον δ' ἂν ἄλλαι ... ἀκτάν (vv. 175-178) è riecheggiato in ἀκτάν ... ἄλλοθεν ἄλλα (v. 184) e νῦν ... φλέγει (vv. 191 s.) riprende in modo chiasmico φλόγα ... νῦν (vv. 166 s.)⁵⁵¹.

Altri fenomeni verbali partecipano di questa struttura, accanto ai poliptoti ἄλλον

⁵⁴⁷ Nonostante questa sia l'unica menzione di Zeus in questo canto, è comunque lui a presiedere tutta l'azione. D'altronde, egli è presente fin dall'inizio del dramma, dal momento che l'interlocutore di Edipo nel prologo è un sacerdote del dio (v. 18, ἱερεὺς ἐγὼ μὲν Ζηνός); nella parodo, poi, è a Zeus, non ad Apollo, che il coro attribuisce la funzione oracolare (v. 151, ὦ Διὸς ἀδυπέες φάτι); il dio resta presente nell'invocazione ad Atena (vv. 158, 187, θύγατερ Διός) e nella diretta invocazione alla conclusione dell'ode (v. 202, ὦ Ζεῦ πάτερ). Cfr. Segal 1996a, p. 21; Ristorto 2009, p. 109.

⁵⁴⁸ Cfr. Bollack 1990^{II}, pp. 86, 124 s.; Furley 1995, pp. 41 s.; Ristorto 2009, pp. 105-109.

⁵⁴⁹ La disposizione e gli argomenti delle odi dell'*Edipo re* sembrano tracciare un profilo chiasmico circolare:

- «a) song 1 (151-215): an affirmation of the power of prophecy (the Delphic oracle) and of the power of the Olympian gods to exorcize Thebes' enemy.
- b) song 2 (463-511): chorus as prophet (*mantis*, 499) questions the accuracy of the god's prophet (Tiresias) and affirms the innocence of wise Oedipus.
- c) song 3 (863-910): crisis of faith caused by confusion about the power of prophecy and the possibility that religion will die if Laius' oracle proves untrue.
- b) song 4 (1086-109): chorus as prophet (*mantis*, 1086) affirms Oedipus as the son of *Tychē* by celebrating Cithaeron and the Nymphs as his mother.
- a) song 5 (1186-222): a lament on the powerlessness of man as evidenced by Oedipus' tragic fate

At the heart of this chiasmatic ring and at the center of the play is the turbulence of the third song's crisis of faith. On each side of that controversial centerpiece the chorus plays prophet (*mantis*, 499 and 1086, the only two times they use the word, which occurs twelve times in *OT*). In both instances, first concerning Oedipus' innocence and then concerning his genealogy, they are dead wrong. Their faith in the gods does not purchase certainty. Finally, like thematic signposts, the first and last songs focus respectively on divine power and human powerlessness, which are the poles between which this tragedy is enacted» (Esposito 1996, p. 95).

⁵⁵⁰ Esposito 2010, p. 8. Cfr. Citti 2003, pp. 37-61.

⁵⁵¹ Per questo ordine di considerazioni, che si aggiungono a più puntuali riflessioni di ordine testuale, Esposito 2010, p. 10 ritiene inaccettabile una modifica dell'ordine delle strofi della parodo, che non solo complicherebbe il pensiero sviluppato dal coro, ma eliminerebbe tutte le corrispondenze e le relazioni verbali interne che lo caratterizzano. Il problema si associa a questioni di colometria, ben discusse nei recenti Silvestri 1996; Pardini 1996, p. 73; Giannachi 2007; Giannachi 2009a, pp. 39-58.

δ' ἄν ἄλλαι (v. 175), ἄλλοθεν ἄλλαι (v. 184) e ἐν θεοῖς θεόν (v. 215). La contaminazione col genere del peana è resa evidente non solo dalla già segnalata espressione ἰήϊε Δάλιε Παιάν del v. 154 e dalla citazione del nome del genere (παιών) al v. 168, ma anche dal rimando vicendevole fra l'invocazione peanica e il titolo di Apollo (Φοῖβον ἑκαβόλον), contenuto al v. 162, nello stesso verso in responsione, ma in posizioni metriche differenti.

A questi si aggiungono due omometrie. La compenetrazione fra storia e mito si realizza nella corrispondenza metrico-verbale fra forme flesse del medesimo aggettivo ai vv. 168~179 (2ia): ἀνάριθμα ~ ἀνάριθμος.

| | | |
|-----|-------------|-----|
| 168 | —υ—υ—υ—υ—υ— | 2ia |
| 179 | —υ—υ—υ—υ—υ— | 2ia |

Il coro, dapprima, lamenta le proprie sofferenze (vv. 168 s., ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω | πήματα); queste sono innumerevoli come quelle della città appestata, che ἀνάριθμος ὄλλυται (v. 179), di modo che «se proyecta el pasado imaginario de la acción dramática al presente de la *performance*»⁵⁵². Da notare il rilievo che l'occorrenza assume a livello di corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------|-----|
| 168 | —υ—υ—υ—υ—υ— | 2ia |
| 179 | —υ—υ—υ—υ—υ— | 2ia |

Parimenti, la contrapposizione fra Apollo, invocato per il suo potere curativo, e la figura di Ares, a cui i coreuti imputano la ragione dell'epidemia che affligge la città, trova espressione nel contrasto anche verbale fra i nomi delle due divinità, collocati in ugual posizione metrica in incipit dei vv. 190~203 (ia cr o 2ia sync): Ἄρεα ~ Ἀύκει'.

| | | |
|-----|--------------|------------------|
| 190 | υ—υ—υ—υ—υ—υ— | ia cr (2ia sync) |
| 203 | υ—υ—υ—υ—υ—υ— | ia cr (2ia sync) |

A fronte di una limitata corrispondenza fra gli accenti prosodici, il contrasto fra i

⁵⁵² Ristorto 2009, p. 114. Le altre occorrenze di ἀνάριθμος accompagnato da genitivo in Sofocle (*El.* 232 ἀνάριθμος ὧδε θρήνων, *Trach.* 247 χρόνον ... ἡμερῶν ἀνήρωμον) «montrent que le tour souligne, l'appliquant au sujet, l'abondance dans un objet qui l'affecte, "échappant au compte"» (Bollack 1990^{II}, p. 108). L'omometria è notata anche da Kamerbeek 1967, p. 63; Dawe 1982, p. 110 («the superficial parallelism ὦν πόλις ἀνάριθμος = ὦ πόποι ἀνάριθμα is striking»); Bollack 1990^{II}, p. 109; Citti 2003, p. 52; Esposito 2010, p. 8.

nomi divini richiama la generale contrapposizione fra le divinità invocate dai coreuti e il problema per il quale essi impetrano agli dèi una soluzione, associando di nuovo presente storico performativo e passato mitico performato attraverso l'interessante immagine del fuoco: «Ares ‘burns’ Thebes with pestilence (176 ἀμαιομακέτου πυρός, 166 φλόγα πήματος, 192 φλέγει με); the ‘good’ gods are to combat Ares with fire (202 φθίσον κεραυνῶι, 206 πυρφόρους αἴγλας, 213-4 φλέγοντα πεύκαι)»⁵⁵³.

Non si osserva alcuna omometria nel primo stasimo (vv. 463-511), che il coro, dopo che Tiresia ha vinto la reticenza e rivelato la ragione della pestilenza a Edipo, intona a commento dell'oracolo delfico, dividendolo in due coppie strofiche, la prima delle quali (vv. 463-472~473-482), in metri perlopiù eolo-coriambici, tenta inoltre l'identificazione del colpevole, che non può essere Edipo, a cui i coreuti, nella seconda coppia strofica (vv. 483-496~497-511), in sequenze principalmente ioniche e coriambiche, si mantengono fedeli (vv. 489-497, τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις | ἢ τῶι Πολύβου νεῖκος ἔκειτ' οὔτε πάροιθέν | ποτ' ἔγωγ' οὔτε τανῦν πως | ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ | βασάνωι <— —> | ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον | φάτιν εἶμ' Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις | ἐπικουρος ἀδήλων θανάτων)⁵⁵⁴. All'interno del canto, si possono osservare i poliptoti ἄρρητ' ἄρρητων (v. 465) e μέλεος μελέωι (v. 479) e l'epanalessi δεινά με νῦν, δεινά ... (v. 483), che potenziano la carica emotiva delle riflessioni dei coreuti.

Un'occorrenza omometrica è, invece, riscontrabile nel *kommos* dei vv. 649-696 che letteralmente irrompe all'interno del secondo episodio. La scena è appena stata accesa dal violento scontro verbale fra Creonte, che accorre a palazzo per difendersi dalle accuse di alto tradimento che Edipo gli ha rivolto (vv. 515-517, ἄνδρες πολῖται, δεῖν' ἔπη πεπυσμένος | κατηγορεῖν μου τύραινου Οἰδίπουν | πάρειμ' ἄ-

⁵⁵³ Furley 1995, p. 42. Proprio la lotta fra il fuoco della salute e quello distruttore consente di leggere in Λύκι' un epiteto di Apollo connesso con la luminosità, secondo l'ampia indagine sul valore della parola condotta da Bollack 1990^H, pp. 125-129. Oltre alla tradizionale opposizione fra Apollo e Ares, presente nella tradizione poetica precedente (§ IV 2.3, p. 768, n. 543), «la responsabilidad que los coreutas adjudican a Ares puede explicarse por las condiciones de Atenas durante los primeros años de la guerra, en las que se combinaban los estragos provocados por el conflicto bélico con los de la peste» (Ristorto 2009, p. 111).

⁵⁵⁴ Su contenuti e struttura dello stasimo, si vedano Kamerbeek 1967, p. 114; Dawe 1982, p. 139; Bollack 1990, pp. 292 s.; Finglass 2018, pp. 317-321. Per le questioni testuali e metriche, cfr. Dawe 1973, pp. 233-235; Dawe 1982, p. 251 s.; Perrone 1993, pp. 145-152; Pardini 1996, pp. 73-78; Dawe 1999b, pp. 418 s.; Willink 2002b, p. 77; Giannachi 2009a, pp. 59-69.

τλητῶν), e il re stesso, che non ascolta le contro-argomentazioni di Creonte (vv. 545 s., λέγειν σὺ δεινός, μαιθάνειν δ' ἐγὼ κακός | σοῦ· δυσμενῆ γὰρ καὶ βαρύν σ' ἤρεκ' ἐμοί) e, in un accesso d'ira, minaccia di ucciderlo (v. 623, θνήσκειν, οὐ φυγῆν σε βούλομαι). Giocasta, accorsa sulla scena, tenta di separarli (vv. 634 s., τί τὴν ἄβουλον, ὦ ταλαίπωροι, στάσιν | γλώσσης ἐπηράσθ');), ma il breve confronto verbale col marito si trasforma immediatamente in canto. Il *kommos*, così, interviene a distinguere la discussione fra i due uomini di potere e il successivo dialogo fra Edipo e Giocasta, introducendo un elemento di emozione che, piuttosto che smorzare la tensione creatasi negli istanti precedenti, contribuisce a ravvivarla attraverso una tessitura metrica in cui, alle sequenze giambiche già presenti prima e dopo l'intervento musicale, si intrecciano forme cretiche, bacchiache e dochmiache⁵⁵⁵, a rilevare il forte *pathos* del momento e la peculiarità della struttura del *kommos*, che assume la fisionomia di un dialogo lirico in una sola coppia strofica (vv. 649-667~678-696) assegnata a tre interlocutori. L'antistrofe non viene cantata fino al momento in cui Creonte non abbandona la scena, sì che il *kommos* segna la divisione fra i due momenti dialogici del secondo episodio, inducendo il trapasso dalla confrontazione fra Edipo e Creonte alle riflessioni che il protagonista sviluppa con la moglie; l'uscita di Creonte, inoltre, costituisce un elemento di *variatio* nella struttura dello stesso intervento musicale, dal momento che se, all'inizio, il dialogo a tre coinvolge il coro, Edipo e, appunto, Creonte, in seguito alla sua uscita il suo posto viene preso da Giocasta.

Nella disposizione dei *metra*, è inoltre da notare il rapporto coi personaggi parlanti. In entrambe le strofi, mentre il coro sembra muoversi da un iniziale movimento giambico a un più cospicuo motivo cretico-dochmiaco, gli altri personaggi rimangono perlopiù incastrati su sequenze giambiche, facendosi refrattari a ogni tentativo del coro a coinvolgerli nel suo turbinio di emozioni⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ «During a tense spoken episode the chorus begins to sing lyric meters, an intrusion of emotion in the midst of an episode marking a major moment of pressure or stress» (Scott 1996, p. 36). Cfr. Giannachi 2009a, pp. 71-78.

⁵⁵⁶ «It looks as though the characters want to stay with iambic while the chorus, though it moves from iambics to more emotional dochmiacs, fails to take the characters along. Put in another way, in the first part of the stanza the characters are willing to echo the iambic meters of the chorus – and even work with the chorus in that one shared line to keep the iambic meter going; but in the second half Oedipus resists echoing the chorus's dochmiac and momentarily fails to lead the chorus back to iambic; only after they have asserted their own meter against Oedipus do they return to the lyric iambic» (Scott 1996, p. 38).

Non è un caso se il poliptoto θεῶν θεόν (v. 660) e l'epanalessi ἄλις ἔμοιγ', ἄλις (v. 685), che contribuiscono a esasperare il piano retorico dell'ode, siano pronunciati dal coro, così come la corrispondenza non omometrica che si può osservare ai vv. 657~686, marcatamente docmiaci (si tratta in entrambi i casi di un 2δ): ad ἀφανεῖ λόγων, infatti, sembra rispondere φαίνεται, εἶθ' ἔληξεν, seppur in posizione metrica non identica, a unire la richiesta, che i coreuti rivolgono a Edipo, di non scacciare Creonte da Tebe e di non privarlo dei diritti di cittadino, rendendolo ἄτιμος all'analogo supplica al re e alla regina di non accantonare il tema di una possibile trama ordita da Creonte e di ricominciare a pensare alla terribile pestilenza che affligge la città. Il coro, dunque, sembra richiamare all'ordine gli altri personaggi, ma lo fa in un'espressione disordinata, alla quale dunque Edipo, Creonte e Giocasta, fautori del disordine, non cedono, proponendosi come garanti di un ordine di senso diverso⁵⁵⁷.

In questo quadro di funzioni si può, forse, interpretare anche l'unica occorrenza omometrica che appare nel corso del canto, per la quale, ai vv. 661~691 (2δ), uniti da una buona condivisione degli accenti prosodici, si corrispondono in uguale posizione metrica ἄφιλος ~ ἄπορον:

| | | |
|-----|----------------|----|
| 661 | ⋄⋄⋄⋄⋄⋄⋄ ⋄⋄⋄⋄⋄⋄ | 2δ |
| 691 | ⋄⋄⋄⋄⋄⋄⋄ ⋄⋄⋄⋄⋄⋄ | 2δ |

La stessa collocazione nella sequenza metrica è condivisa da due composti con prefisso privativo ἀ-: l'uno, ἄφιλος, rinforzato dall'immediatamente precedente ἄθεος, a connotare l'esistenza reietta e senza protezione divina che i coreuti si augurano se, come sostiene Edipo, chiedergli di mettere da parte la faccenda relativa a Creonte significhi imporgli ὄλεθρον ἢ φυγὴν ἐκ τῆσδε γῆς (v. 659); l'altro, ἄπορον, a connotare l'autodifesa del coro che, di fronte all'accusa di Edipo di καταμβλύνων κέαρ (v. 689), afferma che, se così fosse, sarebbe una persona ἄπορον ἐπὶ φρόνημα (v. 691). Entrambe le osservazioni giungono dopo i tentativi di cambiare l'argomento della scena e di ritornare alla questione che ha mosso l'azione, la

⁵⁵⁷ Cfr. Scott 1996, p. 38, che aggiunge: «This small scene of characters attempting to maintain order reflects the basic action in the first part of this play. Pressures from the past build and push until they finally burst the fragile membrane that contains them; constraint is the characteristic early response of Oedipus» (p. 39). Su struttura e contenuti del carme rimando, inoltre, a Kamerbeek 1967, p. 140; Vellacott 1967, p. 114; Dawe 1982, p. 157; Bollack 1990^{II}, pp. 396 s.; Finglass 2018, pp. 376 s.

pestilenza che affligge Tebe; ma entrambi gli sforzi del coro sono vanificati dalla pervicacia con cui i personaggi in scena desiderano sviscerare ancora la questione delle supposte minacce al potere di Edipo, riproponendo anche al livello delle corrispondenze metrico-verbali la tensione ordine/disordine che, come abbiamo visto (§ IV 2.3, pp. 771-773), pare caratterizzare l'organizzazione del *kommos*.

La preoccupazione per l'intercessione divina e per lo stato presente di Tebe da parte del coro continua anche nel discusso secondo stasimo (vv. 863-910), organizzato in due coppie strofiche in metri principalmente eolo-coriambici e giambici (vv. 863-872~873-882; 883-896~897-910). La centralità dell'elemento divino pare rilevata dal richiamo non tautometrico fra θεός e θεόν ai vv. 872~882 (ion^{mi} dodr A sp): in un linguaggio di forte reminiscenza omerica, i coreuti sembrano delineare un ruolo guida per il padre degli dèi, concependo Zeus come il garante dell'ordine cosmico, strettamente connesso con l'ordine morale⁵⁵⁸. Da lui, infatti, o meglio dall'Ὀλυμπος | πατήρ μόνος provengono i νόμοι ὑψίποδες (vv. 865 s.), la cui generazione celeste (vv. 866 s., οὐρανίαι ἴν | αἰθέρι τεκνωθέντες) non avrebbe potuto essere competenza dell'umana natura (vv. 868-870, οὐδέ μιν | θνατὰ φύσις ἀνέρων | ἔτικτεν); d'altronde, il mondo umano non avrebbe potuto garantire loro purezza, il cui linguaggio ne caratterizza la descrizione (vv. 864 s., εὖσεπτον ἀγνείαν λόγων | ἔργων τε πάντων)⁵⁵⁹ e ritornano nella seconda coppia strofica, assegnando una struttura circolare all'ode⁵⁶⁰. In mezzo, il riferimento all'ὑβρις e al τύραννος: ὑβρις φυτεύει τύρανοιον (v. 873), con una manifesta

⁵⁵⁸ «Sophocles here draws upon the ancient conception of Zeus as the god who controls human destinies, but the second stasimon develops this view of Zeus in a peculiarly Sophoclean vein. [...] For the first time, the chorus explicitly connect Zeus with a universal moral order» (Segal 1996a, p. 23). Il modello linguistico omerico dello stasimo è visibile in alcune scelte di dizione: il conio sofocleo ὑψίπους (v. 866, ὑψίποδες) sembra riposare sugli epici ὑψιβρεμέτης, ὑψίζυγος, ὑπερεφής, ὑσιπέτης, ὑσιπέτηλος, ὑσίκωμος οὐκύπους, ἀερσίπους, χαλκόπους, εἰλίπους, ἀελλόπος, ἀρτίπους; l'immagine dei νόμοι ὑψίποδες (vv. 865 s.) e la loro nascita celeste (vv. 866 s., οὐρανίαι ἴν | αἰθέρι τεκνωθέντες) da parte di Zeus (vv. 867 s., Ὀλυμπος | πατήρ μόνος) pare rimandare ad analoghi contesti epici caratterizzati dalla centralità dell'etere come sede del mondo divino (Hom. *Il.* 2.412-414, 4.166-168, 15.610-612, 16.364-365; *Od.* 15.523-524). Cfr. Scavello 2015, pp. 157-178; Saravia de Grossi 2017, pp. 1-13, sulla generale presenza di Omero in tutto l'*Edipo Re*.

⁵⁵⁹ Cfr. Winnington-Ingram 1971, pp. 123 s.; Segal 1996a, p. 25.

⁵⁶⁰ «The bad man's arrogance with 'hands or word' contrasts with the chorus' purity of 'every word and deed' (864 f., 883 f.); his lack of reverence (οὐδὲ ... σέβων 886, ἀσέπτων 890) contrasts with the chorus' desire for εὖσεπτος ἀγνεία 864. And just as the chorus prays for the favour of μοῖρα if they remain pure, so they demand a bad μοῖρα for the evildoer who lacks their restraint» (Carey 1986, p. 177). Cfr. Winnington-Ingram 1971, p. 131: «ἀθίκτων, σέβων, both looking to the strophe (886, 891), keep these notions in circulation».

opposizione tematica fra il divino e l'umano⁵⁶¹.

In questo contesto, il coro fa registrare una omometria fra due identiche congiunzioni che, rispondendosi a vicenda con una quasi totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione, uniscono la prima strofe alla relativa antistrofe: vv. 870~880 (ia anceps cho), μήποτε ~ μήποτε.

| | | | |
|-----|--------|-------|---------------|
| 870 | υ-υ- υ | ε-υ-ε | ia anceps cho |
| 880 | υ-υ- υ | ε-υ-ε | ia anceps cho |

La medesima negazione compare in ugual posizione di due versi in responsione fra loro, unendo due distinte affermazioni del coro: da un lato, l'asserzione sull'eternità delle norme divine (vv. 870 s., μήποτε λά|θα κατακοιμάση); dall'altra, l'augurio che mai cessino i tentativi di salvare la città dal pericolo che corre (vv. 879-881, τὸ καλῶς δ' ἔχον | πόλει πάλαισμα μήποτε λῦ|σαι θεὸν αἰτοῦμαι)⁵⁶².

La corrispondenza circonda la prima enunciazione, nel canto, della tematica dell'ὑβρις nella prima antistrofe (v. 873, ὑβρις φυτεύει τύραννον) e il suo successivo sviluppo nella seconda strofe, con il ritratto dell'uomo ὑβριστής, descritto a mezzo di tradizionali offese che si possono ben applicare alla raffigurazione del tiranno: εἰ δὲ τίς ὑπέροπτα χερσὶν | ἢ λόγῳ πορεύεται (vv. 883 s.); Δίκας ἀφόβητος (v. 885), con la significativa personificazione di matrice eschilea della giustizia⁵⁶³; οὐδὲ δαιμόνων ἔδη σέβων (vv. 885 s.); κακὰ νιν ἔλοιτο μοῖρα (v. 887); εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως | καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξε-ται (vv. 889 s.)⁵⁶⁴. Se i lessemi della purezza, nella prima strofe, trovavano forse la

⁵⁶¹ Sulla struttura e sui contenuti del carne, rimando a Kamerbeek 1967, pp. 172 s.; Dawe 1982, p. 181; Scodel 1982, pp. 214 s.; Carey 1986, pp. 175-179; Bollack 1990^{III}, pp. 532-539; Sidwell 1992, pp. 112-121; Ghira 2002, pp. 531-541; Finglass 2018, pp. 428-433. Per le questioni metriche e testuali, ved. Dawe 1973, pp. 244-247; Dawe 1982, pp. 252 s.; Ferrari 2000, pp. 201-204; Willink 2002b, p. 78; Giannachi 2009a, pp. 79-87.

⁵⁶² L'occorrenza è segnalata anche da Kamerbeek 1967, p. 175, che la considera sufficiente a difendere la correzione di μήποτε ... κατακοιμάσει, trasmesso dal Par. 2884, in μήποτε ... κατακοιμάση proposta da Elmsley in luogo di μίν ποτε e μῆν ποτε degli altri codici.

⁵⁶³ Si vedano al proposito Aesch. *Agam.* 381 ss., 772 ss. ed *Eum.* 533 ss., come suggerito da Winnington-Ingram 1971, p. 128, n. 45.

⁵⁶⁴ «If the preceding stanza dealt with the genesis and fall of *hubris*, this stanza characterises the hubristic man by means (we might say) of a catalogue of traditional offences. These are of course characteristic of the tyrant, but only in so far as tyrants are given to *hubris*; and it may be noted that there is no word of politics in this stanza (any more than in the first strophe)» (Winnington-Ingram 1971, p. 127). L'elemento del guadagno illecito (v. 889, εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως) può forse trovare un antecedente nella tradizionale immagine della voracità del tiranno di ascendenza alcaica e teognidea (a titolo d'esempio, cfr. Alc. fr. 70 V., v. 7 δαπτέτω πόλιν; fr. 129 V., vv. 23 s. δάπτει τὰν πόλιν), su cui rimando a Fileni 1983, pp. 29-35. Per una discussione sul valore di τύ-

loro ragion d'essere nella scena immediatamente precedente, in cui Edipo, riflettendo sulla possibile coincidenza fra la figura di Laio e quella del viandante da lui stesso ucciso, si definisce ἀναγνός (v. 823), lo stesso personaggio di Edipo, a cui potrebbe ironicamente alludere il richiamo al suo nome in εἶνθ' οὐ ποδί del v. 878, potrebbe motivare la lunga digressione sull'ὑβρίς, che il coro affronta avendo in mente l'impietoso trattamento che il sovrano riserva a Tiresia, rappresentante del potere divino che egli solo può scrutare: «Is he showing signs, by abusing his power, that they have bred *hubris* in him? If so, it will inevitably lead to disaster»⁵⁶⁵. Nonostante le difficoltà testuali della seconda strofe, il coro deduce dagli atteggiamenti di Edipo la possibilità di un abuso di potere, che condurrà all'ὑβρίς e all'inevitabile caduta di chi la esercita; ma finora, accanto a momenti aberranti, il sovrano ha mostrato anche di preoccuparsi del bene comune, ovvero della salvezza della *polis*, ed è proprio questa che, pur a fronte delle responsabilità individuali e davanti all'incongruenza, postulata dal coro, fra Edipo e l'identità dell'ignoto uccisore di Laio, non deve mancare nelle aspettative degli anziani di Tebe⁵⁶⁶: così, l'elemento divino, che quella salvezza ha postulato per via oracolare, cinge e abbraccia l'inevitabilità del destino e, attraverso l'occorrenza omometrica, quelle leggi di origine divina che rendono ineluttabile la fine di chi le trasgredisce sono unite all'ineluttabile conseguenza benefica che i coreuti, con le loro preghiere, sperano di ottenere dagli stessi dèi che hanno generato quelle leggi e che, in modo altrettanto ineluttabile, significherà la fine di chi quel bene comune cerca di garantire⁵⁶⁷.

ρανός e di τυραννίς nel V secolo a. C. e del concetto di rovesciamento esplicitato dai versi sofoclei, ved. Scodel 1982, pp. 216-218 e Carey 1986, p. 176.

⁵⁶⁵ Winnington-Ingram 1971, p. 133. Cfr. Scodel 1982, p. 216. *Contra*, Carey 1986, pp. 176 s. e Brandenburg 2005, p. 39 credono che la riflessione corale sull'ὑβρίς sia una risposta emotiva, non una voluta focalizzazione su Edipo o su alcuna figura di tiranno.

⁵⁶⁶ «The Chorus is afraid that Oedipus may abuse his royal power and suffer disaster, but disaster comes upon him through things done before ever he became king, and things not done out of *hubris*. They pray the god not to put an end to his striving for the common good, but this striving leads only towards the disaster» (Winnington-Ingram 1971, p. 133). Così, la preghiera del coro in apertura di stasimo, già collegata con quanto accaduto in precedenza, «is intended to prepare for the contrast which follows» (Carey 1986, p. 175). Ma ciò non vuol dire che il coro ceda all'ipotesi che l'assassino di Laio sia lo stesso sovrano di Tebe; cfr. Scodel 1982, p. 218 e Sidwell 1992, p. 121. Sulle difficoltà testuali ed espressive della seconda strofe dello stasimo, ved. Winnington-Ingram 1971, pp. 127-131; Brandenburg 2005, pp. 36 s.

⁵⁶⁷ Proprio la speranza nel compimento dell'oracolo che garantisce la salvezza di Tebe, e dunque del suo re (che il coro non riconosce ancora come assassino di Laio) motiva la formulazione dubbiosa degli ultimi passaggi della seconda strofe (vv. 893-896, τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη

Alcuni dei motivi del secondo stasimo ritornano nella tessitura prevalentemente dattilo-epitritica che costituisce il terzo stasimo (vv. 1086-1109), articolato in una sola coppia antistrofica che si riallaccia al precedente intervento corale: il pensiero del coro, che prima collegava le leggi divine a una nascita celeste, olimpica (vv. 867 s., Ὀλυμπος | πατήρ μόνος), indugia ancora sull'Olimpo (v. 1088, τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων), sul cielo (vv. 1089 s., τὰν αὔριον | πανσέληνον; cfr. vv. 866 s., οὐρανίαι ἦν | αἰθέρι τεκνωθέντες), al rapporto fra dèi e uomini. Questi ultimi, lungi dal sedere nell'etere, distanti dal mondo umano, scherzano con le Ninfe (vv. 1108 s., Νυμφᾶν ἐλικωπίδων, αἶς | πλείστα συμπαίξει). Il possibile senso erotico del verbo e l'ottimistico intendimento che muove il canto (vv. 1088-1095, οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, ἰὼ Κιθαιρών, οὐκ ἔσση τὰν αὔριον | πανσέληνον μὴ οὐ σέ γε τὸν πατριώταν Οἰδίπου | καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν, | καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν ὡς ἐπίηρα φέροντα | τοῖς ἐμοῖς τυράννοις) colorano di tonalità amene e rasserenanti lo stasimo che, pur rovesciando la preoccupazione del precedente, non riesce a proporsi come momento di pausa del percorso tensivo del dramma, ulteriormente esasperato dagli immediatamente precedenti confronti fra Edipo, il messo corinzio e Giocasta (vv. 924-1085), che accelerano l'avvicinamento del sovrano alla conoscenza della verità e al riconoscimento della propria identità⁵⁶⁸. Il capovolgimento è visibile anche nell'inversione morfologica e semantica di νόμοι ὑψίποδες (vv. 865 s.) in πλάκες ἀγρόνομοι (v. 1102): «from a celestial zone of *nomoi* beyond mortal generation we descend to earth-bound *nomoi* (*agro-nomoi*) as the pasturage of animals, in the mountainous places where an anthropomorphic Apollo has his love-games with nymphs»⁵⁶⁹; parimenti, la nascita

| τεύξεται ψυχᾶς ἀμύνειν; | εἰ γὰρ αἰ τοιαῖδε πράξεις τίμιαι, | τί δεῖ με χορεύειν;); se l'oracolo non si compie, allora è vano sperare anche solo di comprendere il linguaggio degli dèi. Cfr. Ghira 2002, pp. 538-541.

⁵⁶⁸ «The audience are unlikely to forget the profound meditations of the earlier song as readily as the chorus do [...]; and as a result, the ode provides the opposite of the 'brief relaxation of tension' alleged by Dawe» (Finglass 2018, p. 492). Il valore di συμπαίζω sembra confermato dagli usi erotici del semplice παίζω in Xen. *Symp.* 9.2, LXX *Gen.* 26.8 e Aristot. *HA* 572 a 30. Cfr. Segal 1996a, p. 26. *LSJ*, p. 1680, cl. 2, s. v. συμπαίζω non registra valori erotici, ma è interessante notare come il luogo citato da Anacr. 14.1-4 Gentili (ᾠναξ, ὧι δαμάλης Ἔρωσ | καὶ Νύμφαι κυανώπιδες | πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη | συμπαίζουσι) menzioni le Ninfe come il presente passaggio sofocleo (v. 1108, Νυμφᾶν). Cfr. Bologna 2016, pp. 27-33. La possibilità che lo stasimo possa essere interpretato come un iporchema, contemplata da Valle Lucero 1979, pp. 81 s., è invece esclusa da Machin 1989, p. 199 per l'assenza di docmi e forme giambiche che ci si aspetterebbe in una tipologia di canto caratterizzato da una danza frenetica.

⁵⁶⁹ Segal 1996a, p. 27.

celeste degli stessi *nomoi* si fa tutta mortale, con un passaggio che viene opportunamente sottolineato dall'epanalessi τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτι|κτε (vv. 1098 s.).

La leggerezza che distoglie l'attenzione del coro dalla criticità del momento è visibile nell'omometria che lega le due strofi fra loro. I vv. 1091-1092~1104-1105 permettono di osservare un parallelismo strutturale: i loro incipit, infatti, sono caratterizzati dalla presenza di un'anafora, così che la responsione consente alla sequenza εἴθ' ὁ ... | εἴθ' ὁ ... dei vv. 1104 s. di entrare in corrispondenza con καὶ ... | καὶ ... dei vv. 1091 s., in una relazione arricchita da un buon grado di condivisione degli accenti prosodici.

| | | |
|------|-------------------------|------------------------|
| 1091 | εἴθ' ὁ ... εἴθ' ὁ ... | 2epitr ^{tr} |
| 1092 | καὶ ... καὶ ... | cr epitr ^{ia} |
| 1104 | εἴθ' ὁ ... εἴθ' ὁ ... | 2epitr ^{tr} |
| 1105 | καὶ ... καὶ ... | cr epitr ^{ia} |

Vengono collegati, così, l'augurio ottimistico del coro, che tutto passi in fretta e che presto si possa danzare (v. 1092, χορεύεσθαι) e festeggiare la sopravvivenza di Tebe e la fine del pericolo con l'immagine, ugualmente festosa e spensierata, degli dèi, in particolare Hermes (v. 1104, ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων) e Dioniso (v. 1105, ὁ Βακχείος θεός), che scherzano (v. 1109, συμπαίξει) con le Ninfe. Attraverso una ripresa che conferisce simmetria alla costruzione di strofe e antistrofe, risulta enfaticamente la momentanea spensieratezza esibita dal coro, che il corso degli eventi presto deluderà, permettendo ai coreuti di recuperare una prospettiva più propriamente drammatica⁵⁷⁰.

Il scoprimento della verità segna l'addio di Edipo alla luce (v. 1183, ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν) e sconfessa i toni inutilmente gioiosi del terzo stasimo, riconfermando l'ineluttabilità del destino umano affermata nel secondo. Il quarto stasimo (vv. 1186-1222), infatti, costituito da due coppie strofiche (vv. 1186-1196~1197-1203; 1204-1212~1213-1222) in metri eolici e coriambici, si collega

⁵⁷⁰ «In the movement from the second to the third stasimon, the mood of fear about the gods and the worry over the city swing irrationally to relief and joy in playful, amorous gods and to a focus on the life of a single individual. The chorus here seems to have lost perspective – we may call it the tragic perspective – that it will regain in the following ode» (Segal 1996a, p. 30).

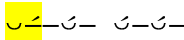
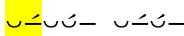
testualmente al secondo, con la ripresa fra l'attacco ἰὼ γενεαὶ βροτῶν (v. 1186) e la θνατὰ φύσις ἀνέρων del v. 869 ed offre spazio a Edipo perché, agli occhi del coro e del pubblico, diventi concreto paradigma (v. 1193, παράδειγμα) della condizione umana. Il canto, così, ricapitola il dipanamento della matassa identitaria: se la prima strofe funge da introduzione, che invita alla considerazione dell'inconsistenza della vita umana (vv. 1187 s., ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ) e addita l'esempio delle vicende di Edipo (vv. 1193-1196, τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων, | τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ | τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν | οὐδὲν μακαρίζω), la successiva antistrofe ripercorre la parabola ascendente dell'esistenza del protagonista, passando attraverso la vittoria sulla Sfinge (vv. 1198-1200, κατὰ μὲν φθίσας | τὰν γαμφώνυχα παρθένον | χρησμιωδόν) e il governo sui Tebani (vv. 1202-1203, ἔξ οὐ καὶ βασιλεὺς καλῆι | ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτιμᾶθης, ταῖς μεγάλαισιν ἐν | Θήβαισιν ἀνάσσω); la seconda strofe centra il fuoco tematico sullo stato presente di Edipo, figlio e marito (vv. 1209 s., παιδὶ καὶ πατρὶ | θαλαμηπόλῳ πεσεῖν), ineguagliato nel suo decadimento (vv. 1204-1206, τανῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος, | †τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀγρίαις† | ξύνοικος ἀλλαγαῖ βίου;), per chiudere con altre espressioni di dolore e compatimento nella seconda antistrofe⁵⁷¹.

Il tono dello stasimo si manifesta anche nell'abbondante uso di epanalessi, geminazioni, anafore, poliptoti, che costellano la composizione del testo. Il rilievo dato a Edipo quale figura paradigmatica per la riflessione passa attraverso la reiterazione dell'interrogativo τίς nell'epanalessi τίς γάρ, τίς (v. 1189); la stessa funzione potrebbe avere la ripetizione del medesimo interrogativo al v. 1205, †τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀγρίαις†, che conclude la rievocazione delle passate vicende di Edipo e concentra sul momento presente, ma il testo è corrotto. In modo analogo, la somiglianza fonica individuata dalla collocazione in posizioni metriche distinte, ma ravvicinate di ἀκούειν e ἄκονθ' (vv. 1204~1213) pone l'accento sull'inaudita condizione di Edipo, a cui il tempo πάνθ' ὄρων ha scoperto la verità (v. 1213), mentre l'insistenza sul possessivo σὸν, accompagnato dall'articolo τόν,

⁵⁷¹ Per struttura e contenuti dello stasimo, si vedano Kamerbeek 1967, p. 222; Dawe 1982, p. 215; Bollack 1990^{III}, p. 776; Bollack 1995, pp. 180-188; Finglass 2018, pp. 521-526. Su alcune questioni testuali e metriche, cfr. Dawe 1973, pp. 255-257; Dawe 1982, p. 254; Willink 2002b, pp. 78 s.; Giannachi 2009a, pp. 95-102; Giannachi 2009b, pp. 79-84.

conferisce ancora forza alla sottolineatura della centralità dell'esempio costituito dal protagonista agli occhi del coro, dando luogo all'anafora epanalettica τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων, | τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν (vv. 1193 s.). Nella seconda strofe, le geminazioni πῶς ποτε πῶς ποθ' (v. 1211) ed εἴσθε σε εἴσθε σε (v. 1217) perseguono le medesime finalità, rimarcando l'eccezionalità degli eventi drammatici occorsi a Edipo, sposo di un matrimonio che lo ha generato e dal quale egli stesso ha generato, come mostrano l'efficace ossimoro ἄγαμον γάμον (v. 1214) e il poliptoto τεκνοῦτα καὶ τεκνούμενον (v. 1215).

Sembra condividere i medesimi intendimenti anche l'unica omometria che si può osservare nello stasimo. Ai vv. 1207~1216 (δ ia), in ugual posizione incipitaria, si vengono a corrispondere le interiezioni ἰὼ ~ ἰώ, facendo registrare una minima condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1207 |  | δ ia |
| 1216 |  | δ ia |

Entrano, così, in relazione fra loro due espressioni di compatimento del coro per Edipo, delle quali la prima vi fa riferimento diretto attraverso il nome proprio di Edipo (v. 1207, Οἰδίπου), la seconda in modo indiretto attraverso la generazione da Laio (v. 1216, Λαίειον «ὦ» τέκνον); ma, come la seconda introduce un elemento allusivo, così nella prima la menzione del nome proprio del protagonista si stempera in un'indicazione più generica attraverso la metonimia κλεινὸν Οἰδίπου κάρα. In entrambi i casi, comunque, riesce potenziato il tono del canto e viene confermata la centralità tematica di Edipo nelle riflessioni condotte dal coro subito dopo la scoperta della verità⁵⁷².

L'interiezione rappresenta, dunque, la partecipazione del coro allo *shock*, più o meno presentito dal pubblico e da Edipo, che travolge lo stesso protagonista. Si dà avvio, così, alla scena conclusiva del dramma, che trasforma tutto il precedente percorso di progressivo riconoscimento di una verità pretesa o supposta da parte dei personaggi, ma già al pubblico, a un nuovo tragitto che introduce nel dominio totale dell'incertezza che, seppur con un minor carico di tensione, lascia pubblico e personaggi immersi nella vaghezza di domande e ipotesi non più incentrate sul

⁵⁷² L'omometria è osservata anche da Kamerbeek 1967, p. 222 e Bollack 1990^{III}, p. 813.

passato, bensì sul futuro⁵⁷³. Tramite gli ultimi discorsi col coro e con Creonte, Edipo giustifica l'autoaccecamento, chiede di essere nascosto perché nessuno lo possa più vedere o ucciso (vv. 1409-1411, ἀλλ', οὐ γὰρ αὐδᾶν ἔσθ' ἄ μηδὲ δρᾶν καλόν, | ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που | καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον | ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι), riflette sul proprio futuro e, di fronte al tentativo di Creonte di domandare ad Apollo il da farsi, chiede di essere esiliato (vv. 1436 s., ῥίψόν με γῆς ἐκ τῆσδ' ὅσον τάχισθ', ὅπου | θιητῶν φανοῦμαι μηδε- | νὸς προσήγορος; v. 1518, γῆς μ' ὅπως πέμψεις ἄποικον) e di non essere separato dalle figlie (v. 1522, μηδαμῶς ταύτας γ' ἔλημι μου), finché il coro, con un piccolo intervento in tetrametri giambici, conclude la tragedia riflettendo ancora una volta sulla sorte occorsa al sovrano di Tebe. Se, all'inizio, Edipo ancora pensa e commiserava quanto gli è accaduto, l'arrivo di Creonte sembra costituire un punto di svolta, che aiuta il protagonista a prendere coscienza certa della propria condizione e a prenderne le conseguenti risoluzioni, in un processo di superamento del trauma che non sembra completarsi entro i confini dello stesso *Edipo re*⁵⁷⁴ e che rimonta, appunto, al scoprimento della verità e alla sua successiva elaborazione, rappresentata dall'ultimo *kommos* (vv. 1297-1368)⁵⁷⁵. Questo, aperto da un preludio anapestico (vv. 1297-1312) e successivamente sviluppato in due coppie strofiche

⁵⁷³ «At that point, the beginning of the last scene, I would say, the most clearly defined and most urgent expectations have been fulfilled. [...] the oracles have been fulfilled, and the core elements of the myth have been narrated. As a result, the play changes its character. Spectators are no longer made to focus on a particular set of reasonably precise and urgent expectations about particular events and revelations. Much of the narrative energy has been discharged. The narrative of the last scene is not propelled by the level of tension as that of the earlier scenes. But propelled it still is. The endgame is not complete yet. As carefully developed expectations become less dominant their place is taken by something more vague: questions, uncertainty, speculation. [...] the play continues after the oracles have been satisfied, giving spectators only limited knowledge of what will happen next. As it continues, it culminates in a last section which mediates between the relentless movement leading up to the all too foreseeable catastrophe, and the less predictable ordinary world outside the theatre» (Budelmann 2006, pp. 46-49). Non affronterò la questione dell'autenticità dei vv. 1424-1523, messa nuovamente in dubbio di recente da Dawe 2001, pp. 1-21 e Kovacs 2009, pp. 53-70 sulla base di argomentazioni testuali, contenutistiche e drammaturgiche. Sul tema non c'è accordo fra gli studiosi, come mostrano gli altrettanto recenti resoconti di Budelmann 2006, pp. 57-59, Finglass 2009c, pp. 42-62, Sommerstein 2011, pp. 85-93, Kovacs 2014, pp. 56-65 e relative bibliografie, a cui rinvio.

⁵⁷⁴ «The recovery from traumatic experiences is not a quick process. Moreover, it is a process that can shut out other people. [...] It would be absurd if *OT* ended with the suggestion that what had happened has now been dealt with to the satisfaction of everybody on stage or in the auditorium. By contrast I think it would not be absurd to read the sense that Oedipus is hard to grasp in the last scene as a natural response to the process of coping that he goes through» (Budelmann 2006, p. 55).

⁵⁷⁵ Cfr. Budelmann 2006, p. 51.

(vv. 1313-1320~1321-1328; 1329-1348~1349-1368) intessute di forme giambo-docmiache, traspone nel canto lo *shock* di Edipo e lo lascia trasparire dall'uso delle interiezioni, che, sia prima sia dopo il *kommos*, traducono lo stato d'animo del personaggio e del coro⁵⁷⁶. Non è, perciò, un caso se due interiezioni sono oggetto di omometria.

La prima caratterizza l'apertura della prima coppia strofica e, dunque, dell'intero canto. Ai vv. 1313~1321 (ia), la stessa sede metrica è occupata da *ιώ*:

| | | |
|------|------|----|
| 1313 | υ-υ- | ia |
| 1321 | υ-υ- | ia |

Con una totale corrispondenza degli accenti prosodici, la responsione apre gli interventi di Edipo con un'identica interiezione, la prima volta a commentare la nuova condizione di cecità (vv. 1313 s., *ιώ σκότου | νέφος ἐμὸν ἀπότροπον*), la seconda a definire il coro quale servo fedele (vv. 1321 s., *ιώ φίλος, | σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος*). L'omometria unisce, così, due espressioni del protagonista legate al passato e, insieme, al presente, giacché la cecità è conseguenza della rivelazione della verità, mentre il coro, nel corso della tragedia, ha cercato più volte di distogliere Edipo dalle ricerche parallele perché si concentrasse solo sulla salvaguardia della città. La stessa corrispondenza è garantita anche dalla responsione fra due forme flesse dell'aggettivo *ἐμός* ai vv. 1314~1322 (2δ): *ἐμόν* ~ *ἐμός*, che fanno registrare una quasi totale condivisione fra gli accenti prosodici:

| | | |
|------|------------------|----|
| 1314 | υυυυυυυυυυυυυυυυ | 2δ |
| 1322 | υυυυυυυυυυυυυυυυ | 2δ |

Simmetria e *pathos* sono al centro anche dell'altra corrispondenza responsiva fra interiezioni che caratterizza il carne. Ai vv. 1316~1324 (sp), la responsione lega fra loro le interiezioni *οἴμοι* ~ *φεῦ φεῦ* che, sostituendosi sinonimicamente, permettono di osservare un'ottima condivisione degli accenti prosodici:

⁵⁷⁶ «[...] a sense of shock comes across strongly before, during and just after the messenger speech, most vehemently perhaps in repeated exclamations from both Oedipus (1182 *ιοὺν ἰού*, 1308 *αἰαὶ αἰ-αἶ*, 1311 *ιώ*, 1316-1317 *οἴμοι οἴμοι*, 1321 *ιώ*, 1324 *φεῦ φεῦ*) and the Chorus (1186 *ιώ*, 1207 *ιώ*, 1216 *ιώ*, 1303 *φεῦ φεῦ*)» (Budermann 2006, p. 51). Per struttura e contenuti del *kommos*, ved. Dawe 1982, pp. 228 s.; Bollack 1990^{IV}, p. 896; Bollack 1995, pp. 186-196. Su alcune questioni metriche e testuali, si vedano Dawe 1973, pp. 260-262; Dawe 1982, p. 255; Battezzato 1995, pp. 97-101; Willink 2002b, pp. 79 s.; Giannachi 2009a, pp. 103-113.

| | | |
|------|---|----|
| 1316 | — | sp |
| 1324 | — | sp |

Partecipano alla costruzione del carme, coi medesimi scopi di potenziamento retorico-espressivo, anche l'epanalessi Ἄπόλλων τάδ' ἦν, Ἄπόλλων, φίλοι (v. 1329), la geminazione κακὰ κακά (v. 1330), l'epanalessi ἐμὰ τάδ' ἐμά (v. 1330), l'anafora ἀπάγεται' ... | ἀπάγεται' (vv. 1340 s.) e il poliptoto κακοῦ κακόν (v. 1365).

IV 2.4 L'Antigone

La capacità del dramma di Antigone di parlare attraverso i secoli è chiaramente illustrata dalle numerose interpretazioni, letture e riscritture a cui, nel tempo, la tragedia è stata sottoposta. Non è questa la sede per ripercorrere la sterminata produzione bibliografica in cui si è tradotto il lungo sforzo ermeneutico sul dramma sofocleo⁵⁷⁷, ma certamente il confronto fra Antigone, Creonte e le istanze rappresentate dalle loro *Weltanschauungen* conferiscono all'opera la caratura di un conflitto giocato sul binario della dualità. Sulla scena non si muove un unico eroe tragico, né il contrasto fra i due personaggi si riduce a un'intransigente opposizione fra inconciliabili visioni del mondo⁵⁷⁸. Piuttosto,

nei versi di Sofocle troviamo un gioco costante e seducente di sdoppiamenti e integrazioni, in cui ogni compatta unità viene lacerata e scissa, il simile e il vicino posti in conflitto, rovesciati nel proprio doppio oscuro, e fra quanto appare distante e inconciliabile si delineano invece trame riposte che accomunano e accostano, replicano pur in una sfasatura di tempi e di luoghi, sino a rivelare come l'identità si specchi integralmente solo negli opposti.

Stolfi 2014, pp. 105 s.

⁵⁷⁷ Una semplice ricerca delle parole chiave “Sophocles Antigone” sull'*Année Philologique* on-line ne dà ampio conto, mentre le principali interpretazioni e rielaborazioni moderne della tragedia sono lucidamente raccolte e riesaminate da Steiner 1990, pp. 11-125, 227-338; Di Nicola 1998, pp. 13-80; Susanetti 2012, pp. 9-18.

⁵⁷⁸ «More than any other Greek tragedy, *Antigone* is a play about a conflict – a clash of wills between two principal figures. This has caused problems among critics who expect a Sophoclean play to be about a single ‘tragic hero’» (Brown 1987, p. 5). Ma tanto Creonte quanto Antigone coincidono con questo ruolo: «Creon’s position is [...] that of a ruler set in the historical context of Athenian democracy and its emerging legal order, but it is, at the same time, that of a tragic hero, and these two dimensions do not necessarily coincide. [...] In perfect conformity with the classical analysis of Oedipus given by Aristotle, then, Creon is the one who exhibits all the technical features of the tragic hero. And yet, this does not keep Antigone from being the “heroine” of the play. [...] Antigone rather has a “heroic” status and even the desire for “glory” (*kleos*), not for “herself,” but as befits one who is capable of responding to her situation with the greatest honor» (Shepherdson 2009, pp. 63-68, *passim*). Sul tema del *kleos* nell'*Antigone*, si vedano, seppur cursoriamente, Rodríguez Monecillo 1994, pp. 30 s. e Schlichtmann 2006, p. 44.

È la regola dell'inversione che, tra le sue varie manifestazioni, trova l'espressione più evidente nell'opposizione fra la sepoltura negata al morto Polinice e quella a cui è obbligata Antigone da viva⁵⁷⁹. Nel resoconto dell'assedio di Tebe contenuto nella parodo, inoltre, il suolo sul quale cade Capaneo è qualificato come una ἀντί-τύπαι γαί (v. 134), con un aggettivo, ἀντίτυπος, che, indicando la rigidità della terra che riceve il corpo dell'eroe, ha il suo significato primario nel respingimento da parte di un corpo rigido, sì che l'immagine della caduta verso il basso viene rovesciata dalla risposta della terra in un rimbalzo in direzione contraria⁵⁸⁰. Nel primo stasimo, il coro celebra la Terra quale θεῶν | τε τὰν ὑπέρταταν (vv. 336 s.), il cui superlativo ὑπέρτατος può essere collegato con l'età della divinità, la più antica di tutte secondo la definizione platonica; ma il primo significato che il pubblico coglie è quello letterale di *altissimo*, con un immediato rovesciamento dell'apparente altezza divina nella bassezza connaturata al concetto stesso di *terra*⁵⁸¹. Parimenti straniante è l'effetto suscitato dall'accostamento della metafora della nave dello stato alla terraferma. Subito dopo la parodo, Creonte afferma che la città, come un'imbarcazione, è stata colpita da un πολὺς σάλος (v. 163, πολλῶι σάλωι); adoperato tanto in relazione alle tempeste marine quanto ai terremoti, il termine reca in sé il germe della terra, che arriva qualche verso oltre nella recisa asserzione del sovrano: egli non considererà amico chiunque si sia mostrato ostile alla sua terra (v. 187, δυσμενῆ χθονός). L'acqua ha lasciato il posto alla terra e, insieme, al mondo delle divinità ctonie, così che «when he says he would not have for a friend one who was hostile to the land [...], there is heavy irony, for the words describe himself and his opposition to the rights of the gods below. The audience, thus, hear him say that he is his own enemy»⁵⁸². Più avanti, ancora per descrivere

⁵⁷⁹ Cfr. Hoey 1970, p. 337; Kirkwood 1991, p. 107.

⁵⁸⁰ Ved. *LSJ*, p. 165, cl. 1, s. v. ἀντίτυπος, «repelled by a hard body». Cfr. Hoey 1970, p. 338.

⁵⁸¹ Cfr. Hoey 1970, pp. 339-341. L'indicazione dell'antichità della dea Terra è in Plat. *Tim.* 40c πρώτην καὶ πρεσβυτάτην θεῶν ὅσοι ἐντὸς οὐρανοῦ γεγονάσιν.

⁵⁸² Hoey 1970, pp. 341 s. L'associazione di σάλος con le perturbazioni marine è testimoniata da Soph. *Phil.* 271 (ἐκ πολλοῦ σάλου εὐδοντ' ἐπ' ἀκτῆς), *OT* 24 (πόλις ... σαλεύει κἀνακουφίσει κἀρα βυθῶν ἔτ' οὐχ οἷα τε φοινίον σάλου); Plut. *Luc.* 10 (σάλον εἶχεν ἡ θάλασσα); Luc. *Herm.* 28 (καρηβαρεῖν ὑπὸ σάλου), *Tox.* 19 (ἐν τοσοῦτωι σάλωι ναυτίσαντα); Lys. 6.49 (ἐν σάλωι πόλις γενομένη); l'uso in relazione ai movimenti sismici è invece visibile in Eur. *IT* 46 (χθονὸς νῶτα σεισθῆναι σάλωι), *Hec.* 28 (πόντου σάλος), *IT* 1443 (πόντιος σάλος), *Or.* 994 (πόντιοι σάλοι). Cfr. *LSJ*, p. 1582, cl. 1, s. v. σάλος. Sulle immagini legate al mare e alla marineria, cfr. Goheen 1951, pp. 44-51.

le forze che hanno sconvolto la città, acqua e terra si uniscono e la ragione di disordine interno è simboleggiata dalla tempesta di polvere: καὶ τότε' ἐξαίφνης χθονὸς | τυφῶς ἀγείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος, | πίμπλησι πεδίον (vv. 417-419). «Almost by definition a dust storm is an inversion of what ought to be. It is earth flying in the face of heaven. A storm should get its content from the sky. Here the earth provides the content, and rises up to smite the sky at the moment of the latter's greatest strength»⁵⁸³. Il gioco delle associazioni imprevedute, che invertono e rovesciano le coppie, attraversa dunque tutta la tragedia, fino a incarnarsi nello stesso Creonte, l'uomo che, avendo vietato la sepoltura di un morto e decretato quella di una donna viva, agli occhi del nunzio non è niente più che una contraddizione, un ἔμψυχον νέκρον (v. 1167)⁵⁸⁴.

A un'esigenza di dualità risponde l'organizzazione stessa della tragedia, divisa appunto fra i due drammi di Antigone e di Creonte, vicendevolmente opposti e intrecciati fra loro in un'«architettura doppia o “ad arco spezzato”»⁵⁸⁵. È il due nell'uno, che viene plasticamente tradotto dall'uso del duale nel prologo fra le due sorelle: per Antigone, i fratelli sono un tutt'uno col resto del *genos* (v. 21, νῶιν τὸ κασιγνήτω), pertanto unica deve essere l'azione delle due sorelle per garantire a entrambi degna sepoltura; Ismene replica riutilizzando le forme duali, ma per sottolineare l'unicità della morte che Eteocle e Polinice si sono reciprocamente inferti (v. 50, νῶιν; vv. 55 s., ἀδελφῶ δύο ... αὐτοκτονοῦντε τὸ ταλαιπώρω; v. 57, ἐπαλλήλοιον χεροῖν), e si rifiuta di aiutare la sorella in una manifesta infrazione delle leggi dello stato; si rompe, così, la dualità verbale evocata da Antigone, tanto che da questo momento la protagonista non farà più uso di forme duali⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Hoey 1970, p. 342. Un simile procedimento si riscontra anche nella costruzione delle metafore, che possono affastellare elementi differenti fra loro, come nel caso di Soph. *Ant.* 599-603, dove all'immagine della luce (φάος) sono associate la radice (ρίζα) e la polvere (κοίς). Cfr. Hester 1985, p. 137.

⁵⁸⁴ Cfr. Hoey 1970, p. 337.

⁵⁸⁵ Steiner 1990, p. 198.

⁵⁸⁶ «Quando Antigone evoca le sciagure che Zeus scatena e scatenerà “su noi due”, usa il duale [...]. Dopo il rifiuto iniziale di Ismene di aiutare Antigone a seppellire Polinice, Antigone non farà più ricorso a forme duali. Inoltre, nei primi versi, il suo uso del duale sembra estendersi al di là della coppia manifesta Antigone-Ismene. Il contesto immediato, con i suoi riferimenti all'orribile eredità di sciagure trasmesse da Edipo ai suoi figli, suggerisce vividamente che le due sorelle, come saldate in unico essere risoluto, sono accoppiate a quell'altra unità, sancita da una morte inflitta in modo simultaneo e reciproco, che è costituita da Polinice-Eteocle. Quattro personaggi condannati, in senso sia spirituale che fisico, diventano due. Questa fusione di dualità, espressa così concisamente nella

La dualità più grande, però, è quella in cui ricade il confronto fra i *nomoi* invocati da Antigone e da Creonte, divisi fra passato e presente. Certo, ai tempi dell'*Antigone*, *nomos* ha ormai raggiunto la connotazione di «atto normativo, di portata generale e non temporanea, emanato dai legittimi detentori del potere cittadino», in particolare dall'assemblea dei cittadini di una *polis*, configurandosi così quale «volto politico del diritto, del quale non si riconoscono altre fonti, così come all'interno della dimensione del comune (*koinón*) quasi non vi è uno spazio separato del sociale e dell'economico rispetto al politico»⁵⁸⁷. Ma non tutto scompare della sua dimensione originaria, «l'ordinarsi fondativo e spontaneo in luogo dell'autoritativa statuizione del *thesmós*, l'immutabile perennità dell'ordine divino, trascendente le stesse distinzioni umane fra violenza e giustizia (come nel caso celebre del *nómos basiléus* pindarico), il complesso degli usi più sacri di un popolo»⁵⁸⁸. Così, il *nomos*, agli occhi di Creonte, si riduce facilmente all'insieme di norme civiche e politiche che, se osservate con scrupolo, garantiscono la sopravvivenza della città democratica, mentre l'osservanza degli ἄγραπτα νόμιμα è segno di tradizione aristocratica, che lega l'*hic et nunc* all'*heri*, unisce vita e morte in un unico ciclo e non separa l'uomo dal *genos* per proiettarlo nel comparto indistinto della *polis*, applicandogli con specificità, non con un contenuto di legge indifferenziato⁵⁸⁹. Sofocle, dunque, ha di fronte un *nomos* duplice, la prescrizione

sintassi di Antigone, perpetua in modo sinistro, ma anche estatico, le indicibili coesioni genealogiche della Casa di Laio» (Steiner 1990 p. 237).

⁵⁸⁷ Stolfi 2014, p. 114.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ «Quel che però più ferisce Antigone, nel suo attaccamento alla mentalità degli antichi *ghéne*, è il contenuto indifferenziato del provvedimento, il fatto che tutti, senza alcuna esclusione, gli debbano obbedienza. “Questo il nobile Creonte ha ordinato a te e a me. A me, ti rendi conto?” ella dice sdegnata a Ismene nel primo dialogo (v. 31 s.)» (Stolfi 2014, p. 116). Questo perché «questa ‘legge non scritta’ cui si richiama Antigone, come tutti gli altri testi poetici o prosastici di V secolo a. C. che ne fanno parola, non è genericamente un imperativo etico o un dovere religioso, che trascendano la legge positiva degli uomini. Denota invece in maniera diretta e inequivocabile un vero e proprio sistema legislativo di tradizione orale, di cui erano depositarie le grandi casate gentilizie che avevano dominato la polis ateniese nell'età più arcaica e che ancora, in regime di democrazia, ambivano ad esercitare una sorta di egemonia politica. All'opposto, il bando di Creonte, il κήρυγμα, nella trama drammatica è simbolo delle ‘leggi scritte’, vale a dire delle deliberazioni degli organi costituzionali della polis, il cui testo scritto, redatto e conservato a cura dello Stato, garantisce certezza del diritto ed equità nella sua applicazione» (Ceri 2010, p. 139). Il pretesto drammatico a cui ricondurre l'osservanza degli ἄγραπτα νόμιμα è riconosciuto nell'antica credenza secondo la quale un defunto non potesse accedere all'oltretomba senza aver ricevuto sepoltura: celebre è il modello di Elpenore che, dopo aver spiegato le dinamiche della sua morte, chiede di non essere lasciato insepolto (Hom. *Od.* 11.51-83) e ottiene da Odisseo le esequie (*Od.* 12.1-30). Sui riti funebri e sulla percezione della morte nel mondo classico, rimando a Morris 1992.

della *polis*, da un lato, e «l'arcaico ordine cosmico, che non conosceva cesura fra il divino e l'umano e neppure poneva il problema della propria 'giustizia'»⁵⁹⁰, dall'altro: due facce della stessa medaglia, la cui intrinseca unità è esplicitamente ammessa dal coro nel primo stasimo (vv. 367-370, θεῶν τ' ἔνορκον δίκαιον | ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν | ξύνεστι τόλμας χάριν)⁵⁹¹.

La dualità nomica non vive solo di una dimensione legale. La contrapposizione fra i due diversi ordini di legge, infatti, si salda al conflitto di genere incarnato dall'opposizione fra i due personaggi principali del dramma. Nell'uso del pronome di prima persona singolare, Creonte, le cui parole a difesa della preminenza della *polis* sull'individuo e della fondazione dell'autorità della legge nella *polis* stessa potrebbe riecheggiare la retorica politica del V e IV secolo⁵⁹², causa un processo di identificazione fra il potere che egli rappresenta e la propria persona, fino ad affermare che egli stesso, finché vivrà, non si lascerà comandare da una donna (vv. 686 s., οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις, | κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἦσ-

⁵⁹⁰ Stolfi 2014, p. 115. L'attenzione di Sofocle sul tema risponderrebbe all'esigenza politica dello schieramento aristocratico moderato, di cui era esponente, di richiamare la cittadinanza sul «problema della cultura e della prassi giuridica aristocratica, che ad Atene era ancora vitale e che in nessun caso doveva essere prevaricata o cancellata dal regime democratico» (Ugolini 2011, p. 209): il pericolo è quello di un progressivo inasprimento del regime democratico, soprattutto sotto le ombre sanguinose dell'uccisione di Tucidide di Melesia (443 a. C.), capo della fazione antidemocratica. Per queste ragioni, il profilo di Creonte è sempre parso congruente con la figura politica di Pericle, mentre è stata intravista una possibile coincidenza fra la devozione di Antigone per Polinice e quella di Elpinice per il fratello Cimone, presto estesa a tutta la cittadinanza. Sulla questione, si veda il recente riesame di Lombardi 2010.

⁵⁹¹ La pacifica convivenza fra i due ordini nomici descritta nel primo stasimo dell'*Antigone* trova conforto anche nella lode della democrazia ateniese contenuta nell'epitaffio di Pericle per i caduti nella guerra del Peloponneso (Thuc. 2.73.3). Cfr. Wohl 2009, p. 122.

⁵⁹² «Its general principles – the primacy of the city over the individual, the foundation of law's authority in the *polis* – underlie much political rhetoric of the fifth and fourth century. It may have seemed particularly valid here, in the mouth of a general (*stratêgon*, 8) in the wake of a civil war» (Wohl 2009, p. 121). I tratti politico-militare riscontrabili nella figura di Creonte fanno il paio con la notizia antica, ma non verificata, dell'elezione di Sofocle a generale nel 441/440 a. C. a seguito del successo riscosso dalla prima rappresentazione dell'*Antigone*. L'informazione fa difficoltà, specie se messa in relazione con quanto trasmesso da fonti del V-IV secolo e più tarde (IG I² 202.36; Androt. *FGrHist* 324 F 38; Ion *FGrHist* 392 F 6; Aristot. *Rhet.* 1419 a 26-31; Plut. *Nic.* 15.2) che, in aggiunta alla carica di generale, riferiscono di un Sofocle di Colono *hellenotamias* nel 443/442 e di un Sofocle probulo nel 413-411 a. C. Delle tre, il servizio generale è maggiormente plausibile, sia perché nessuna fonte conferma l'ipotesi di una triplice elezione di Sofocle poeta *honoris causa* sia perché i movimentati frangenti cronologici interessati dalle notizie suggerivano la necessità di rivolgersi a esperti, piuttosto che dedicarsi a concessioni onorifiche. Considerazioni drammaturgiche e compositive (struttura della trama, interesse su figure di individui eccezionali, trattamento della mutabilità delle cose umane) aggiungono ulteriore forza alla possibilità che l'*Antigone* sia stata rappresentata per la prima volta nei tardi Anni Quaranta del V secolo a. C. e, in particolare, nel 442. Cfr. Woodbury 1970, pp. 209-224; Avery 1973, pp. 509-514; Brown 1987, pp. 1-3; Lewis 1988, pp. 35-50 (che spinge la datazione del dramma fino al 438/437 a. C.).

σητέα), in questo sostituendosi alla città che governa⁵⁹³. Lo stesso succede con la dialettica ordine/disordine che caratterizza le battute del reggente di Tebe alla sua prima apparizione in scena: l'elemento di disordine introdotto dalla già commentata metafora navale del πολὺς σάλος che ha colpito la città (v. 163) viene immediatamente corretto dall'intervento divino (vv. 162 s., τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ | [...] ὤρθωσαν πάλιν); la stabilità così riguadagnata è stata poi mantenuta da Edipo e dai suoi figli, fino al confronto che di nuovo ha ripiombato Tebe nel caos (vv. 164-167); ora, terminata la nuova fase d'incertezza, l'unico modo di assicurare ordine e stabilità alla città è garantire la sicurezza dei cittadini anche al di sopra dei rapporti di amicizia personale (vv. 188-190, τοῦτο γινώσκων ὅτι | ἦδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι | πλείοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα), perché Creonte non potrà considerare amico chiunque sia ostile alla sua terra (vv. 187 s., οὐτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθινοῦς | θείμην ἐμαυτῶι). Almeno a parole, il sovrano diventa l'incarnazione dell'ordine dello stato⁵⁹⁴. Una sottomissione alle recriminazioni di Antigone significherebbe, non soltanto la messa in discussione di questo ordine, ma anche la negazione dell'associazione del genere maschile all'esercizio del potere politico, adombrata nell'utilizzo di certo lessico «patriarcale» in bocca a Creonte (vv. 639-647, οὕτω γάρ, ὦ παῖ, χρῆ διὰ στέρνων ἔχειν, | γνώμης πατρίως πάντ' ὀπισθεν ἐστάναι. | τούτου γὰρ οὐνεκ' ἄνδρες εὔχονται γονὰς | κατηκόους φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν, | ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνονται κακοῖς | καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρί. | ὅστις δ' ἀνωφέλητα φιτῦει τέκνα, | τί τόνδ' ἂν εἴποις ἄλλο πλὴν αὐτῶι πόρους | φῦσαι, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχρῆστοισιν γέλων;)⁵⁹⁵. Di conseguenza, l'azione di Antigone potrebbe essere interpretata come un atto di pietà connaturato al genere femminile, come lascia intendere il rimprovero che Ismene le rivolge, invitando la sorella alla sottomissione al potere vigente a cui la donna è educata (vv. 58-64, νῦν δ' αὖ μόνα δὴ νῶ λειμμένα σκόπει | ὄσωι κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βίαι | ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν. | ἀλλ' ἐννοεῖν χρῆ τοῦτο μὲν γυναιχ' ὅτι | ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα· | ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων | καὶ ταῦτ' ἀκούειν κᾶτι τῶνδ' ἀλγίονα); ma, per Creonte, quello

⁵⁹³ Cfr. Shepherdson 2009, p. 66.

⁵⁹⁴ Cfr. Kirkwood 1991, pp. 102 s.

⁵⁹⁵ Cfr. Kirkwood 1991, p. 103. Il virgolettato è di Steiner 1990, p. 205.

della protagonista è un atto politico a tutti gli effetti (vv. 446-449, σὺ δ' εἰπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως, | ἦιδεσθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε; | [...] καὶ δῆτ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;) che, in virtù dell'autonoma assunzione di potere (Antigone «annuncia» la sepoltura di Polinice con lo stesso verbo, v. 87 κηρύξις, che denota il provvedimento di Creonte: v. 27, ἐκκεκηρῦχθαι; v. 32, κηρύξαντ'; v. 34, προκηρύσσοντα), la fa passare dallo statuto femminile alla condizione maschile (vv. 484 s., ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὕτη δ' ἀνὴρ | εἰ ταῦτ' ἀνατεῖ τῆιδε κείσεται κράτη)⁵⁹⁶. La stessa Antigone rivendica la politicità dei propri atti: l'azione della donna si compie nello spazio politico (v. 36, ἐν πόλει) ed è un gesto secondo giustizia (v. 94, δίκη), la stessa giustizia che la protagonista considera a sé ξύνοικος (v. 451, se si considera l'aggettivo attribuito di Δίκη); sono le leggi di Tebe che conducono la ragazza alla morte (vv. 847-849, οἷσι νόμοις | πρὸς ἔρμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου) e di questa fine la popolazione tutta (vv. 842 s., ὦ πόλις, ὦ πόλεως | πολυκτῆμονες ἄνδρες) deve essere testimone (vv. 846, συμμάρτυρας ὑμῶν ἐπικτῶμαι)⁵⁹⁷. La sua morte, dunque, è un sacrificio gratuito e volontario che si colora di politico⁵⁹⁸.

Con il passaggio dalle tenebre a un'atmosfera luminosa, introdotta dall'immagine del raggio di sole (v. 100, ἀκτὶς ἀελίου) e la catena etimologico-poliptotica φανέν (v. 101), φάος (v. 102), ἐφάνθης (v. 103), la dualità e l'inverso che attraversano l'intera tragedia insidiano l'aspetto percettivo della comunicazione nella parodo. Nelle due coppie strofiche eolo-coriambiche ed enopliache in cui essa si articola (vv. 100-109~117-126; 134-140~148-154), intervallate da passaggi astrofici interamente anapestici (vv. 110-116; 127-133; 141-147; 154-161), il coro celebra con gioia e sollievo la vittoria che ha garantito la salvezza a Tebe, «but their wording suggests doublesidedness and mutual guilt even though their supposed

⁵⁹⁶ Cfr. Wohl 2009, pp. 120 s.

⁵⁹⁷ Cfr. la dettagliata trattazione di Chesi 2003, pp. 226-230, che chiosa: «The frequent occurrence of a civic vocabulary in Antigone's language (πόλις, κήρυγμα, ἐκκηρύσσω, προκηρύσσω, ἄνδρες, νόμοι, ἄστυ, ἄστος, κοιρανίδαι, βία πολιτῶν, δίκη, κηρύσσω, συμμάρτυρος) shows how the heroine constantly engages in a reflection on her own involvement with city politics» (pp. 230 s.).

⁵⁹⁸ «She refers to the transgression of the edict as an issue with Thebes' politics and to her death as a death decreed by the law of Thebes, that is to say as a *political death*» (Chesi 2003, p. 225; corsivo della studiosa). Sul tema del sacrificio volontario dell'eroina tragica, si vedano le giustificazioni addotte dalla stessa Antigone nei discorsi che rivolge a Ismene e a Creonte (il nobile lignaggio da cui discende, la superiorità delle leggi divine su quelle umane, l'amore imperituro per il fratello, l'onore intrinseco al gesto di pietà), discusse da Rodríguez Monescillo 1994, pp. 23 s.

intention is only to say something about the guilt of the enemies of Thebes»⁵⁹⁹. Il nemico argivo è assimilato dal coro a un'aquila (v. 113, αἰετός), per attaccare la città, si copre (v. 114, στεγανός) con la bianca ala (v. 114, λευκῆς χιόνος πτέρυγι), se a στεγανός si assegna significato passivo; ma, se il suo valore viene considerato attivo, anche l'attacco diviene attivo e più grande diventa la minaccia per Tebe nei ricordi dei coreuti⁶⁰⁰. L'aquila sovrasta Tebe con φονώσαισιν ... λόγχαϊς (vv. 117-119) e sull'ἑπτάπυλον στόμα apre le proprie fauci; ma, al tempo stesso, come gli eroi argivi minacciano la sicurezza tebana, così Tebe si prepara a uguale violenza: στόμα, infatti, può indicare anche la parte terminale di un'arma appuntita, sì che la città dalle sette porte o, letteralmente, dalle sette bocche è anche città dalle sette punte, minacciata e minacciosa⁶⁰¹. L'aquila sarà vinta dal drago o dal serpente (v. 126, δράκοντος), in cui si identifica per antonomasia l'intera città di Tebe, alla cui fondazione la creatura prende parte: ucciso un drago sacro ad Ares, Cadmo ne estrae i denti dalla bocca e li sparge; da essi nascono guerrieri armati di tutto punto, che Cadmo invita a combattere fra loro; i sopravvissuti sarebbero stati i primi abitanti della città e da loro sarebbero nate le famiglie nobili alla guida di Tebe, fondata così nel fratricidio. L'immagine del drago, allora, potrebbe recuperare quella precedente della bocca: procedendo oltre la precipua funzione celebrativa della vittoria tebana, istituirebbe una connessione fra il passato mitico della città e il presente dell'azione scenica, rendendo il fratricidio dei figli di Edipo un tratto caratteristico e ineluttabile della storia di Tebe, città foriera di morte al pari dei propri nemici⁶⁰².

Nel canto non si osservano omometrie, nonostante l'attenta costruzione verbale e metrica, che talora coinvolge materiale linguistico di autori coevi e precedenti. Oltre alla parechesi fra le forme etimologicamente imparentate φανέν, φάος ed ἐφάνθης dei vv. 101-103, al poliptoto ἄλλ' ἔπ' ἄλλοις (v. 138) e all'allitterazione

⁵⁹⁹ Tralau 2008, p. 239. Sui contenuti della parodo, si vedano Kamerbeek 1978, p. 53; Brown 1987, p. 142; Gardiner 1987, p. 84; Van Nes Ditmars 1992, pp. 20-42; Griffith 1999, pp. 139-143; Zimmermann 2003, p. 374; Susanetti 2012, pp. 181-183. Per le questioni metriche e testuali, si rimanda a Günther 1990, pp. 407-409; Willink 2001a, pp. 65-69; Giannachi 2010, pp. 31-39; Giannachi 2011, pp. 27-34.

⁶⁰⁰ Cfr. Tralau 2008, p. 245.

⁶⁰¹ Così Tralau 2008, p. 245. Il valore di στόμα 'punta di un'arma' è testimoniato da Hom. *Il.* 15.389 κατὰ στόμα εἰμένα χαλκῶι. Cfr. *LSJ*, p. 1648, cl. 2, s. v. στόμα.

⁶⁰² Così Tralau 2008, pp. 246 s. Sul mito fondativo connesso con la figura del δράκων, rimando al recente lavoro di Viccei 2015, pp. 11-22.

dell'occlusiva bilabiale sorda in *παννύχοις πάντας* (v. 153), i gliconei dei vv. 102~119 permettono di osservare la ripresa del nome di Tebe in dativo (*Θήβαι*) nell'espressione *ἑπτάπυλον στόμα* in posizioni metricamente rilevanti (incipit ed explicit di *colon*); l'aggettivo *ἑπτάπυλον*, inoltre, che anche in Omero definisce la città dalle sette porte (*Il.* 4.406; *Od.* 11.263; ved. anche Hes. *Op.* 161), è già adoperato nella prima strofe all'interno del coriambo (v. 101, *ἑπταπύλωι*, attributo di *Θήβαι*)⁶⁰³. Allo stesso modo, ai vv. 108~125, nel dimetro coriambico B si fronteggiano i composti in dativo *ὄξυτόρωι* e *ἀντιπάλωι*, a opporre la resistenza di Eteocle all'assalto di Polinice, dunque la resistenza di Tebe all'attacco di Argo⁶⁰⁴. La stessa opposizione, stavolta incarnata dalla furia di Polinice alla quale segue la felicità di Tebe, è evocata dai due participi *μαινομένοι* e *ἀντιχαρεῖσα* dei vv. 135~149; *ἀντιχαρεῖσα* sembra, inoltre, costituire eco fonetica in rapporto ad *ἀντιτύπαι* del v. 135 e ad *ἀντιπάλωι* del v. 125, come *Βάκχιος* (v. 154) sembra risponde a *βακχεύων* (v. 136)⁶⁰⁵.

Le occorrenze omometriche possono essere osservate a partire dal canto corale successivo: il primo stasimo (vv. 332-375), che, articolato in due coppie strofiche in sequenze perlopiù eolo-coriambici (vv. 332-341~342-352; 353-364~365-375), sembra slegarsi dal flusso dell'azione drammatica per svolgere una riflessione indipendente. Il carme si sviluppa, infatti, come un elogio apparentemente gratuito del progresso e delle capacità dell'uomo di realizzarlo: l'essere umano naviga e domina il mare (vv. 334-337, *τοῦτο καὶ πολίου πέραν | πόντου χειμερίωι νότωι | χωρεῖ, περιβρυχίοισιν | περῶν ὑπ' οἴδμασιν*), esercita il proprio controllo sulla terra, coltivandola (vv. 337-342, *θεῶν | τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν | ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται, | ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος, | ἱππέωι γένει πολέων*), caccia gli animali (vv. 343-348, *κουφονόων τε φύλον ὀρνίθων ἀμφιβάλων ἄγει | καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη | πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν | σπεύρασι δικτυοκλώστοις, | περιφραδῆς ἀνήρ*) e li addomestica (vv. 348-353, *κρατεῖ |*

⁶⁰³ Cfr. Van Nes Ditmars 1992, p. 29. Sulle relazioni del testo coi modelli omerici e post-omerici, ved. Davidson 1983b, p. 42 e Griffith 1999, p. 144.

⁶⁰⁴ *ὄξυτόρος* ha un precedente in *ὄξύτατον* di Hom. *Il.* 14.334-335, mentre *ἀντιπάλωι* è già in Aesch. *PV* 528 e Pind. *Ol.* 8.71. Cfr. Davidson 1983b, pp. 42, 46.

⁶⁰⁵ Cfr. Van Nes Ditmars 1992, p. 39. *μαινόμενος* è già in Aesch. *Sept.* 343-344, mentre *ἀντιχαρεῖσα* sembra esemplato su *ἀντιφωνεῖν* di Soph. *Ant.* 271 e *ἀντιλάμπειν* di Soph. *Aj.* 773, già in Aesch. *Agam.* 294. Cfr. Davidson 1983b, pp. 47 s.; Griffith 1999, pp. 153 s.

δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου | θηρὸς ὄρεσιβάτα, λασιούχενά θ' | ἵππον ὀχμάζεται
 ἀμφὶ λόφον ζυγῶι | οὔρειόν τ' ἀκμήτα ταῦρον), esercitando e dimostrando così
 il proprio controllo sulla natura; insieme, egli è in grado di costruire comunità, case,
 famiglie (vv. 354-359, καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους | ὄρ-
 γὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων | πάγων ὑπαίθρεια καὶ | δύσομβρα φεύγειν βέλη
 | παντοπόρος) e di trovare medicine per contrastare i malanni (vv. 363 s., νόσων δ'
 ἀμηχάνων φυγὰς | ξυμπέφρασαι). Solo alla morte non c'è rimedio (vv. 361 s.,
 Ἄϊδα μόνον | φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται). L'uomo si solleva, così, dall'originaria
 condizione primitiva e, grazie alle proprie forze, forma la civiltà, da Sofocle dipinta
 non come un dono divino, ma come un'acquisizione tutta umana⁶⁰⁶.

In questo contesto, il mare, privilegiato ambito dell'espansione politica ed
 economica della Grecia, e in particolare dell'Atene classica, è oggetto di occorrenza
 omometrica, attraverso la corrispondenza responsiva fra le identiche forme di
 genitivo πόντου ~ πόντου nei gliconei dei vv. 335~345⁶⁰⁷:

| | | |
|-----|-------------|------|
| 335 | ■ ---υυ---υ | glyc |
| 345 | ■ ---υυ---υ | glyc |



Sembra la parola chiave che unisce la prima coppia antistrofica, donandole coesione
 attraverso un riferimento comune che, in modo circolare, dall'indicazione del mare
 come luogo di dominio, per così dire, superficiale, esercitato attraverso l'arte della
 navigazione, giunge fino al suo controllo più profondo, rappresentato dalla caccia
 delle creature che abitano nelle sue profondità. La centralità dell'elemento marino
 è rilevata dalla collocazione incipitaria dei genitivi, segno, forse, del rapporto
 privilegiato che il mondo ateniese vi ha storicamente instaurato; minima la
 condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------|------|
| 335 | ■ ---υυ---υ | glyc |
| 345 | ■ ---υυ---υ | glyc |

⁶⁰⁶ «According to Sophocles, culture is not something donated by the gods to humans. It is their own inventiveness, intelligence and perseverance that provide progress and technology; these also ensure civil life in the *poleis*» (Karakantza 2011, p. 28). Su contenuti e interpretazione dello stasimo, su cui è stata prodotta una vasta bibliografia, si vedano a titolo di esempio Goheen 1951, pp. 53-56; Ronnet 1967, p. 102; Kamerbeek 1978, p. 82; Bodéüs 1984, p. 274; Brown 1987, pp. 153-155; Gardiner 1987, p. 87; Griffith 1999, pp. 179-185; Jouanna 1999, p. 96; Zimmermann 2003, p. 375; Lardinois 2012, p. 57; Susannetti 2012, pp. 223 s.; Spinelli 2014, pp. 194-198.

⁶⁰⁷ Il dato è registrato anche da Brown 1987, p. 156.

successiva occorrenza omometrica del carne, trovandosi in responsione con l'analogia coppia di composti παντοπόρος/ἄπορος, il cui riferimento, l'uomo, insieme all'identica collocazione metrica e alla buona condivisione di accenti prosodici fra i versi in responsione, consente di individuare un'omometria che, di concerto col valore da attribuire all'aggettivo δεινός (v. 333, δεινότερον), permette di inserire a pieno diritto lo stasimo all'interno dell'azione drammatica: vv. 360~370 (3tr_λ), παντοπόρος· ἄπορος ~ ὑψίπολις· ἄπολις⁶⁰⁹.

| | | |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| 360 |  | 3tr _λ |
| 370 |  | 3tr _λ |

Fino alla seconda strofe, la celebrazione del progresso umano avviene in modo ascendente: l'assegnazione delle attività di navigazione, agricoltura, caccia e addomesticamento degli animali e delle arti, segno di civiltà (lingua, ragione, urbanizzazione, architettura, medicina), alla seconda strofe sembrano tracciare un percorso di elevazione dalle azioni fondamentali per la sopravvivenza fisica all'elaborazione di forme di comunicazione e di vita associata che garantiscono e superano la mera autosufficienza, ma che non possono superare l'ostacolo della morte⁶¹⁰. Se la tecnica non vi può porre rimedio, può la σωφροσύνη⁶¹¹ e, per durare nel tempo, queste forme di comunità hanno bisogno di codici comportamentali condivisi; dalla loro osservanza determinerà la forza dell'intero consesso civico: perciò, alla chiusa dello stasimo è affidato l'ammonimento a non fare uso improprio

⁶⁰⁹ L'occorrenza è notata anche da Kamerbeek 1978, p. 84 e Van Nes Ditmars 1992, p. 59. Di eco parlano Brown 1987, p. 157 e Griffith 1999, p. 189. Cfr. Fehling 1969, p. 253. La disposizione dell'occorrenza cambia se si accetta la colometria proposta da Giannachi 2011, pp. 40-44: in tal caso, παντοπόρος e ὑψίπολις verrebbero a trovarsi in explicit di 1a cr cho (vv. 357~369/370), mentre ἄπορος e ἄπολις occuperebbero la sede incipitaria di 2ia (vv. 358/359~371); resterebbe, comunque, interessante l'affiancamento delle espressioni, che insisterebbero in posizioni metricamente e retoricamente sensibili (explicit, incipit). Per altre questioni testuali e metriche relative al carne, ved. Willink 2001a, pp. 69 s.

⁶¹⁰ «La prima parte dell'ode, nel descrivere le conquiste umane, traccia una traiettoria ascendente, che improvvisamente si ferma quasi all'apice del successo, interrotta da un ostacolo insormontabile. Dopo l'elenco di pregi il coro infatti evidenzia la mancanza più grave: nonostante tutti progressi della scienza medica, l'impossibilità di sfuggire ad Ade (361) [...]. La morte è l'ostacolo contro cui si frantuma un'impostazione di pensiero incapace di risolvere il problema ultimo e più importante. [...] Il senso dell'esistere non può allora risiedere nel dominio del mondo – diremmo oggi: nella tecnica – ma nella comprensione di cosa ne dia il significato» (Ghira 2005, pp. 260 s.). Cfr. Griffith 1999, p. 179.

⁶¹¹ «Questa *Umwertung* sublima uno stato esistenziale altrimenti inconsistente: come gli eroi omerici riscattano la propria labilità con l'ἀρετή, per guadagnare la fama che ne perduri il ricordo dopo l'Ade, così l'eroe sofocleo supera la limitatezza della vita con la σωφροσύνη, per guadagnare dignità nella vita stessa» (Ghira 2005, p. 261).

delle tecniche e dei talenti, cui fa seguito lo scongiuro μήτ' ἐμοὶ παρέστιος | γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν | ὅς τάδ' ἔρδει (vv. 373-375), perché è nell'osservanza delle leggi divine e di quelle che egli stesso si è dato che l'uomo può considerarsi ὑψίπολις e assegnare un valore interamente positivo al progresso⁶¹². Si delinea, allora, una certa distanza dalla gratuita e stupefatta celebrazione dello sviluppo del genere umano⁶¹³, con l'impressione che l'aggettivo δεινός, lungi dall'assumere un significato eminentemente positivo, conservi piuttosto il proprio valore ambiguo di «stupefacente» e, insieme, «terribile». La sfumatura negativa sembra adombrarsi proprio nello scongiuro finale e nell'occorrenza omometrica: l'uomo è ricco di risorse (παντόπορος), «né gli manca nulla (ἄπορος) per affrontare il futuro» (v. 360, trad. D. Susanetti); ma un loro uso contro i νόμοι degli dèi e delle comunità umane costituisce veicolo privilegiato per la sventura: «l'uomo è grande e fa grande la sua città (ὑψίπολις) quando rispetta le leggi della terra, la giustizia degli dèi e i sacri giuramenti: che bella armonia! Ma non ha città (ἄπολις) chi è pronto a tutto, chi si unisce al male» (vv. 368-371, trad. D. Susanetti)⁶¹⁴. Il coro, dunque, cercando di interpretare quanto ha visto e sentito nel primo episodio, «recommande de ne pas perdre de vue les obligations civiles, morales et religieuses, et affirme sa réprobation envers quiconque les transgresserait»⁶¹⁵ e, con un «étonnement réprobateur»⁶¹⁶, prospetta un giudizio negativo sull'infrazione alla legge imposta

⁶¹² «Il giusto nella *polis*, colui che vuole garantirsi un posto degno e rispettato nel consesso civile dei suoi concittadini, non potrà dunque che attenersi all'insieme di questo prontuario comportamentale, retto sì anche da un richiamo al valore della norma religiosa, ma a mio avviso reso pragmaticamente doveroso dalla necessità di non infrangere la legge. Non a caso, infatti, la chiusa del primo stasimo si consuma nella descrizione di una condizione insopportabile e inaccettabile: quella di chi è e si rende ἄπολις ovvero chi disconosce i valori cruciali della città» (Spinelli 2014, pp. 197 s.).

⁶¹³ «La sensazione ultima e più attendibile che si ricava da questi versi non è tanto quella di una sfrenata lode delle capacità tecniche umane, quanto piuttosto quella di una straordinaria cautela nel valutarne ed evidenziarne i limiti» (Spinelli 2014, p. 198).

⁶¹⁴ «L'homme – en tant que πολιτικὸν ζῶον, écrivait Aristote – exige le respect de la justice pour vivre en communauté et [...], sous ce rapport, les arts, les techniques et toutes les 'habiletés' qu'on voudra n'offrent, à elles seules, rien qui puisse assurer le fondement ou le salut des Cités» (Bodéüs 1984, p. 282). Per Bona 1971, pp. 147 s. l'antitesi fra ὑψίπολις e ἄπολις «è insieme politica, etica e religiosa ad un tempo», in quanto la grandezza dell'uomo «sta nel saper conformare il suo agire a una norma che è data dagli dèi».

⁶¹⁵ Leclerc 1994, p. 79. D'altronde, σωφροσύνη, nell'economia del canto, pare essere l'unione fra una visione progressista e materialista del mondo con la consapevolezza e l'osservanza di una δίκη che trascende i limiti dell'individuo: questo «rende divino per elezione intellettuale, quindi capace di avere pensieri alti con solide radici a terra, chi applica questo superiore *ordo rerum*: ὑψίπολις, dimensione terrestre di una πόλις che si erge fino al cielo» (Ghira 2005, p. 262).

⁶¹⁶ Ronnet 1967, p. 103. Va detto che il coro dell'*Antigone*, all'inizio apparentemente schierato per Creonte, vira poi «to a degree of censure which might seem to qualify them as the least helpful

da Creonte (la negazione della sepoltura a Polinice); il fatto che ancora il coro non sappia che la colpevole della trasgressione sia Antigone accresce la tensione, rimarcata dall'uso di due *hapax legomena* (appunto, παντόπορος e ὑψίπολις) affiancati ad aggettivi costruiti con la medesima testa (ἄπορος, ἄπολις, entrambi accomunati da ἄ- privativo)⁶¹⁷. In modo allusivo, dunque, dalle considerazioni di carattere generale sviluppate nella prima parte dello stasimo, si ritorna all'*hic et nunc* del dramma⁶¹⁸, con l'evenienza – che il poeta lascia volutamente ambigua e incerta, come il significato di δεινός – che il monito all'osservanza della giustizia sia rivolto anche a Creonte, il quale, come Antigone, sembra oltrepassare i limiti che gli sono imposti dall'ordine cosmico in cui si trova ad operare⁶¹⁹.

L'allusione del coro costituisce un percorso dall'universale al particolare che, in modo più evidente, caratterizza anche il secondo stasimo (vv. 582-625), di nuovo attraverso un'occorrenza omometrica. Creonte ha appena ordinato ai servi di condurre Antigone e Ismene nel palazzo e di vigilare che non scappino (vv. 577-579, μὴ τριβὰς ἔτ', ἀλλὰ νιν | κομίζετ' εἴσω, δῶμες· ἐκ δὲ τοῦδε χρῆ | γυναικας εἶναι τάσδε μηδ' ἀνειμένους). D'altronde, spiega il sovrano, l'approssimarsi di Ade invita alla fuga anche i più coraggiosi (vv. 580 s., φεύγουσι γὰρ τοι χοῖ θρασεῖς, ὅταν πέλας | ἦδη τὸν Ἄιδην εἰσορῶσι τοῦ βίου), ingenerando così nel coro il presentimento che, ormai, la tragedia stia per compiersi nella condanna a morte delle fanciulle (ancora ignora che Ismene sarà rilasciata). Gli anziani di Tebe, «animati da sostanziale senso di giustizia, ma ancor più da preoccupazioni d'ordine politico e, di conseguenza, da prudente lealismo per la città più che per Creonte»⁶²⁰, intonano un canto dai toni cupi, incentrato sull'infelice condizione

Chorus in Greek tragedy» (Winnington-Ingram 1980, p. 137). Di fatto, secondo Gardiner 1987, p. 83, il coro non definisce la sua posizione in modo preciso almeno fino alla fine delle vicende drammatiche.

⁶¹⁷ I due aggettivi si affiancano ad altri *hapax* assoluti nello stasimo: περιβρυχίοισιν (v. 336), δικτυοκλώστοις (v. 346), δύσομβρα (v. 358), μηχανόεν (v. 365), ai quali si aggiungono alcuni *hapax* del *corpus* sofocleo: περιφραδῆς (v. 348), ἀγραύλου (v. 349), ἀκμήτα (v. 352), συμπέφρασται (v. 364), παρείρων (v. 368). Cfr. Susanetti 2012, p. 227.

⁶¹⁸ Cfr. Jouanna 1999, pp. 101 s.; vedi anche Errandonea 1961, p. 142.

⁶¹⁹ Cfr. Ghira 2005, p. 257; Lardinois 2012, p. 66. Il valore di δεινός, ambiguamente oscillante fra «merveilleux» e «redoutable» per Leclerc 1994, p. 81 (cfr. già Goheen 1951, p. 53), dovrebbe spingersi verso una significazione più negativa, secondo Spinelli 2014, p. 200, fino a calcare quasi sul mostruoso; ma non c'è accordo fra gli studiosi da tempi remoti, come si evince dalle traduzioni che del passo sono state fornite dall'età moderna a oggi, raccolte da Barilier 2010.

⁶²⁰ Milo 2010, p. 7.

umana, alla quale gli dèi non si interessano, lasciando così che, all'interno di una stessa famiglia, la sventura di matrice eschilea si trasmetta di generazione in generazione, come il destino delle ultime due discendenti del *genos* dei Labdacidi sembra dimostrare. Due coppie strofiche di mistura perlopiù enopiaca e coriambica (vv. 582-593~594-603; 604-615; 616-625) enunciano il dolore dell'ἄτη che οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον (v. 585) per coloro la cui casa è scossa dalla volontà divina (v. 584, σεισθῆι θεόθεν δόμος), illustrano la legge divina per cui οὐδέν' ἔρπει | θνατῶν βίOTOS μᾶμπολυς ἐκτὸς ἄτας (vv. 613 s.), compiangono la vana speranza di salvezza degli individui (vv. 615-617, ἄ γὰρ δὴ πολύπλαγκτος ἐλπίς πολλοῖς μὲν ὄνησιν ἀνδρῶν, | πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων) e si concentrano in particolare sulla condizione della discendenza di Laio (v. 594, τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων), che da tempi remoti nessun Tebano ha mai visto sotto una luce favorevole (vv. 594 s., ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρώμαι | πῆματα φθιτῶν ἐπὶ πῆμασι πίπτοντ')⁶²¹. Proprio luce e vista si combinano col concetto di ἄτη lungo l'ode, individuando un percorso che, segnato dall'oscurità delle profondità del mare (v. 588, ἔρεβος ὕφαλον) e della sabbia (v. 591, κελαινὰν θῖνα) e da note più luminose (v. 610, μαρμαρόεσσαν αἴγλαν), attraversa calamità (v. 584, ἄτας), Erinni (v. 603, Ἐρινύς), arroganza (v. 605, ὑπερβασία), rovina (v. 625, ἄτας), sembra ammettere con mestizia che «transgression of divine law [... is] a basic cause of human suffering»⁶²².

Il passaggio dal piano della riflessione generale allo specifico caso dei Labdacidi è segnalato dalla corrispondenza tautometrica fra forme flesse della medesima espressione: vv. 585~596 (cr pros ba), οὐδὲν ... γενεᾶς ~ οὐδ' ... γενεάιν⁶²³.

| | | |
|-----|-----------------|------------|
| 585 | —υ̣— —υ̣—υ̣—υ̣— | cr pros ba |
| 596 | —υ̣— —υ̣—υ̣—υ̣— | cr pros ba |

⁶²¹ Sui contenuti dello stasimo, rimando a Errandonea 1961, pp. 144 s.; Easterling 1978, pp. 141-158; Kamerbeek 1978, p. 116; Winnington-Ingram 1980, pp. 166-172; Brown 1987, pp. 170-172; Van Nes Ditmars 1992, pp. 64-85; Griffith 1999, pp. 219-223; Jouanna 1999, p. 104; Zimmermann 2003, p. 376; Lardinois 2012, p. 57; Susanetti 2012, pp. 271 s. Per le questioni metriche e testuali, ved. Dawe 1978, p. 108; Willink 2001a, pp. 70-75; Ferrari 2010, pp. 50-58; Milo 2010, pp. 18-22; Giannachi 2011, pp. 45-52.

⁶²² Goheen 1951, p. 63. Sull'intreccio del tema di ἄτη con la dialettica luce/tenebra, ved. *ivi*, pp. 56-64.

⁶²³ Il caso è osservato da Bornmann 1993, p. 567 fra gli esempi di parole o concetti chiave ripetuti in un'ode; da Easterling 1978, p. 146; da Van Nes Ditmars 1992, p. 76, che lo definisce di «unusual extent»; e da Griffith 1990, p. 225.

tratti esasperano la riflessione sull'ineluttabilità delle sventure, che anzi si fanno più gravi perché, diversamente da Eschilo, il messaggio lanciato da Sofocle pare quello della noncuranza divina, a prescindere dalla sua fattiva partecipazione alle sciagure degli uomini⁶²⁷. Su queste ancora si concentra la successiva occorrenza omometrica, per la quale, ai vv. 614~625 (× 2cho ba), la stessa posizione metrica è occupata dalla medesima espressione ἐκτὸς ἄτας, con una minima corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione⁶²⁸:

| | | |
|-----|--------------|-----------|
| 614 | --υυ--υυ--υυ | × 2cho ba |
| 625 | --υυ--υυ--υυ | × 2cho ba |

Anche la struttura metrica della coppia strofica, accanto all'allitterazione di /p/ in πρὶν πυρὶ θερμῶι πόδα τις προσάουσι (v. 619), contribuisce all'insistenza concettuale, conferendo all'omometria un chiaro valore di sottolineatura tematica e di traduzione semantica: essa, infatti, chiude una lunga sequenza eolo-coriambica in cui la forma metrica base è (-)υυ-υυ-, caratteristica dei *metra* gliconici, che si succedono in modo continuo e inesorabile, comunicando anche a livello metrico l'ineluttabilità di ἄτη che si è ribadita nel corso di tutto lo stasimo⁶²⁹.

Dopo l'alterco fra Emone e Creonte (vv. 635-780), il coro prorompe in un'ode a Eros (vv. 781-800), con la quale, da un punto di vista drammaturgico, intende forse scusare il comportamento del giovane di fronte al genitore, attribuendolo agli eccessi che l'amore è in grado di provocare: pazzia (v. 790, μέμηνειν), azioni ingiuste (v. 791, ἀδίκους), liti (v. 793, νεῖκος), grazie a un potere che è imbattibile (v. 781, ἀνίκατε; v. 799, ἄμαχος) e ineluttabile (vv. 788-790, καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς | οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνειν) e contro il quale si è opposto lo stesso Creonte, a cui potrebbe parimenti indirizzarsi

⁶²⁷ Per un confronto fra i due tragediografi sul tema, si veda ancora Milo 2010, pp. 16-18.

⁶²⁸ La tautometria è registrata anche da Easterling 1978, p. 154; Brown 1987, p. 176; Van Nes Ditmars 1992, p. 75; Bornmann 1993, p. 567; Griffith 1999, p. 230.

⁶²⁹ «This effect of continuity, and of an inescapable rhythmic, verbal, and cosmic pattern, is emphatically reinforced by the final phrase of both str. and ant. (614 = 625 ... ἐκτὸς ἄτας)» (Griffith 1999, p. 223). Cfr. Kamerbeek 1978, p. 124: «ἐκτὸς ἄτας: coming at the end, just as in the strophe, and preceded by πρὸς ἄταν, has the effect of a mournful refrain». Easterling 1978, pp. 141 s. nota il ricorso alla *Ringkomposition*, «beginning and ending the stasimon with the idea that when the gods afflict mortals – a family or an individual – there is no escape from calamity».

la riflessione⁶³⁰. Al di là della convenienza di trama, però, l'ode porta in superficie un tema somnesso, quello dell'*eros*, che trova un particolare sviluppo nell'immagine delle nozze con la morte con cui, poco più in là, è descritta la figura di Antigone che si incammina verso l'esecuzione della propria condanna a morte (ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἴαιδας ζῶσαν ἄγει | τὰν Ἀχέροντος | ἀκτάν, οὔθ' ὕμεναίων | ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμφείος πῶ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω, dice di sé la protagonista ai vv. 810-816), sì che il breve intervento corale sulla forza di Ἔρως può essere considerato una «climax of choral lyric»⁶³¹ da non separare, anzi da unire al successivo *kommos* fra Antigone e il coro, in cui il riferimento all'amore sfocia nell'incontro nuziale fra la protagonista e la morte. Il terzo stasimo, così, assume una fisionomia lirico-epirrematica, in cui tre coppie strofiche di metri perlopiù giambo-coriambici ed eolici (vv. 781-790~791-800; 806-816~824-833; 838-852~857-871) eseguite dalla protagonista si alternano agli epirremi pronunciati dal coro (vv. 801-805; 817-823; 834-837; 853-856; 872-875) e si concludono con un epodo (vv. 876-882).

Antigone lamenta la propria fine, dando vita a uno sfogo pressoché monologico in cui, all'inizio, il coro accoglie la richiesta di consolazione della protagonista, ma poi tronca la comunicazione, giacché Antigone, con le sue azioni, è responsabile della propria sorte⁶³². L'interruzione sembra consumarsi nell'epirrema a cavallo fra la seconda antistrofe e la terza strofe (vv. 834-837), quando il coro rigetta il paragone mitologico che la protagonista sviluppa per descrivere la propria condizione. Antigone, infatti, invoca il modello di Niobe, come lei discendente di famiglia reale, in quanto figlia di Tantalo, re di Frigia, connessa con Tebe in qualità di moglie del re Anfione, erede di un *genos* dalla storia violenta, colpevole di essersi considerata superiore a Latona per il gran numero di figli, di contro ai soli due

⁶³⁰ «[...] la presenza di Creonte sulla scena, negata da molti commentatori, conferisce al linguaggio del coro una doppia valenza e focalizza la centralità drammatica, oltre che strutturale, dell'ode. Infatti dalle parole del coro si può evincere che la vittima condotta alla follia da Eros è proprio Creonte, il quale, opponendosi agli affetti familiari e alla passione amorosa, ha osato ingaggiare una battaglia con Eros e Afrodite invincibili: la forza del loro potere rivelerà i suoi effetti devastanti su Creonte nella seconda parte della tragedia» (Cerbo 1993, pp. 647 s.).

⁶³¹ Van Nes Ditmars 1992, p. 89.

⁶³² «The Chorus has been called to witness. What can they say? What can they be thinking – these religious old men with their traditional background – of the *potainios taphos* and, for that matter, of the non-burial of Polynices? On these matters they cannot speak frankly. Now in song they try to give an explanation, which might also be regarded as a justification, of what is happening to Antigone» (Winnington-Ingram 1980, p. 141). Cfr. Susannetti 2012, pp. 313 s.

gemelli partoriti dalla dea, come Antigone si è considerata superiore al proclama di Creonte. La protagonista dipinge il modello mentre ὡς ἀτεινῆς | πετραία βλάστα δάμασεν (vv. 826 s.). La formulazione fa pensare che il principale punto in comune fra le due donne sia la condizione liminale, la sospensione tra la vita e la morte: nella scelta espressiva di Antigone, la pietrificazione di Niobe non sembra avvenire in modo immediato, ma in un percorso graduale, che le permette di conservare la vita dentro la roccia e di essere considerata una morta vivente, proprio come la sepoltura di Antigone mentre è ancora in vita⁶³³. Antigone si sente sempre più sola, come lascia intuire l'insistenza sull'asprezza del monte Sipilo, dove si consuma la fine di Niobe, e sui fenomeni atmosferici che colpiscono la donna ormai pietrificata (vv. 825-832, Σιπύλῳ πρὸς ἄρκρῳι ... καὶ νιν ὄμβροι τακομέναν, | ὡς φάτις ἀνδρῶν, | χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, | τέγγει δ' ὑπ' ὄφρύσι παγκλαύτοις δειράδας)⁶³⁴. Il coro accoglie il paragone impostato da Antigone, ma non ne condivide la funzione patetica, finalizzata all'amplificazione del dolore della fanciulla: con *naïveté*, i coreuti ricordano alla protagonista che Niobe era θεός e θεογεννής (v. 834), mentre sulla scena non agiscono personaggi del mito, bensì esseri mortali (v. 835, ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς); facendo leva sul motivo nobilitante di un tale confronto tra figure divine e umane (vv. 836-838, καίτοι φθιμένη μὲγα κἀκούσαι | τοῖς ἰσοθέοις ἔγκληρα λαχεῖν | ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν), il paradigma è rifunzionalizzato in senso consolatorio, ma non era questa l'intenzione

⁶³³ «Antigone describes the petrification of Niobe as a process that was achieved gradually (cf. 827 πετραία βλάστα δάμασεν, “the growth of stone subdued her”), which is meant to suggest that Niobe consciously experienced the transitional moments from life to death which Antigone too must be experiencing as she walks towards her tomb and perhaps a state which was neither life nor death, as Antigone describes it for herself (850-852). What the phraseology of verse 827 suggests, is that Niobe was gradually entrapped in the growing rock, that she was somehow imprisoned by it rather than being transformed to a rock according to the usual version of the story. Thus Antigone seems to imply that Niobe still ‘lives’ within the rock she grew around her, that in a sense she suffered a ‘living death’ similar to the one she herself will be experiencing, still alive, in her underground prison. So the tragic heroine finds in Niobe’s doom a close parallel for her own fate (832-833 ἄ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει). As for Niobe, so also for Antigone, time seems to have frozen, as she is suspended between life and death. Her actual procession to her tomb is deliberately drawn out (cf. 932, 939) so that, like Niobe, she experiences this state as everlasting» (Kornarou 2010, p. 268).

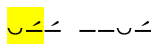
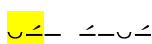
⁶³⁴ «Her feeling of complete isolation – familiar for a Sophoclean hero – may be compared to Niobe’s solitude on Mount Sipylus, which is implied in Antigone’s description in 825ff as emphasis is placed on the remote, wild landscape setting [...]. The description of Niobe’s petrification implies a total fusion of the human figure with her wild surroundings: the rain and snow that flow down the rock are one with the tears of the mourning Niobe so that rock and woman merge inextricably throughout the passage» (Kornarou 2010, pp. 269 s.).

di Antigone, che lo respinge al mittente con freddezza nella definitiva interruzione della comunicazione fra il coro e la protagonista⁶³⁵.

La fanciulla scoppia in pianto e canta il proprio dolore, unendo gli snodi dello sfogo anche a livello metrico. Ai vv. 844~863, l'incipit della sequenza di quattro spondei è occupato dall'interiezione ἰώ, nell'un caso a introdurre l'invocazione degli elementi rappresentativi della città (le fonti Dircee, la piana di Tebe) a essere testimoni della sua ingiusta condanna, nell'altro a compatire la propria origine, tornando sul tema della trasmissione generazionale della sventura⁶³⁶. Interessante notare la totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in risposta:

| | | |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 844 |  | 4sp |
| 863 |  | 4sp |

Più avanti, la stessa interiezione apre le sequenze di giambo-bacchiache dei vv. 850~869, il primo a segnare l'infelicità della protagonista, il secondo a maledire le nozze che unirono Polinice alla figlia del re di Argo Adrasto e, di conseguenza, alla spedizione militare contro Tebe. Quasi totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 850 |  | ba ia |
| 869 |  | ba ia |

Ancora, nella stessa coppia antistrofica, i vv. 847~866 (2ia cr) sono aperti dai pronomi οἷα ~ οἷων che, con una buona corrispondenza fra gli accenti prosodici, introducono l'assenza di persone che compiangano Antigone e la propria nascita

⁶³⁵ Cfr. Nicolai 2003-2005, pp. 80-84. La rifunzionalizzazione del paradigma mitico riesce motivo di scherno per Antigone (vv. 839-841, οἷμοι γελῶμαι. | τί με, πρὸς θεῶν πατρῶων, | οὐκ οἰχομένην ὑβρίζεις, | ἀλλ' ἐπίφαντον;) per la dimensione iperbolica che il paragone sembra assumere agli occhi del coro (di «mythological hyperbole» parla Davies 1985b, pp. 247-249). Tuttavia, la qualifica di θεός attribuita a Niobe non è meno iperbolica del paragone stesso: a livello mitico, la donna non pertiene a una dimensione divina, ma potrebbe trattarsi dell'indicazione di un culto tributato localmente a Tebe, connessa con quelli che, nella stessa Tebe e ad Argo, hanno il suo sposo Anfione e i loro figli. A ciò farebbe pensare il riferimento di Antigone ai θεοὶ πατρῶιοι (v. 833), alle fonti Dircee (v. 844) e al Θήϊβας τ' εὐαρμάτου ἄλλος (vv. 844 s.), elementi della tradizione mitica e culturale del luogo in cui è ambientato il dramma. Cfr. Hopman 2004, pp. 457-467. Su forma e contenuti dello stasimo, ved. Kamerbeek 1978, pp. 20 s.; McDevitt 1982a, pp. 134-144; Medda 1983, pp. 77-85; Brown 1987, pp. 186-189; Van Nes Ditmars 1992, pp. 86-131; Cerbo 1993, pp. 645-648; Griffith 1999, pp. 255-257, 260-266; Schlichtmann 2006, pp. 39-52; Susanetti 2012, pp. 307 s. Per le questioni testuali e metriche, cfr. Günther 1990, pp. 413-417; Willink 2001a, pp. 75-81; Giannachi 2011, pp. 53-70.



⁶³⁶ La corrispondenza è notata anche da Van Nes Ditmars 1992, p. 124.

l'utilizzo degli *exempla* mitici, variandone però la funzione: se, infatti, nel *kommos*, era Antigone a proporre un parallelo a scopo consolatorio, rigettato dal coro come iperbolico e inadatto, adesso è il coro stesso a offrire confronti con altre figure mitiche, a scopo comparatistico ed euristico – paragonare Antigone a modelli paradigmatici per capire il motivo delle sue azioni e il destino che l'attende⁶⁴¹. La scelta del coro ricade sulle tre figure di Danae, Licurgo e Cleopatra che, in un modo o nell'altro, sono ricondotte all'imprigionamento al quale è sottoposta la stessa Antigone; all'applicabilità dei paradigmi su dei sembrano far riferimento la congiunzione καί al v. 944 e l'interlocuzione diretta con la protagonista ὦ παῖ παῖ al v. 949⁶⁴². Danae, imprigionata, si avvia alla morte ἐν τυμβή|ρει θαλάμῳ (vv. 946 s.): vergine come Antigone, come lei celebra le proprie nozze mortali; ma, mentre nel caso di Antigone questa rimane solo una metafora, nel caso di Danae diviene realtà, dal momento che viene fecondata da Zeus (vv. 950, καὶ Ζηνὸς ταμειεύσκε γονᾶς χρυσορύτους), trasformando la propria tomba in un talamo⁶⁴³. Imprigionato fu anche Licurgo (v. 955, ζεύχθη), di nobili natali come Danae e, sul piano storico della rappresentazione, come Antigone (vv. 955 s., παῖς ὁ Δρύαντος, | Ἥδωνῶν βασιλεύς). Imprigionati, infine, furono i figli di Fineo, prima di essere accecati e uccisi dall'ἀγρία δάμαρ del genitore (v. 973). Su di essi si incentra l'occorrenza omometrica che, in mezzo ad allitterazioni (v. 948, καίτοι <καί>; v. 951, δύνασις δεινά; v. 984, τράφη θυέλλησιν), geminazioni (v. 949, ὦ παῖ παῖ) e poliptoti (v. 979, μέλοι μελέαν), unisce Φινείδαις ad Ἐρεχθεῖδαν ai vv. 971~982 (dim cho B), senza alcuna corrispondenza fra gli accenti prosodici:

⁶⁴¹ «The fourth Stasimon marks a major turning point in the play. Antigone has been led away to the rocky cavern which will be her bridal-chamber and her tomb, and the ode looks back explicitly to the departed heroine. It constitutes in fact the final attempt by the Chorus to interpret Antigone's fate, but the Chorus is seen yet again to be incapable of coming to grips in any meaningful way with the significance or implications of her action. The reason for this failure is their inability to retreat from the view that Antigone's action was morally wrong» (McDevitt 1990, p. 31). Su contenuti e forma dello stasimo, rimando a Goheen 1951, pp. 64-74; Errandonea 1961, pp. 152 s.; Kamerbeek 1978, p. 164; Van Nes Ditmars 1992, pp. 132-150; Griffith 1999, pp. 283-288; Zimmermann 2003, pp. 376 s.; Nicolai 2003-2005, pp. 84-99; Lardinois 2012, p. 58; Susanetti 2012, pp. 334-337. Sulle questioni testuali e metriche, ved. Günther 1990, pp. 418 s.; Willink 2001a, pp. 81-84; Giannachi 2011, pp. 71-80.

⁶⁴² Cfr. McDevitt 1990, p. 34.

⁶⁴³ Proprio θάλαμος, nell'espressione τυμβή|ρει θαλάμῳ dei vv. 946 s., conferisce al passo una connotazione erotica, che permette di leggere nella medesima direzione anche il composto κατεζεύχθη (v. 947), con cui viene indicata la *deductio* di Danae alla prigione e, al contempo, la *deductio* nuziale. Cfr. Sourvinou-Inwood 1989b, pp. 143 s.; McDevitt 1990, pp. 35-38.

| | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 971 | ---  --- | dim cho B |
| 982 | <-->  --- | dim cho B |

Sono messe in relazione due forme di patronimico: la prima definisce l'identità delle vittime, i figli di Fineo, appunto; la seconda, invece, indica la loro discendenza da Eretteo per parte della madre Cleopatra. Ora, visto il tenore dei precedenti paragoni, ci si aspetterebbe la centralità della donna, ripudiata dal marito, re di Salmidesso, risposatosi con Idaia (o Idotea), che fa imprigionare non solo i figli che Fineo ha avuto da Cleopatra, ma anche la stessa madre. Di costei, però, non si ha alcuna informazione esplicita almeno fino alla seconda antistrophe, quando ne vengono menzionati i nobili natali attraverso Eretteo (v. 982)⁶⁴⁴. Invece, maggior spazio è concesso all'accecamento dei figli di Fineo, che, insieme alla maggior estensione dell'*exemplum* rispetto ai due precedenti, sembra indicare un differente rilievo del paradigma mitico⁶⁴⁵. Sofocle non precisa l'autrice della violenza: la ἀγρία δάμαρ del v. 973 potrebbe essere tanto la prima quanto la seconda moglie, in accordo con le differenti versioni trasmesse del mito, ma nessuna spia testuale permette di stabilirlo con certezza. L'informazione è lasciata volutamente ambigua e imprecisata dal poeta che, in uno dei due drammi che ha dedicato alla vicenda, potrebbe aver introdotto un'innovazione nella tradizionale versione che attribuisce l'accecamento alla matrigna, assegnandolo piuttosto alla stessa Cleopatra o allo stesso Fineo⁶⁴⁶.

Il rilievo sui nobili natali di Cleopatra e dei Fineidi, ulteriormente potenziato dall'occorrenza ometrica, rileva il duplice livello su cui agiscono gli *exempla* citati dal coro nello stasimo: mentre cercano di evidenziare le ragioni e il destino di

⁶⁴⁴ Cfr. McDevitt 1990, pp. 41 s.

⁶⁴⁵ «The segment of the ode dealing with the mythological paradigm of the Phineidai and consisting of the second strophe and second antistrophe does not begin, as the first strophe and the first antistrophe do, with a verb 'characterizing' the paradigm, but with a description of the place where the event to be narrated occurred, Salmidessos in eastern Thrace, which located the story in a symbolic as well as geographical landscape. This, and the fact that this paradigm takes up two stanzas, suggests that it is told in a somewhat different mode from that of the other two» (Sourvinou-Inwood 1989b, p. 153).

⁶⁴⁶ Dei due drammi (la cui trama era già stata affrontata dal *Fineo* eschileo) restano soltanto alcuni frammenti, raccolti nei *TrGF* IV, fr. 704-717a Radt; i fr. 704-705 lasciano intravedere una differente versione del mito, con l'attribuzione dell'atto di accecamento allo stesso Fineo, in risposta alle accuse di violenza che i figli rivolgono alla madre Cleopatra. Fra le due versioni del *Fineo* e l'*exemplum* del quarto stasimo dell'*Antigone*, dunque, Sofocle pare dimostrare una certa libertà d'innovazione, nonché l'inesistenza di una qualche tradizione canonica del mito a cui rifarsi obbligatoriamente. Cfr. Konstantinou 2015, p. 488.

Antigone, connettendoli in modo apparentemente esclusivo al tema dell'imprigionamento, scoprono un altro insieme di valori che prosegue la discussione sull'ordine cosmico avviata dall'ode al progresso umano del primo stasimo e che, attraverso la menzione di Eretteo, direttamente connesso con Atene, giunge all'analisi del mondo del V secolo a. C. Per come è articolato nel quarto stasimo, infatti, il mito dei Fineidi non punta tanto sulla privazione della libertà e, conseguentemente, della vita, quanto sul disordine interno alla famiglia, che produce l'interruzione del *genos* e della socialità attraverso l'azione di una donna selvaggia (una ἀγρία δάμαρ, appunto) che esce dai limiti della propria figura socioculturale⁶⁴⁷. Ciò collima con la descrizione che di sé Antigone ha fornito a più riprese, dipingendosi come una «bad woman»⁶⁴⁸: se anche fosse stata sposata o madre e le fosse morto il marito o un figlio, mai avrebbe agito contro la legge della città per onorare il defunto (vv. 905-907, οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν εἰ τέκν' ὦν μήτηρ ἔφυν | οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανῶν ἐτήκετο, | βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνοιον); ma, una volta scomparsi i genitori, nessuno più le può restituire il fratello (vv. 911 s., μητρὸς δ' ἐν "Αἰδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι | οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ), mentre un marito o un figlio defunti possono essere sostituiti da nuove nozze e nuove famiglie (vv. 909 s., πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν, | καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον)⁶⁴⁹. Vergine per scelta, dunque, Antigone scende nella tomba che le è stata preparata e diviene sposa di Ade, trasformando il sepolcro in un talamo di morte, così come Danae nella sua prigionia viene fecondata da Zeus come in un talamo nuziale. Imprigionare una vergine, però, rappresenta il tentativo di controllo dell'autorità paterna sulle incontrollabili pulsioni sessuali della fanciulla, che vanno contro la prosecuzione della famiglia e rimuovono la ragazza dal percorso di acquisizione dello statuto socialmente riconosciuto di donna; è la stessa condizione della Menade, che non accetta l'integrazione nella *polis* e, se vi rimanesse all'interno, costituirebbe un

⁶⁴⁷ «The myth of the Phineids in the version in which it appears in the fourth stasimon of the *Antigone* articulates the notion of disorder in the family. conflict and the interruption of the biological and social line, the end of the family line brought about by the action of a wild woman out of control» (Sourvinou-Inwood 1989b, p. 158).

⁶⁴⁸ L'espressione è di Sourvinou-Inwood 1989b, p. 161.

⁶⁴⁹ «Antigone could be seen by a 5th century Athenian audience as a bad mother also because she had in a way 'killed' her (future) sons by renouncing Eros and choosing to die in the cause of her dead brother» (Sourvinou-Inwood 1989b, p. 159).

fattore di disordine⁶⁵⁰. Proprio le Menadi, secondo la tradizione, perseguitano Licurgo; ma questi, diversamente da Antigone, si è opposto a volontà divine, che secondo la figlia di Edipo devono essere osservate e rispettate: tra le righe, come già nel primo stasimo, il coro guarda a Creonte, che si oppone a una pretesa disposizione divina ed è perciò perseguitato dalla sua Menade, Antigone⁶⁵¹. Ordine e disordine si richiamano ancora una volta nella dialettica dei personaggi e nelle scelte riflessive del coro, riportando in superficie il percorso di inseparabili dualità che attraversa tutto il dramma.

Nessun fenomeno particolarmente rilevante si osserva all'interno del quinto stasimo (vv. 1115-1152), organizzato in due coppie strofiche in metri eolocoriambici (vv. 1115-1125~1126-1136; 1137-1145~1146-1152), eccetto l'allitterazione πάνδαμος πόλις (v. 1141), che sottolinea la gravità del νόσος (v. 1141, ἐπὶ νόσου) dal quale il coro chiede guarigione a Dioniso, al quale il carne si indirizza nella forma di un inno cletico⁶⁵², e che spinge a riconsiderare il valore del sostantivo νόσος e il concreto significato della catarsi impetrata dai coreuti al dio. Di fronte all'assenza di testimonianze di culti purificatori di Dioniso, l'espressione μολεῖν καθαρσίωι ποδί (v. 1142) potrebbe collegare l'intervento del dio con il mondo della danza: il coro traccia un percorso geografico che, sia in senso orizzontale sia in senso verticale, conduce sempre a Tebe, centro tematico e performativo dell'occasione, passando attraverso luoghi (Italia, Eleusi, Parnasso) in cui sono attestati culti dionisiaci che prevedono l'esecuzione di danze⁶⁵³. Il

⁶⁵⁰ Cfr. Sourvinou-Inwood 1989b, pp. 153-158. In questo senso, Creonte, prima di optare per la condanna di Antigone, si chiede se ella possa rappresentare un pericolo per la città e se la sua eliminazione possa garantire salvezza a Tebe; cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 120.

⁶⁵¹ Cfr. Goheen 1951, pp. 70 s.; Errandonea 1961, p. 135; Winnington-Ingram 1980, pp. 101-105; Sourvinou-Inwood 1989b, pp. 151 s.; McDevitt 1990, pp. 47 s. Il parallelo Licurgo/Creonte può essere letto anche in chiave futura: «Creon will meet his doom like Acrisius and stand condemned for impiety like Licurgus» (Brown 1987, p. 202).

⁶⁵² Al dio si fa riferimento diretto tramite alcune interlocuzioni in accusativo: v. 1126, σὲ δέ; v. 1131, καί σε; v. 1136, ἐπισκοποῦντα. Cfr. Macedo 2011, p. 406.

⁶⁵³ «Immediately after the opening genealogy we hear of Italy, where the popularity of the more mystic varieties of Dionysiac cult is well established, and of Eleusis, where, under the name Iakchos, Dionysos was the tutelary god of the procession, which involved much ecstatic dancing according to the parodos of the *Frogs*, and of the mainadic *pannychis* that followed, as we gather from the end of the present ode and elsewhere» (Scullion 1998, p. 104). I luoghi menzionati dai coreuti delineano un tragitto dal remoto al vicino, la cui mèta, Tebe, è centrale sia per la collocazione all'interno dell'ode (a metà della prima strofe, al v. 1122 ματρόπολιν Θήβαν; in coda all'antistrofe, al v. 1135 Θηβαίας; all'inizio della seconda strofe, nel pronome τάν al v. 1137), sia per l'individuazione di un chiasmo nella disposizione dei referenti geografici, raccolti a indicare Delfi e l'Eubea, se il monte Nisa non allude piuttosto alla Tracia (vv. 1126-1133, A), Tebe (vv. 1134-1136, B; vv. 1137-1142,

riferimento potrebbe indirizzare a una danza rituale omeopatica di cui non si hanno chiare testimonianze per il V secolo a. C.⁶⁵⁴, ma che, nell'economia del coro, si motiverebbe per la purificazione dal νόσος additato dal coro al v. 1141. Questo, a sua volta, lungi dall'essere una reale malattia fisica, potrebbe sottoporsi a una più facile lettura alla luce del dialogo fra Tiresia e Creonte (vv. 988-1090) e in particolare dell'espressione dell'indovino καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις (v. 1015): il coro, dunque, avrebbe in mente «the mentalities of Antigone, Haimon and Kreon [...]; indeed, it is rather the civic sickness from which the chorus seek Dionysiac katharsis that is explicitly “violent”»⁶⁵⁵. Attraverso l'invocazione a Dioniso, allora, lo stasimo, piuttosto che offrire una pausa esclusivamente distensiva prima che si compia la catastrofe, insiste sull'intimità di pensiero e ragionamento degli agenti umani e sulla μανία, in un certo senso ricollegandosi con la figura di Licurgo del quarto stasimo e presagendo che, al di là del concreto svolgimento del dramma, tutti i personaggi sono coinvolti con un qualche grado di responsabilità perché tutti affetti da una qualche μανία⁶⁵⁶.

Con l'annuncio della morte di Emone (v. 1175, Αἴμων ὄλωλεν· ἀπόχειρ δ' αἰμάσσεται), il dramma si avvia a conclusione. Euridice entra in scena, sente una parte della notizia e, già sicura di che cosa si tratti, chiede conferma della nuova sciagura che si abbatte sulla sua casa (vv. 1190 s., ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὔθις εἴπατε· | κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὖσ' ἀκούσομαι). Il messo replica, rievocando l'ultimo alterco fra Creonte e il figlio, l'allontanamento del primo e il suicidio del

B) e di nuovo Delfi e l'Eubea (vv. 1143-1145, A). Cfr. Macedo 2011, pp. 406 s. Per la possibilità che il monte Nisa (v. 1131, Νυσαίων ὄρέων) rappresenti un riferimento trace, ved. Cullyer 2005, pp. 8-12.

⁶⁵⁴ Scullion 1998, pp. 106-112 raccoglie notizie da autori di V e IV secolo (la parodo delle *Baccanti* di Euripide, la terza *Pitica* di Pindaro, le *Coefore* eschilee, il *Fedro*, le *Leggi* e il *Simposio* di Platone) che, pur non confermando l'esistenza di una danza del genere in età classica, illustrano con una certa frequenza riti connessi con musiche e balli estatici che producono effetti benefici sulla psiche dei partecipanti.

⁶⁵⁵ Scullion 1998, p. 119.

⁶⁵⁶ «The figure of the god [Dionysus] is there to illustrate and manifest the spiritual condition of the human agents, an imaginative correlative as it were» (Scullion 1998, p. 122). Il riferimento alla μανία e al disordine risulterebbe potenziato se fosse possibile considerare il riferimento topografico al monte Nisa un elemento trace: ne verrebbe introdotto il vento, paradigmatico dei venti di tempesta e simbolo di disastro e disequilibrio mentale nel linguaggio della lirica corale. Cfr. Cullyer 2005, p. 15. Sui contenuti dello stasimo, ved. Brown 1987, p. 214; Van Nes Ditmars 1992, pp. 152-169; Griffith 1999, pp. 313-317; Susanetti 2012, pp. 363 s. Per le questioni metrico-testuali, cfr. Dawe 1978, pp. 116 s.; Willink 2001a, pp. 84-86; Giannachi 2011, pp. 81-90; Privitera 2011c, pp. 128-130.

secondo; quindi, introdotto dal coro, il sovrano irrompe sulla scena e dà inizio all'ultimo passaggio lirico della tragedia, tutto incentrato sul nefasto destino del personaggio. L'esodo (vv. 1261-1347) assume, così, la forma di una lunga lamentazione in due coppie strofiche (vv. 1261-1276~1284-1300; 1306-1325~1328-1347) in sequenze perlopiù cretico-docmiache, la cui costruzione è segnata dalla collocazione responsiva di alcune interiezioni⁶⁵⁷. I vv. 1263~1286 (2cr) si aprono con la medesima interiezione $\acute{\omega}$, individuando una quasi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1263 | $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — | 2cr |
| 1286 | $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — | 2cr |

La responsione non soltanto conferisce maggior simmetria al confezionamento dell'ode, ma costituisce un potenziamento della sua carica patetica, da un lato perché insiste sulle espressioni verbali del dolore, dall'altro perché unisce sul piano metrico-verbale un'altra ragione di lamento alla morte di Emone: un altro messo, infatti, a cavallo fra la prima strofe e la prima antistrofe, riferisce della morte di Euridice (vv. 1282 s., $\gamma\upsilon\nu\eta\ \acute{\tau}\acute{\epsilon}\theta\nu\eta\kappa\epsilon,\ \tau\acute{o}\upsilon\delta\epsilon\ \pi\alpha\mu\mu\acute{\eta}\tau\omega\rho\ \nu\epsilon\kappa\rho\acute{\upsilon},\ |\ \delta\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\nu\omicron\varsigma,\ \acute{\alpha}\rho\tau\iota\ \nu\epsilon\omicron\tau\acute{o}\mu\omicron\iota\sigma\iota\ \pi\lambda\acute{\eta}\gamma\mu\alpha\sigma\iota\nu$), a cui fa seguito l'esplosione addolorata di Creonte. La stessa unione sembra garantita dalla relazione responsiva che lega altre interiezioni, più avanti nella medesima coppia strofica: ai vv. 1265~1288 (2ia cr), dove si trovano a corrispondersi $\acute{\omega}\mu\omicron\iota$ e $\acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\hat{\iota}$, per quanto con una minima condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 1265 | $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — | 2ia cr |
| 1288 | $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — $\acute{\omega}$ — | 2ia cr |

ai vv. 1267~1290 (2sp), dove la relazione insiste fra le due forme uguali di interiezione $\acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\hat{\iota} \sim \acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\hat{\iota}$, facendo così registrare una totale corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|------|--------------------------------------------------|-----|
| 1267 | $\acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\hat{\iota}$ | 2sp |
| 1290 | $\acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\hat{\iota}$ | 2sp |

⁶⁵⁷ Su forma e contenuto dell'esodo, cfr. Brown 1987, p. 223; Griffith 1999, pp. 341-346; Susanetti 2012, pp. 371 s., 383 s. Per le questioni metrico-testuali, ved. Dawe 1978, pp. 119 s.; Günther 1990, pp. 419 s.; Willink 2001a, pp. 86-89; Giannachi 2011, pp. 91-101 (che segue una colometria divergente da quella di Lloyd-Jones-Wilson 1990, adottata in questo lavoro).

nello spazio interno dell'οἶκος⁶⁶¹. Già nella parodo (vv. 94-140), il coro indica in Deianira la figura della moglie priva del proprio uomo nel talamo (vv. 109 s., εὐναῖς ἀναν|δρώτοισι), anticipando una lamentela che la stessa donna pronuncerà poco più avanti, nel corso del primo episodio (vv. 155 s., ὁδὸν γὰρ ἦμος τὴν τελευταῖαν ἀναξ|ώρματ' ἀπ' οἴκων Ἡρακλῆς)⁶⁶². L'οἶκος occupato da Deianira coincide con lo spazio del retroscena, al quale sempre si dirige, attraversandolo almeno sei volte in uscita (vv. 1, 531, 663) e in ingresso (vv. 496, 632, 820)⁶⁶³. È là che Deianira si infligge la morte: i suoi movimenti sono riportati con vivace fedeltà dalla nutrice (v. 900, ἐπεὶ παρηλθε δωμάτων εἴσω μόνη; v. 903, κρύψασ' ἑαυτὴν ἔνθα μῆτις εἰσίδοι; v. 907, ἄλλη δὲ κάλλι δωμάτων στρωφωμένη), fino ad arrivare al letto nuziale (v. 913, τὸν Ἡράκλειον θάλαμον), su cui, togliendosi la vita, rinuncia al proprio ruolo femminile nella casa dell'eroe⁶⁶⁴. Ma era sempre là che ella conservava il filtro che dà la morte a Eracle, era là che agiva quando, con esso, preparava la tunica per il marito: il retroscena, l'οἶκος dal quale l'eroe è stato distante, assume una valenza progressivamente negativa, tanto che Eracle stesso si riconosce vittima dello spazio familiare (vv. 1058-1063, κοῦ ταῦτα λόγχη πεδιάς, οὐθ' ὁ γηγενῆς | στρατὸς Γιγάντων, οὔτε θήρειος βία | οὐθ' Ἑλλάς, οὐτ' ἄγλωσσος, οὐθ' ὄσσην ἐγὼ | γαῖαν καθαίρων ἰκόμην, ἔδρασέ πω· | γυνὴ δέ, θῆ-

⁶⁶¹ «Heracles es el gran héroe griego; su vida se desarrolla fuera y lejos del hogar, tanto en el sentido físico quanto en el metafórico, ya que su interés por la familia se muestra muy laxo a lo largo de toda la tragedia; pero, además, su mundo es esencialmente un mundo masculino. [...] El mundo de Deianira, en cambio, se desarrolla en el interior de la casa y en estrecha relación con la familia» (Encinas Reguero 2006, p. 11). La separazione fra Deianira ed Eracle sembra ripercuotersi anche sulla distribuzione delle sequenze metriche: alla donna, infatti, sono affidati quasi esclusivamente i giambi, coi quali dà luogo ad ampie forme monologiche, mentre l'eroe adotta perlopiù il canto (Catenaccio 2017, p. 6).

⁶⁶² Cfr. Bertolaso 2005, p. 31, con bibliografia sulla connotazione di genere dell'opposizione dentro/fuori nel mondo del teatro.

⁶⁶³ Cfr. Bertolaso 2005, p. 31. Il legame di Deianira con l'οἶκος e lo spazio extrascenico è accentuato dall'elemento del silenzio, che la oppone all'azione silenziosa di Afrodite, riconosciuta dal coro quale causa degli eventi tragici (vv. 860 s., ἃ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἀναυδος φανερὰ | τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ), e le permette di «keep her words and, ultimately, herself hidden – in the end an anti-spectacle, unseen and so unrecognized», in un intervento di agire da dietro le quinte che, però, fallisce nel peggiore dei modi (Rood 2010, p. 357).

⁶⁶⁴ «Uccidendosi nel talamo, a cui rivolge le ultime disperate parole (vv. 920 ss. “ὦ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμὰ, | τὸ λοιπὸν ἦδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὔποτε | δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνάτριαν.”), ella annulla la sua identità di sposa, ormai consapevole di non aver saputo interpretare quel ruolo che fin da fanciulla [...] aveva paventato di ricoprire» (Bertolaso 2005, p. 33 s.). La centralità del talamo evidenzia l'inclusione della componente sessuale nella tragedia dei due coniugi, su cui si veda la puntuale analisi di Winnington-Ingram 1980, pp. 86-90.

λυς οὔσα κἄνανδρος φύσιν, | μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα)⁶⁶⁵.

Giunge, così, al culmine la difficoltà, incarnata da Deianira, di concentrarsi sul momento presente e sullo spazio circostante. Tutta la prima parte della tragedia, infatti, che si può considerare costruita sulle paure della donna⁶⁶⁶, ambisce a evocare agli occhi dello spettatore lo spazio extrascenico nel quale agisce Eracle, quel luogo-non-luogo che lo trattiene lontano dal palco e che vive nei ricordi della stessa Deianira che, nel prologo, fa continui riferimenti a luoghi e tempi passati, senza mai accennare alla scena che la circonda: ricorda i luoghi della fanciullezza e l'abitazione paterna (vv. 6-8, ἦτις πατρὸς μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως | ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρώϊν νυμφείων ὄτλων | ἄλγιστον ἔσχον), la sua origine (v. 8, Αἰτωλὶς γύνῃ), le nozze e l'antico pretendente, Acheloo (vv. 9-13, μνηστὴρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῶϊον λέγω, | ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφάϊσιν ἐξήϊται πατρός, | φοιτῶν ἐναργῆς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος | δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείωι κύτει | βούπρωιρος).

Non si tratta solo della «incapacità di Deianira di vivere l'oggi e dominare una propria realtà in assenza del marito»⁶⁶⁷. È, insieme, l'impossibilità di una comunicazione lineare e non interpretabile, che produce una conoscenza tardiva⁶⁶⁸. Le *Trachinie* abbondano di lunghe *rheseis*, sette delle quali pronunciate da Deianira (vv. 1-48; 141-177; 293-313; 436-469; 531-587; 600-619; 672-722), per un totale di 268 versi; di queste, quattro possono essere considerate di carattere narrativo, volte a dare informazioni agli altri interlocutori e al pubblico (vv. 1-48; 141-177; 531-587; 672-722), per un totale di 193 versi, cioè il 51,88% dei versi affidati alla donna lungo tutta l'opera, che si configura così quale personaggio che parla più a

⁶⁶⁵ Cfr. Bertolaso 2005, p. 33.

⁶⁶⁶ «She [Deianira] is a prey to fear and capable of pity. Sophocle sometimes uses key-words or themes in the Aeschylean manner; and that is how he uses the notion of fear – and words of fear (ὄκνος, φόβος, ταρβεῖν, δεδοικέναι, and others) – in this play. One might say that the rhythm of the first half of the play is the rhythm of Deianira's fears. The Prologos tells the story of a life of fears» (Winnington-Ingram 1980, p. 75; cfr. *ivi*, pp. 75-78).

⁶⁶⁷ Bertolaso 2005, p. 26.

⁶⁶⁸ «The *Trachiniae* is often described as a tragedy of late learning. In it, as in the *Oedipus Tyrannus*, characters come to realize the meaning of an oracle and the significance of their own actions only when such a realization can do them no good» (Kraus 1991, p. 75; cfr. Easterling 1982, p. 3; Roselli 1982, pp. 10 s., 32). Ciò che non è immediatamente conoscibile per i personaggi non è altrettanto per il pubblico, che raccoglie e unisce gli indizi e i frammenti di verità disseminati nella prima parte del dramma (cfr. Rodighiero 2002, pp. 34, 36).

lungo nella tragedia⁶⁶⁹. Alle lunghe tirate in versi di Deianira si aggiungono, poi, le esposizioni di Lica (vv. 248-290), del nunzio (vv. 351-374), di Illo (vv. 749-812) e della nutrice (vv. 899-946). L'evidente dipendenza tematica e strutturale dalla forma della narrazione sembra puntare a una specifica funzione drammatica: evidenziare l'isolamento di Deianira. La donna, priva di qualsivoglia contatto col marito, chiusa in casa e, almeno nella prima parte dell'opera, chiusa nei propri ricordi, non ha alcuna possibilità di informarsi in prima persona e deve affidarsi a quanto le viene comunicato da fonti esterne. Ciascun racconto, però, è portatore della propria verità⁶⁷⁰. Nel primo episodio, Lica, presentandosi quale emissario ufficiale di Eracle (v. 286, ἐγὼ δέ, πιστὸς ὧν κείνῳι, τελῶ) con cui ha avuto contatto diretto personale (vv. 234 s., ἔγωγέ τοί σφ' ἔλειπον ἰσχύοντά τε | καὶ ζῶντα θάλλοντα κοῦ νόσῳι βαρύν), riferisce che l'eroe, dopo la schiavitù sotto la barbara Onfale (vv. 252 s., κείνος δὲ πραθεῖς Ὀμφάλῃι τῆι βαρβάρῳι | ἐνἑαυτὸν ἐξέπλησεν), voluta da Zeus (v. 251, Ζεὺς ὅτου πράκτωρ φανῆι) e confermata dallo stesso Eracle (v. 253, ὡς αὐτὸς λέγει), si è dedicato alla conquista di Ecalia, punendo così il re Eurito per lo scorretto comportamento nei suoi confronti (vv. 260-269, τόνδε γὰρ μεταίτιον | μόνον βροτῶν ἔφασκε τοῦδ' εἶναι πάθους. | ὅς αὐτὸν ἐλθόντ' ἐς δόμους ἐφέστιον, | ξένον παλαιὸν ὄντα, πολλὰ μὲν λόγοις | ἐπερρόθησε, πολλὰ δ' ἀτηρᾶι φρενί, | λέγων χεροῖν μὲν ὡς ἄφυκτ' ἔχων βέλη | τῶν ὧν τέκνων λείποιο πρὸς τόξου κρίσιν, | ἴφώνει δέ, δοῦλος ἀνδρὸς ὡς ἐλευθέρου, | ραίλιτο·† δείπνοις δ' ἠμικ' ἦν ὠινωμένος, | ἔρριψεν ἐκτὸς αὐτόν). Poco dopo, il nunzio contraddice esplicitamente il resoconto di Lica, bollandolo come menzognero (vv. 346-348, ἀνὴρ ὅδ' οὐδὲν ὧν ἔλεξεν ἀρτίως | φωνεῖ δίκης ἐς ὀρθόν, ἀλλ' ἢ νῦν κακός, | ἢ πρόσθεν οὐ δίκαιος ἄγγελος παρῆν): se Eracle ha saccheggiato Ecalia è stato per volere di Eros (vv. 354 s., Ἔρως δέ νιν | μόνος

⁶⁶⁹ «For the first three quarters of the play, all music comes from the Chorus, none from the actors; in the last 300 lines, the exodos, this situation is reversed, and all music comes from the actors, while the Chorus refrain from lyrics. This means that Deianeira is exclusively a speaking character – indeed, she speaks more than any other character in the extant plays of Sophocles – while Heracles sings approximately one quarter of his total lines in a metrically varied monody» (Catenaccio 2017, pp. 2 s.). Per il calcolo dei dati, cfr. Encinas Reguero 2006, pp. 11 s., in particolare nn. 8-9. Per un'analisi dettagliata delle varie *rheseis* che costellano le *Trachiniae*, ved. Kraus 1991, pp. 77-98.

⁶⁷⁰ «Telling a story is one way of making a judgment about the meaning of experience, since a story gives a shape-a beginning, middle, and end-to an action or series of actions. The characters in the *Trachiniae* use their stories to organize their experience; they then often use the meaning they have assigned to that experience as the basis for further action» (Kraus 1991, p. 76).

θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε), perché Eurito ha rifiutato di consegnargli la propria figlia, Iole, di cui l'eroe si era invaghito e che desiderava avere κρύφιον ὡς ... λέχος (v. 360); e tutto questo il nunzio ha sentito dalla bocca stessa di Lica di fronte a un folto gruppo di testimoni (vv. 351 s., τούτου λέγοντος τάνδρὸς εἰσῆκουσ' ἐγώ, | πολλῶν παρόντων μαρτύρων), come anche molti altri abitanti di Trachis hanno inteso con le proprie orecchie (vv. 371-373, καὶ ταῦτα πολλοὶ πρὸς μέσῃ Τραχινίων | ἀγορᾷ συνεξήκουον ὡσαύτως ἐμοί, | ὥστ' ἐξελέγξειν). Le due narrazioni si completano a vicenda, ma rappresentano una trasmissione parziale della concretezza dei fatti, in cui la comunicazione ruota attorno non a una sola verità condivisa, ma alla propria verità individuale⁶⁷¹. Parimenti, la verità di Nesso, che il suo sangue avrebbe costituito per Eracle un filtro potente ὥστε μήτιν' εἰσιδῶν | στέρξει γυναῖκα κείνος ἀντὶ σοῦ πλέον (vv. 576 s.), legato per l'eternità a Deianira, è soltanto *una* verità, quella di Nesso, presto contraddetta dalla reale sostanza dei fatti: τὸν βαλόντ' ἀποφθίσαι | χρήζων ἔθελγέ μ' ὦν ἐγὼ μεθύστερον, ὅτ' οὐκέτ' ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνημαι (vv. 709-711), riconosce la donna. Fisicamente e psicologicamente separata dal mondo circostante, Deianira non può verificare l'affidabilità delle fonti esterne, se ne lascia condizionare nelle proprie scelte e nell'organizzazione delle proprie azioni e finisce per accentuare il suo isolamento⁶⁷².

L'inaffidabilità della comunicazione intacca la capacità d'interpretazione del

⁶⁷¹ «The two narratives are not mutually exclusive; the one complements the other» (Papadimitropoulos 2006a, p. 184), però Lica «oculta voluntariamente una parte de la verdad» (Encinas Reguero 2006, p. 16; cfr. Roselli 1982, p. 21; Rodighiero 2002, pp. 37-41): «Lichas [...] does not simply deceive Deianeira with a fake account of Heracles' activities [...]. Instead he gives Deianeira an account that is consistent with the truth as he understands it, but which he expects Deianeira to misinterpret, in effect deceiving herself» (Heiden 1989, p. 53). Sulle strategie retoriche adoperate da Lica, ved. Heiden 1989, pp. 53-64; sulle modalità impiegate dal messaggero per far ammettere la verità a Lica, cfr. *ivi*, pp. 67-77.

⁶⁷² «Puesto que para Deianira resulta prácticamente imposible saber algo del mundo exterior y más difícil todavía valorar su fiabilidad, la única opción que le queda es creer cuanto le dicen. [...] Deyanira no sólo está privada de la presencia física de Heracles, sino que ni tan siquiera puede establecer un contacto fidedigno con él a través de las noticias. [...] Éste es un personaje aislado y la abundancia de *rhesis* narrativas y las peculiaridades de éstas ayudan, como hemos visto, a transmitir esa imagen» (Encinas Reguero 2006, pp. 17-19). Si determina, così, «una dialogicità 'trasversale', sostenuta dalla singolarissima tendenza dei protagonisti a "mancare" il referente della propria comunicazione, e da una sapiente costruzione poetica che mira a collocare fuori portata – per capacità di comprensione o effettiva dislocazione nello spazio – il 'tu' al quale ci si rivolge» (Rodighiero 2002, p. 48). La frustrazione dello sforzo ermeneutico è ben rappresentata anche nella struttura musicale della tragedia che, nella sua prima parte, è costituita perlopiù dalla successione dei discorsi di Deianira e degli interventi cantati del coro, individuando così una giustapposizione di prospettive (cfr. Catenaccio 2017, p. 9).

reale, ritardando la comprensione dei fatti e il riconoscimento della verità. Lungo tutta la tragedia, si assiste a progressive evoluzioni dei personaggi da uno stato di ignoranza a uno di conoscenza, dalla passività all'attività, nel tentativo di offrire una risposta, seppur emozionale, ai fatti che si sviluppano dentro e fuori dalla scena. Se ne ricava così un'accurata architettura in tre o quattro parti, in ciascuna delle quali i personaggi, trattando con differenti versioni della verità, si scontrano con la vanità delle apparenze, che frustra la loro ricerca della conoscenza: Deianira, informata da Lica, apprende del sacco di Ecalia, ma il nunzio le rivela la questione dell'infatuazione di Eracle per Iole e la donna si risolve all'azione (vv. 141-530); una volta posto in essere il piano per non perdere l'amore e la fedeltà del proprio marito, la protagonista scopre a spese proprie e del compagno l'ambiguità delle parole di Nesso e il loro reale valore di morte (vv. 531-790); Illo condanna le azioni della madre finché non apprende del centauro ed ella non si toglie la vita (vv. 731-970); infine, Eracle stesso riconosce per gradi che il suo è un percorso verso la morte, soprattutto dopo la comprensione della responsabilità di Nesso (vv. 971-1278)⁶⁷³. Il rovescio della verità è tradotto in modo plastico nell'uso della dialettica luce/ombra. La prima strofe della parodo (vv. 94-140) istituisce un legame tra la conoscenza e la luce attraverso la figura del dio Sole, invocato perché riveli ai presenti il luogo in cui si trova Eracle (vv. 96-99, "Αλιον "Αλιον αἰτῶ | τοῦτο, καρῶσαι τὸν Ἀλκμή|νας· πόθι μοι πόθι μοι | ναίει ποτ', ὦ λαμπρᾶι στεροπαῖ φλεγέθων;); per contro, il buio è la condizione dell'incertezza, della sventura e della morte, come sembra suggerire l'epodo (vv. 132-140) che, nell'alternanza fra giorno e notte, adombra l'alternanza delle vicende umane (vv. 132-135, μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα | νῦξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ|ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ | βέαβκε, τῶι δ' ἐ- πέρχεται | χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι). L'annuncio del messaggero riaccende la speranza dei presenti nella buona sorte che, dopo le difficoltà, ora arride a Eracle:

⁶⁷³ «The play, as I see it, can be structurally divided into four sections, each with two different versions of the truth. In each instance the person primarily involved is initially deluded by appearance; later on he or she discovers the truth by accident. Apart from this transition from ignorance to knowledge, these four main sections also feature a transition from passivity to activity. Moreover, reason each time replaces an emotional response to the facts» (Papadimitropoulos 2006a, p. 184; ved. anche pp. 185-187). A una tripartizione pensa Kane 1988, pp. 200-211, il cui elemento comune è costituito dalla struttura dell'ἀναγνώρισις, a sua volta organizzata in due percorsi sovrapponibili A¹A¹A² illusione-riconoscimento-azione compensatoria e ricezione di un dono accompagnato da un messaggio-uso del dono-azione compensatoria a seguito del riconoscimento causato dal dono.

così, nella parte finale dell'iporchema del coro e nelle battute immediatamente successive di Deianira, si insiste nuovamente sul lessico della luce e della vista (vv. 222-224, ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι· | τάδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι | βλέπει πάρεστ' ἐναργῆ; v. 225, ὀρώ; vv. 225 s., οὐδέ μ' ὄμματος | φρουρὰν παρήλθε; v. 226, μὴ λεύσσειν; vv. 227 s., χρόνῳ | πολλῶι φανέντα), implicitamente messi in collegamento con la conoscenza e con la fortuna positiva. Ma nulla è come sembra e il lessico della vista ritorna per concentrare gli sguardi sulle sofferenze fisiche di Eracle: σκέψαι δ' ὁποίας ταῦτα συμφορᾶς ὑπο | πέποιθα, dice l'eroe al figlio (vv. 1077 s.); e, ai presenti, ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας, | ὀρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω (vv. 1079 s.). Invero, la luce stessa è foriera di dolore e morte per Eracle: è il sole ad attivare gli effetti del veleno di Nesso su una porzione di lana che Deianira teneva riposta in casa, esposta ai raggi dell'astro (vv. 693-704); e, connettendosi con l'elemento del fuoco, è una scintilla sprizzata dai roghi sacrificali a far scattare la condanna di Eracle (vv. 765-771)⁶⁷⁴.

Dal fallimento della comunicazione e della conseguente conoscenza risultano influenzate anche le relazioni fra i personaggi. Deianira non riesce a intrattenere una relazione cristallina nemmeno col coro. Dopo aver appreso dal messaggero che le parole di Lica non sono veritiere, la donna, sprofondata nell'incertezza, cerca il consiglio delle coreute (vv. 385 s., τί χρὴ ποεῖν, γυναῖκες; ὡς ἐγὼ λόγοις | τοῖς νῦν παροῦσιν ἐκπεπληγμένη κυρῶ), che la invitano a rivolgersi direttamente a Lica alla ricerca della verità (vv. 387 s., πεύθου μολοῦσα τάνδρος, ὡς τάχ' ἂν σαφῆ | λέξειεν, εἴ νιν πρὸς βίαν κρίνειν θέλοις); Deianira accetta (v. 389, ἀλλ' εἶμι· καὶ γὰρ οὐκ ἀπὸ γνώμης λέγεις), ma il rapporto col coro viene interrotto dalla richiesta di ordini da parte del messaggero (v. 390, ἡμεῖς δὲ προσμένωμεν; ἢ τί χρὴ ποεῖν;); inizia, quindi, l'interrogatorio a Lica, ma le domande di Deianira sono inconcludenti e il messaggero irrompe, non richiesto, sostituendosi alla donna nella conduzione dell'indagine (v. 402, οὔτος, βλέφ' ὦδε. πρὸς τίν' ἐννέπειν δοκεῖς;). Quando, nell'episodio successivo, Deianira illustra il proprio piano per la riconquista di Eracle, chiude la lunga *rhexis* con una nuova richiesta di consiglio alle donne di Trachis (vv. 586 s., εἴ τι μὴ δοκῶ | πράσσειν μάταιον· εἰ δὲ μή,

⁶⁷⁴ Sull'uso delle immagini legate alla dialettica luce-conoscenza-vita/buio-ignoranza-morte nelle *Trachinie*, cfr. Holt 1987, pp. 205-217.

πεπαύσομαι), che rispondono positivamente e riconfermano la donna nei suoi propositi (vv. 588 s., ἀλλ' εἴ τις ἐστὶ πίστις, ὡς τὸ μὲν δοκεῖν | ἔνεστι, πεί-
 ραι δ' οὐ προσωμίλησά πω; vv. 592 s., ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν· ὡς οὐδ' εἰ
 δοκεῖς | ἔχειν, ἔχους ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένη); ma l'arrivo di Lica (v. 598)
 interrompe qualsivoglia confronto col coro e quando, nel terzo episodio, dopo che
 Deianira ha raccontato quanto è accaduto al pezzo di tessuto intriso del filtro di
 Nesso una volta esposto al sole, le coreute tentano di rassicurarla e la invitano a non
 abbandonare la speranza (vv. 723 s., ταρβεῖν μὲν ἔργα δεῖν' ἀναγκαίως ἔχει, |
 τὴν δ' ἐλπίδ' οὐ χρὴ τῆς τύχης κρίνειν πάρος), la donna rivendica il buon fine
 delle proprie azioni (vv. 729 s., τοιαῦτά τ' ἂν λέξειεν οὐχ ὁ τοῦ κακοῦ | κοινω-
 νός, ἀλλ' ὦι μηδὲν ἔστ' οἴκοι βαρύ), troncando ogni rapporto col coro, che
 troverà solo in questa conversazione l'ultimo contatto con Deianira⁶⁷⁵.

I difetti di comunicazione intaccano anche le relazioni familiari: nella prima
 parte dell'opera, finché non si consuma il dramma, Deianira si rivolge con
 spontaneo spirito materno a Illo, chiamandolo τέκνον (v. 61, ὦ τέκνον; v. 68, τέκ-
 νον; v. 76, ὦ τέκνον) e παῖς (v. 61, ὦ παῖ; v. 92, ὦ παῖ) con una naturalezza
 ricambiata dall'affetto del figlio (v. 64, μήτερ; v. 78, μήτερ; v. 86, μήτερ); una
 volta appreso dell'avvelenamento di Eracle a opera della madre che, secondo la
 logica dell'οἶκος nel quale Deianira è isolata, può essere considerato un attentato al
 κύριος e dunque una violazione dell'οἶκος stesso, mentre la donna continua a
 usargli affetto materno (v. 738, ὦ παῖ; v. 744, ὦ παῖ; v. 741, ὦ τέκνον), Illo priva
 l'appellativo materno di qualsivoglia connotazione affettiva, mettendo in
 discussione il ruolo stesso della madre (vv. 817 s., ὄγκον γὰρ ἄλλως ὀνόματος τί
 δεῖ τρέφειν | μητρῶιον, ἥτις μηδὲν ὡς τεκοῦσα δρᾷ;). In modo parallelo, il
 giovane rivendica la discendenza paterna (v. 740, πατέρα; v. 747, πατρός; v. 753,
 πατρῶιω Δί; v. 807, πατρί; v. 820, πατρί), a cui il genitore, però, al suo primo
 ingresso in scena risponde, sì, con l'apparentemente normale relazione padre-figlio
 (v. 1023, ὦ παῖ; v. 1031, ἰὼ παῖ; v. 1064, ὦ παῖ, γενοῦ μοι παῖς ἐτήτυμος γε-
 γώς; v. 1070, ὦ τέκνον), ma, al tentativo di Illo di difendere la madre dalle sue
 accuse e dal suo risentimento, toglie al figlio il diritto di rivolgergli come tale,
 mostrando di non cercare alcun contatto affettivo con chi lo circonda; tornerà a

⁶⁷⁵ Cfr. Gardiner 1987, pp. 122-128.

chiamare Illo ‘figlio’ solo quando, dietro alle vicende, scoprirà la mano di Nesso (v. 1146, ἴθ', ὦ τέκνον· πατήρ γὰρ οὐκέτ' ἔστι σοι)⁶⁷⁶.

Se, dunque, si osserva come le varie parti in cui la tragedia può essere divisa presentino dinamiche ermeneutiche simili, tutte volte a mostrare la frustrazione della comunicazione e della conoscenza, la bi-, tri- o quadripartizione del dramma mostra di essere una scelta strutturale, un'organizzazione per quadri interconnessi non solo dalla medesima ricerca, ma anche da due figure dialetticamente presenti e assenti: Iole, presente lungo quasi tutto il dramma, ma muta, privata della possibilità di parlare da parte degli stessi personaggi che con lei calcano la scena (Lica stesso, quando Deianira le chiede di presentarsi, taglia corto οὐ τάρᾳ τῶι γε πρόσθεν οὐδὲν ἐξ ἴσου | χρόνῳ διήσει γλώσσαν, ἦτις οὐδαμὰ | προὔφηεν οὔτε μείζον' οὔτ' ἐλάσσονα, ἀλλ' αἰὲν ὠδίνουσα συμφορᾶς βάρος | δακρυροεῖ δύστηνος, ἐξ ὅτου πάτραν | διήμενον λέλαιπει, vv. 322-327, convincendo Deianira a non porre altre domande alla fanciulla)⁶⁷⁷; ed Eracle, che si rende visibile solo verso la fine della tragedia, dopo essere stato motore esterno del dramma, che invia Lica e Iole, è oggetto del desiderio di Deianira, è difeso e accudito da Illo rispetto alla madre, rea di averlo danneggiato, ed è il centro tematico dell'esodo, imperniato sul riconoscimento del ruolo di Nesso e sull'espiazione delle proprie sofferenze⁶⁷⁸.

La dinamicità della ripartizione interna della tragedia non pare, però, criterio sufficiente per suggerirne una composizione tardiva in assenza di evidenze dirette.

⁶⁷⁶ L'impatto della comunicazione sulle relazioni familiari nelle *Trachinie* è al centro dell'ampia analisi di Hernández Muñoz 2014, pp. 57-62. Esula dal quadro Eracle che, caratterizzato da una «lack of *suggnomosune*, of that power to enter into the feelings of another that Deianira had shown», si presenta piuttosto «self-centred and ruthless in every relation – towards his enemies, but also towards his servant Lichas, towards his son and towards his wife. [...] Heracles feels pity only for himself and only in the extreme agony and weakness, when he seeks from others the pity he has never shown (801, 1070f., 1080)» (Winnington-Ingram 1980, p. 84; cfr. Medda 1983, p. 153).

⁶⁷⁷ Cfr. Rood 2010, p. 358. La muta presenza di Iole sulla scena può essere letta come un annuncio silente dell'epilogo delle vicende, tanto da poter considerare Iole prefigurazione dell'azione nascosta e silenziosa di Afrodite: «Iole – magnetic and dreadful – makes visible early on that silent, erotic force that the Chorus only much later can name as Aphrodite» (*ibid.*).

⁶⁷⁸ «All four sections concern Heracles, whether he is on stage or not. In the first movement it is Heracles' grandeur and plethoric personality that cause the encounter of the two messengers. [...] In the second part Deianeira is willing to neglect certain important aspects of the charm's effect because of her overwhelming desire to regain Heracles, while in the third Hyllus is bent on condemning his mother because of Heracles' greatness. In the fourth, of course, Heracles himself is the central focus. The themes of the four sections (Iole, Nessus' charm, Deianeira's innocence and the cause of Heracles' death) are relatively connected by cause and effect, and gradually tend to fulfil Zeus' plan» (Papadimitropoulos 2006a, pp. 188 s.). Cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 81-84; Gardiner 1987, pp. 128-132.

In relazione al *corpus* sofocleo, infatti, appare evidente la distanza rispetto ai drammi recenziati, come il *Filottete*, e altri strumenti d'indagine, come il trattamento degli iati fra versi consequenziali, spingono a collocare la tragedia fra le prime composte dal poeta⁶⁷⁹. Possibili influenze dall'*Agamennone* e, più in generale, dall'*Oresteia* di Eschilo, collegamenti con Bacchyl. 16 Sn.-M. e relazioni con tragedie euripidee come l'*Ippolito* inducono a ritenere plausibile una datazione fra gli anni cinquanta e gli anni trenta del quinto secolo; agli anni cinquanta in particolare fanno pensare l'uso del linguaggio medico, delle immagini della malattia e delle cure e il lessico del sacrificio, ampiamente sfruttati già nell'*Aiace*⁶⁸⁰.

È possibile rintracciare fin dalla parodo (vv. 94-140) il meccanismo di rovesciamento che abbiamo riconosciuto operante lungo tutte le *Trachinie*: il canto, come abbiamo detto, si apre con l'invocazione al Sole, dio che tutto vede (v. 102, ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα), ma la nota di luminosità così introdotta assume un risvolto che sembra compromettere le triadi opposte luce-vita-conoscenza/ombra-morte-ignoranza e inficiare la circolarità dell'ode. Il coro interviene attraverso una prima coppia antistrofica in metri dattilo-epitritici (vv. 94-102~103-111), seguita da

⁶⁷⁹ «If we compare *Trachiniae* (and *Ajax*) with an undeniably late play like *Philoctetes* we can see clear differences of form and manner: there is less dialogue in the supposedly early plays, the speeches are more formal and elaborate, the style less rapid and intimate» (Easterling 1982, p. 20). Quanto al trattamento degli iati fra un verso e l'altro, Stinton 1977a, pp. 67-72 ha rilevato nelle *Trachinie* una forte tendenza a evitarli soprattutto quando il senso di un verso sfonda nel successivo, in conformità col progressivo allentamento di questo aspetto che pare caratterizzare le opere del tragediografo dalle più antiche alle più recenti.

⁶⁸⁰ La presenza delle famiglie di termini νόσος, νοσέω, φάρμακον, φαρμακεύς, ἰατὴρ accomuna *Aiace*, *Trachinie* e *Filottete* nella trattazione delle sofferenze corporali e psicologiche dei personaggi, rendendo il loro ritratto più credibile e realistico, enfatizzando la serietà delle figure e testimoniando attive relazioni tra il mondo tragico del V secolo a. C. e il coevo sviluppo del linguaggio e della letteratura medico-scientifica (cfr. Cuny 2002, pp. 69-78; Allan 2014, pp. 259-278). L'indagine sul dolore si intreccia con i riferimenti al sangue e al sacrificio, rappresentati da famiglie di parole quali αἱματηρός, ἱερόν, σφαγή, σφάγιον, νεοσφαγής, πάνθυτος, πολύθυτος, che di nuovo avvicinano le *Trachinie* all'*Aiace* nella prospettiva del suicidio (cfr. Segal 1975, pp. 30-53; Calderón Dorda 2016, pp. 143-153), e al tema dell'amore, rappresentato dalle radici ἱμερ-, ποθ-, ἔρ-, φιλ-, στεργ- (cfr. Hoey 1979, p. 213; Easterling 1982, p. 5; Douterelo 1997, pp. 195-206). Quanto ai rapporti fra Sofocle e gli altri autori letterari, ved. Hoey 1979, pp. 213-231, Easterling 1982, pp. 21-23 e Davies 1991, pp. xxii-xxxvii. Alla luce di queste considerazioni, Kamerbeek 1959, p. 29, Hoey 1979, p. 232, Winnington-Ingram 1980, pp. 73, 341 s. e Calderón Dorda 2016, p. 153 propendono per una datazione delle *Trachinie* vicina all'*Aiace*, fra il 450 e il 440 a. C. Esclude categoricamente un'assegnazione arcaica Sirchia 1958, pp. 59-73, mentre McCall 1972, pp. 162 s., considerando i rapporti con l'*Edipo re*, tende a ribassarla al 426/425 a. C.; tuttavia, «there is no need to suppose that plays sharing the same preoccupations must have been composed close together in time» (Easterling 1982, p. 23).

una seconda coppia in sequenze prevalentemente coriambiche (vv. 112-121~122-131) e da un epodo in forme giambiche (vv. 132-140). Alle donne di Trachis non sono ancora noti i dettagli della situazione di Eracle; sanno soltanto che l'eroe non ha ancora fatto ritorno a casa e che Deianira soffre per la distanza, perciò si rivolgono al Sole (vv. 96 s., "Αλιον "Αλιον αἰτῶ | τοῦτο) in un inno maestoso e solenne – come è stato osservato anche a livello metrico – perché, con la sua luce, renda conoscibile il luogo dove si trova Eracle (vv. 98 s., πόθι μοι πόθι μοι | ναίει ποτ')⁶⁸¹ e, parallelamente, cercano di consolarne la compagnia facendo leva sulla ciclicità della vita: Deianira non deve smettere di sperare perché, se ora soffre, la ruota gira e presto gioirà (vv. 132-135, μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα | νῦξ βροτοῖσιν οὔτε κῆϊρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ | βέβακε, τῶι δ' ἐπέρχεται | χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι). Ciò trova una rappresentazione nella disposizione della materia nelle strofi del canto, «alternating contrary moments in a recurrent sequence of opposites»⁶⁸²: se, infatti, la prima strofe chiede l'intercessione del Sole per localizzare Eracle, mentre l'antistrofe successiva sposta l'attenzione sulle relative preoccupazioni di Deianira (vv. 107-110, ἀλλ' | εὔμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ | ἐνθυμίῳις εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι), la seconda strofe torna sul personaggio di Eracle, evidenziando che anche lui è sottoposto alla ciclicità degli eventi (vv. 116-119, οὔτω δὲ τὸν Καδμογενῆ | τρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου | πολύπονον, ὥσπερ πέλαγος | Κρήσιον); quindi, il *focus* si posa nuovamente su Deianira, a cui le donne si rivolgono in modo diretto, invitandola a non disperare e a confidare nelle alterne vicende della vita umana (vv. 124-126, φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν | ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν | χρῆναί σ'; vv. 129-131, ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χα-

⁶⁸¹ *Loci paralleli* all'invocazione del sole per la sua onniscienza sono riconosciuti da Stinton 1986a, p. 338 in Hom. *Il.* 3.277 Ἡέλιός θ', ὅς πάντ' ἐφορᾶς e Aesch. *Ag.* 632 s. οὐκ οἶδεν οὐδεὶς ὡστ' ἀπαγγεῖλαι τορῶς | πλὴν τοῦ τρέφοντος Ἡλίου χθονὸς φύσιν. L'invocazione riproduce le forme di una preghiera innodica: «Der Gebetshymnus beginnt mit einer Prädikation im Relativstil, die die Geburtslegende (τίκτει) entählt. Es folgt die Bitte (αἰτῶ), deren Eindringlichkeit durch zweimalige Anadiplosis unterstrichen wird. Di Epiklese ὦ λαμπρᾶι στεροπαῖ φλεγέθων, eine Prädikation in Partizipialstil und Aretalogie in nuce, nimmt die Prädikation des Relativsatzes am Anfang wieder auf: φλογιζόμενον ~ φλεγέθων. Die folgenden Verse bringen eine Epexege des πόθι. Εἴπ' ist eine Wiederholung der Bitte (αἰτῶ); ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα weist auf die Macht der Gottheit hin und steht in grammatikalischer und inhaltlicher Beziehung zu φλεγέθων» (Korzeniewski 1968, p. 167 = 1998, pp. 160 s.; cfr. Davies 1991, pp. 78-82). A livello metrico-ritmico, almeno nella prima coppia strofica, Sofocle «sembra riservare alla parte più specificamente innodica la prevalenza del ritmo κατ' ἐνόπλιον [...], mentre a quella più propriamente dialettico-espositiva la prevalenza del ritmo epitritico giambo-trocaico» (Pretagostini 2003, p. 267).

⁶⁸² Hoey 1972, p. 141.

ρὰν | πᾶσι κυκλοῦσιν οἶον ἄρκτου στροφάδες κέλευθοι). Ma il rovescio è dietro l'angolo: Eracle, raffigurato in uno spazio esterno mentre cerca di sovrastare gli assalti del destino, sembra cercare riposo fra le onde e i continenti (vv. 100 s., ἢ Ποντίας αὐλῶνας, ἢ | δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς;), come il sole⁶⁸³, laddove a Deianira, rinchiusa in casa (vv. 109 s., ἐνθυμίους εὐναῖς ἀνανδρῶτοισι), il riposo notturno è precluso, sostituito dalle veglie in preda al cruccio per il proprio amato, come già lamentato nel prologo (vv. 27-30, λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν | ξυστᾶσ' αἰεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, | κείνου προκηραίνουσα. νύξ γὰρ εἰσάγει | καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεγμένη πόνον)⁶⁸⁴.

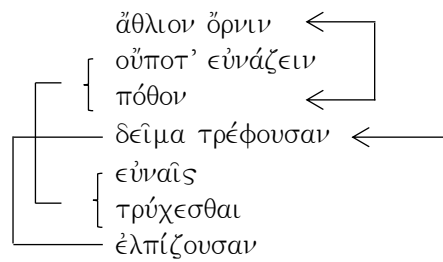
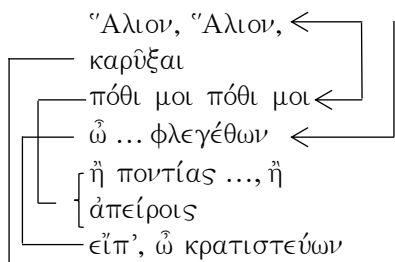
L'elemento circolare si giova di opportune spie testuali, che individuano le coppie contrastive τίκτει/κατευνάζει (v. 95), βάντ'ἐπιόντα (v. 115), πῆμα/χαρά (v. 129), βέβακε/ἐπέρχεται (v. 134), χαίρειν/στέρεσθαι (v. 135) e soprattutto la significativa ripresa del sintagma αἰόλα νύξ, che unisce l'apertura della parodo (v. 94) con le sue battute conclusive (vv. 132 s.)⁶⁸⁵. Non mancano riflessi sulla *dispositio* metrico-verbale che, almeno per la prima coppia strofica, D. Korzeniewski rappresenta come segue:

| | |
|----------------------------------------|--------------------------------------|
| ὄν αἰόλα νύξ ...
... φλογιζόμενον ← | πυνθάνομαι
ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν ← |
|----------------------------------------|--------------------------------------|

⁶⁸³ L'immagine sembra calzante col sole che tramonta piuttosto che con una persona che, sottoposta a prove e imprese, vaga da una regione all'altra lontano da casa. I versi, dunque, potrebbero subire ancora l'influenza del linguaggio luminoso e della raffigurazione del sole che apre il canto, in una voluta indefinitezza che, considerando il sole soggetto logico di una frase (che raccoglie movenze rituali tradizionali, la cui struttura disgiuntiva ἢ ... ἢ ... è testimoniata da Hom. *Il.* 16.514 s., Aesch. *Eum.* 292-297, Aristoph. *Nub.* 270-275, *Eum. Bacch.* 553-564 e, fuori dal mondo greco, *RV* 8.10.1, 5-6; *contra* Longo 1968, pp. 65 s.) il cui soggetto grammaticale è Eracle, serve al poeta per stabilire una relazione di affinità fra i due referenti che conferisca maggior slancio alla figura dell'eroe. Cfr. Hoey 1972, pp. 144-146; Macedo 2017, pp. 493-498.

⁶⁸⁴ La figura di Deianira che attende il ritorno del marito richiama il modello odissiacco, sui rapporti delle *Trachinie* col quale si veda Davidson 2003, pp. 517-523. Su contenuti e struttura della parodo, cfr. Hoey 1972, pp. 133-154; Winnington-Ingram 1980, pp. 330 s.; Easterling 1982, pp. 84 s.; Heiden 1989, pp. 36-39; Davies 1991, pp. 76 s.; Catenaccio 2017, p. 9. Per le questioni testuali e metriche, oltre al già citato Korzeniewski 1968, pp. 166-168 = 1998, pp. 160-163, ved. anche Lloyd-Jones 1972, pp. 263 s.; Stinton 1976b, pp. 125-132; Hooker 1977, pp. 70-72; Dawe 1978, pp. 79-81; Ferrari 1983, pp. 37-40; McDevitt 1983, pp. 7-11; Viketos 1992, p. 377; Willink 2002b, pp. 63-66; Schwab 2006, pp. 239-245.

⁶⁸⁵ Cfr. Easterling 1982, p. 85. Da notare che il legame circolare fra l'inizio e la fine dell'ode è potenziato dal chiasmo che, nel primo verso, interessa la collocazione degli elementi della frase: ὄν, in *incipit* di verso e di parodo, dunque in posizione di rilievo, con riferimento al Sole, è ripreso dal participio φλογιζόμενον, nella chiusa del verso successivo, mentre νύξ viene immediatamente qualificata da ἐναριζόμενα in conclusione del medesimo verso, individuando così una disposizione di forma ABBA. Cfr. Macedo 2017, p. 496.



Korzeniewski 1968, p. 168

Di questa struttura partecipano anche due occorrenze omometriche. Il trapasso dalla luce del sole, che illumina le azioni di Eracle, alla notte, che dovrebbe garantire a Deianira riposo e serenità, frustrate invece dalle sue preoccupazioni per il marito, pare segnalato dalla somiglianza fonica che lega in ugual sede metrica ἄλιον e ἄθλιον ai vv. 96~105 (hem^f):

| | | |
|-----|----------|------------------|
| 96 | --υ--υ-- | hem ^f |
| 105 | --υ--υ-- | hem ^f |

L'accostamento fra il nome del sole, al centro dell'accorata invocazione geminata rivoltagli dal coro (v. 96, ἄλιον ἄλιον), e l'aggettivo ἄθλιον, che qualifica il paragone ornitologico col quale le donne di Trachis alludono alla figura di Deianira (v. 105, οἶα τιν' ἄθλιον ὄρνιν, forse la civetta⁶⁸⁶), serve a portare sulla scena Eracle pur nella sua assenza: il nucleo familiare si ricostituisce nelle speranze che il coro invita Deianira a non abbandonare (rimarcate nell'epodo dall'insistenza sulla vocale /a/ e sulla sibilante al v. 136, ἄ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν), ma l'unità è lungi dal realizzarsi, minata piuttosto dalla latente nota di oscurità segnata dal passaggio dalla luminosa ariosità del quadro solare alla tristezza delle pene notturne⁶⁸⁷. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------|------------------|
| 96 | υ--υ--υ-- | hem ^f |
| 105 | υ--υ--υ-- | hem ^f |

La prospettiva sembra raddrizzarsi e determinare due linee parallele attraverso la

⁶⁸⁶ Così Davies 1991, p. 82, che rimanda all'analogo ὄξυφωνος ὡς ἀηδῶν del v. 963 e a Eur. *Hel.* 1107-1110.

⁶⁸⁷ L'occorrenza è notata anche da Hoey 1972, p. 146, che così commenta: «It is perhaps worth remarking that ἄθλιον responds to ἄλιον of the strophe: the words are almost identical and they occupy the same metrical positions. [...] Once again the night cluster of imagery seems to usurp the accepted associations of the sun cluster, and toil is regarded from the side of Deianeira and the night rather than from that of the sun and Heracles. For all its bright energy, the strophe contained the idea of rest; the antistrophe is dark but restless».

successiva occorrenza omometrica che, unendo l'avverbio πόθι del v. 98 (soggetto a geminazione: πόθι μοι πόθι μοι) in somiglianza fonica al sostantivo πόθοι del v. 107, in condizioni responsive, mette in relazione la domanda che il coro rivolge al Sole (dove si trova Eracle?) al preoccupato desiderio di rivedere l'amato che sconvolge le notti di Deianira, con una quasi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici degli *hemiepe* maschili in responsione fra loro:

| | | |
|-----|------------------|------------------|
| 98 | —υυ— υυ — | hem ^m |
| 107 | —υυ— υυ — | hem ^m |

Dopo che il messaggero le instilla il dubbio e costringe Lica ad ammettere il reale accadimento dei fatti di Ecalia (vv. 389-435), Deianira riconosce l'opera di Amore nelle azioni compiute dal marito e inizia a progettare il da farsi (v. 490, ἀλλ' ὦδε καὶ φρονούμεν ὥστε ταῦτα δρᾶν), mentre il coro si scioglie nel primo stasimo (vv. 498-530), che riprende la tematica amorosa affrontata lungo il primo episodio (vv. 354 s., Ἔρως δέ νιν | μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε; v. 360, κρύφιον ὡς ἔχοι λέχος; vv. 441 s., Ἔρωτι μὲν νιν ὅστις ἀντανίσταται | πύκτης ὅπως ἐς χείρας, οὐ καλῶς φρονεῖ; vv. 488 s., ὡς τ' ἄλλ' ἐκείνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν | τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἄπανθ' ἦσσων ἔφν). *Eros* è invincibile, aveva già detto Deianira nel primo episodio, e chi ardisce a fronteggiarlo οὐ καλῶς φρονεῖ (v. 442). Ora il coro ribadisce il concetto, assegnando all'ode una forma triadica che, attraverso una strofe (vv. 498-506), un'antistrofe (vv. 507-516) e un epodo (vv. 517-530) di forme perlopiù anapestiche, eoliche e giambiche, recupera dal passato dei protagonisti un *exemplum* adatto allo scopo: la contesa fra Acheloo ed Eracle per la mano di Deianira. La trattazione sembra manifestare movenze epinicie, che passano nella scelta di un lessico precipuamente agonistico⁶⁸⁸. Riprendendo l'immagine di Eros pugilatore già sviluppata al v. 441 (Ἔρωτι μὲν νιν ὅστις ἀντανίσταται), la scena viene descritta come «come se fosse una gara di pancrazio [...] nella quale Eracle ed Acheloo sono gli atleti, Deianira il premio per il vincitore, Afrodite l'arbitro, e il coro rappresenta gli spettatori e, allo stesso

⁶⁸⁸ «The song contains elements reminiscent of an epinician ode [...]. The lyric mood is summoned through athletic imagery, praise of physical prowess, a focus on the local communities of the contestants, and ornate language that describes the struggle» (Catenaccio 2017, p. 15). Cfr. Heiden 1989, pp. 77 s.

tempo, il narratore della gara»⁶⁸⁹: i contendenti scendono in campo per il premio delle nozze (v. 504, κατέβαν πρὸ γάμου)⁶⁹⁰, sono ἀμφίγυοι (v. 504), agiscono letteralmente con ambedue le braccia per sopraffare l'avversario⁶⁹¹ e combattono uno scontro ricco di colpi e di polvere, come indicano i composti *hapax* παγκόνιτος e πάμπληκτος, l'epanalessi ἦν ... ἦν del v. 517, l'epanalessi ἦν δ'... ἦν δ' del v. 520, le indicazioni πάταγος (v. 518) e ἀνάμιγδα (v. 519)⁶⁹² e l'anafora <τίνες> ... |τίνες (vv. 504 s.) che, «alla maniera epica ma anche alla maniera pindarica», serve al coro «per interrogarsi sull'identità degli avversari che lotteranno»⁶⁹³. Della gara è arbitro Afrodite⁶⁹⁴, la cui figura si contrappone alla delicatezza di Deianira (v. 523, εὐὼπις ἀβρά), trasformando lo stasimo in qualcosa di più di una semplice riproduzione dei modelli pindarici, come segnalato «by the use of Homeric language, often in non-traditional ways (e.g. ἀμφίγυοι 504) and of words of forms which do not occur elsewhere in extant Greek (τινάκτορα, πάμπληκτα, παγκόνι-

⁶⁸⁹ García Romero 2009, p. 38. ἀνταίσταμαι non presenta altre apparizioni fino al I secolo d. C. Pare risultare dalla contaminazione fra le voci già omeriche ἀνθίσταμαι (cfr. Hom. *Il.* 20.70 s. Ἥρη δ' ἀντέστη χρυσηλάκατος κελαδεινῆ | Ἄρτεμις ἰοχέαιρα κασιγνήτη ἐκάτοιο) e ἀνίσταμαι (cfr. Hom. *Od.* 18.334 μή τις τοι τάχα Ἴρου ἀμείνων ἄλλος ἀναστῆι) e assumere il valore di “alzarsi per fronteggiare un avversario”. Cfr. Longo 1968, p. 171; García Romero 2009, pp. 35-37.

⁶⁹⁰ καταβαίνω può essere considerato una *vox propria agonistica* col valore di «go down into the scene of contest» (*LSJ*, p. 884, cl. 1, s. v. καταβαίνω) attestato anche in Pind. *Pyth.* 11.49, *Nem.* 3.42, *Pae.* 6.60, *Hdt.* 5.22.2, Aristoph. *Vesp.* 1514, Xen. *An.* 4.8.27, *Suda* s. v. καταβαίνειν. Cfr. Longo 1968, p. 189; García Romero 2009, p. 46.

⁶⁹¹ Sul significato del dibattuto ἀμφίγυος, si veda la recente discussione di García Romero 2009, pp. 44 s.: «[...] l'aggettivo ἀμφίγυοι può avere un senso che si adegua perfettamente in un contesto sportivo, detto a proposito di due pancraziasti che impiegano ognuno le loro due braccia con lo scopo di vincere l'avversario [...]. In conclusione, a nostro avviso, ἀμφίγυος in *Trachinie* 504 significa “impiegando [così Eracle come Acheloo] ambo le membra, ambo le braccia”, e sarebbe alla fine lo stesso senso che troviamo negli esempi omerici in cui ἀμφιγυήεις è epiteto di Efesto e può significare “abile con ambedue le braccia” (si ricordi che questi esempi omerici ed il nostro testo di *Trachinie* sono i soli casi in cui il composto viene detto di persone)». Sulla questione, cfr. anche Longo 1968, p. 189; Pennesi 1994, pp. 89-96.

⁶⁹² «L'ἀνάμιγδα ci dà il senso preciso di questa scena, e del valore di πάταγος: ciò che si percepisce è un unico fragore, che è un cozzare di corpi, d'armi, di corna taurine: πάταγος, che è fragore guerresco» (Longo 1968, p. 193). Cfr. García Romero 2009, pp. 46, 51.

⁶⁹³ García Romero 2009, p. 47. Le stesse epanalessi dei vv. 517 e 520 aggiungono un altro elemento pindarico nel recupero del cosiddetto *schema Pindaricum* (verbo al singolare seguito da sostantivo al plurale: v. 520, ἦν ... κλίμακες). Cfr. Easterling 1982, p. 137; Davies 1991, pp. 145 s.

⁶⁹⁴ Di Afrodite il coro dice che ῥαβδονόμει (v. 516), che “regge la verga”; il passaggio al significato di “arbitrare” sembra suggerito dalla presenza di ῥαβδονόμος in Esichio col valore di “arbitro” (Hesych. ρ 5 Hansen s. v. ῥάβδοι) e da un possibile parallelo in Helioid. *Aeth.* 4.1.1. Cfr. Longo 1968, p. 192; García Romero 2009, pp. 48 s. Sui contenuti dello stasimo, cfr. Easterling 1982, pp. 133 s., Davies 1991, pp. 135-138. Per le questioni metrico-testuali, ved. McDevitt 1982b, pp. 245-247; Ferrari 1983, pp. 43 s.; Hadjistephanou 1999, pp. 495 s.; Willink 2002b, pp. 66 s.; Bañuls Oller 2016.

τα, ἀνάμιγδα, ἀμφίπλεκτοι, ὀλόειντα, ἀμφινείκητον)»⁶⁹⁵.

Fra le parole che si ripetono nel canto, conferendogli unità (vv. 497, 515, Κύπρις; vv. 503 ἀκοίτιν, 525 ἀκοίταν; vv. 514 ἐς μέσον, 515 ἐν μέσῳ; vv. 525 προσμένουσ', 528 ἀμμένει)⁶⁹⁶, figura un'occorrenza omometrica che, in explicit dei vv. 504~514 (2an), associa le forme di genitivo plurale γάμων e λεχέων:

| | | |
|-----|------------------|-----|
| 504 | <υ>-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |
| 514 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |

A dispetto della diversità fra le parole, si trovano a condividere la stessa posizione metrica in responsione due espressioni della stessa sfera semantica, quella coniugale: le nozze e il talamo. Deianira si staglia quale elemento non secondario della raffigurazione, fine dell'azione: per la sua mano (v. 504, πρὸ γάμων) Acheloo ed Eracle scendono a contesa, l'uno in forma di toro (v. 509, φάσμα ταύρου), l'altro armato di clava, arco e frecce (v. 512, τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων), entrambi ugualmente bramosi di condurla nel talamo (vv. 514 s., οἱ τότ' ἄλλεῖς | ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων), e la coppia strofica assume le movenze della descrizione delle circostanze della gara, della presentazione degli avversari e dell'indicazione del premio in palio⁶⁹⁷. Buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|------------------|-----|
| 504 | <υ>-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |
| 514 | υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |

Come abbiamo anticipato, arbitro della contesa è Afrodite, che si staglia sola (v. 515, μόνα) nel mezzo (v. 515, ἐν μέσῳ) e presiede alla lotta fra i pretendenti (v. 516, ῥαβδονόμει). Ma non è solo colei che controlla lo svolgimento della competizione: se Deianira è la causa finale, la dea è la causa prima dello scontro, la forza che ha spinto i due avversari a misurarsi per ottenere l'ambito premio, la stessa forza che, nella vittoria di Eracle, in realtà segna la sconfitta dell'eroe, che cede alla potenza dell'amore⁶⁹⁸. Ciò sembra suggerito dalla collocazione nello stesso verso

⁶⁹⁵ Easterling 1982, p. 134.

⁶⁹⁶ Cfr. Easterling 1982, p. 134.

⁶⁹⁷ Cfr. García Romero 2009, p. 48.

⁶⁹⁸ «Heracles, the masculine hero par excellence, has been absolutely defeated by the power of Eros. By drawing on Heracles' associations with athleticism and physical strength, Sophocles enhances the completeness of his fall; against this background, the coming degradation of his body will stand out more starkly» (Catenaccio 2017, p. 15).

in responsione, ma in posizioni metriche differenti, del sostantivo σθένος, dapprima a descrivere la potenza di Afrodite in apertura di canto (v. 498, μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις), quindi a identificare Acheloo, ποταμοῦ σθένος (v. 507)⁶⁹⁹.

Verso la fine del secondo episodio, Deianira decide di mettere in atto il proprio piano per non perdere l'amore dello sposo e chiede a Lica di portare a Eracle il peplo imbevuto del filtro amoroso che un tempo le diede il centauro Nesso, morente (vv. 600-603, ἀλλ' αὐτὰ δὴ σοι ταῦτα καὶ πράσσω, Λίχα, | ἔως σὺ ταῖς ἔσωθεν ἡγορῶ ξέναις, | ὅπως φέρημι μοι τόνδε ταναῦφῆ πέπλον, | δῶρημ' ἐκείνωι τάνδρῃ τῆς ἐμῆς χερός). La donna ha fiducia nel mezzo che adopera (vv. 590 s., οὕτως ἔχει γ' ἢ πίστις, ὡς τὸ μὲν δοκεῖν | ἔνεστι) e così sembra il coro che, dapprima, conferma i propositi di Deianira e la spinge ad agire (vv. 588 s., ἀλλ' εἴ τις ἐστὶ πίστις ἐν τοῖς δρωμένοις, | δοκεῖς παρ' ἡμῖν οὐ βεβουλεῦσθαι κακῶς; vv. 592 s., ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν· ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς | ἔχειν, ἔχοις ἄν γνῶμα, μὴ περιωμένη), quindi prorompe in un'ode gioiosa che costituisce il secondo stasimo (vv. 633-662). Organizzato in due coppie strofiche in forme principalmente enopliache e coriambiche (vv. 633-639~640-645; 646-654~655-662), il canto riprende le note di giubilo che avevano nutrito l'iporchema dei vv. 205-224 e invita a festeggiare il prossimo ritorno di Eracle: dopo un'apostrofe che, estesa per tutta la prima strofe, indirizza il messaggio gioioso a tutti gli abitanti locali (vv. 634 s., ὦ ναύλοχα ... Οἷτας παραναίοντες; vv. 635 s., οἳ τε μέσσαν | Μηλίδα παρ λιμναν; v. 639, Πυλάτιδες)⁷⁰⁰, le coreute dissuadono dai suoni di guerra (vv. 640 s., οὐκ ἀναρσίαν ... καναχάν), incitando piuttosto alla θείας | ἀντίλυρον μούσας (vv. 641 s.) perché Eracle è sulla via del ritorno trionfale (vv. 644 s., ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος | σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκουσ); si augurano, quindi, che arrivi al più presto (v. 655, ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο) e auspicano che il filtro impiegato da Deianira abbia fatto effetto (nonostante le criticità, questo pare il senso dei vv. 660-662, ὄθην μόλοι ἴπανάμερος, | τᾶς Πειθοῦς παγχρίστωι | συγκραθεῖς ἐπὶ προφάσει θηρός†). Il fine precipuo del canto,

⁶⁹⁹ La ripresa è notata anche da Easterling 1982, p. 136.

⁷⁰⁰ «An ornate apostrophe to the local inhabitants [...]. Three areas are specified here: the region of Thermopylae to the E. [*scil.* East] of Trachis, the uplands to the W. [*scil.* West], and the plain bordering the Malian Gulf» (Easterling 1982, p. 151). Cfr. Stinton 1986b, pp. 404 s.; Heiden 1989, pp. 94 s.; Finkelberg 1995, pp. 146-152.

dunque, «is to stress the feeling of optimism before disaster»⁷⁰¹, con un rafforzamento del sentimento ottenuto anche attraverso l'anadiplosi ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο (v. 655) e l'allitterazione πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν (v. 657). La forma risulta quella convenzionale del *prosphonetikon*, «a poem anticipating the return or anticipated return of a person important to the poet – friend, lover, triumphal hero»⁷⁰². Il genere, che – in linea di principio – presuppone un personaggio che arrivi (in questo caso, Eracle), uno che lo accolga (Deianira), una relazione di amicizia o di amore fra le due figure e una scena di accoglienza del primo da parte del secondo, è sottoposto ad alcuni adattamenti da parte di Sofocle, alcuni dei quali più evidenti di altri: il personaggio in arrivo, in realtà, deve ancora arrivare, mentre chi lo deve accogliere non coincide con l'effettiva persona che intrattiene con lui una relazione di amicizia o amore (Deianira), ma un sostituto (il coro), ingenerando l'impossibilità di raffigurare l'incontro fra i due e di esplicitare il loro rapporto reciproco⁷⁰³. In realtà, Deianira è presente, ma per via indiretta, attraverso la rievocazione delle sue preoccupazioni (vv. 650-652, ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ τάλαιναν | δυστάλαινα καρδίαν | πάγκλαυτος αἰὲν ὄλλυτο) che, nella seconda strofe, segue quella dell'ignoranza del coro delle vicende che hanno interessato l'eroe (vv. 646-650, ὄν ἀπόπτολιν εἴχομεν πάντα | δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι | χρόνον, πελάγιον, ἴδριες οὐ|δέιν), riprendendo le notizie fornite nel prologo e nella parodo con una nota d'oscuro che pare minare lo slancio entusiasta delle coreute e che trae forza dal sapiente accostamento di aggettivi τάλαιναν | δυστάλαινα (vv. 650 s.)⁷⁰⁴.

All'architettura dello stasimo, non esente da difficoltà metrico-testuali⁷⁰⁵,

⁷⁰¹ Stinton 1986b, p. 406.

⁷⁰² Stinton 1986b, p. 407.

⁷⁰³ Per un attento esame della questione, ved. Stinton 1986b, pp. 407-412.

⁷⁰⁴ Sui contenuti dello stasimo, cfr. Easterling 1982, p. 151; Heiden 1989, pp. 94-97; Davies 1991, pp. 168 s.

⁷⁰⁵ L'aggettivo δυοκαιδεκάμηνον (v. 648), adoperato dal coro per quantificare da un punto di vista cronologico l'assenza di Eracle dalla città di Trachis, cozza con l'indicazione che, sulla questione, la stessa Deianira ha fornito nelle battute iniziali della tragedia (vv. 44 s., ἀλλ' ἤδη δέκα | μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκίρυκτος) e nel primo episodio (vv. 164 s., χρόνον προτάξας ὡς τρίμηνος ἦνικ' ἂν | χώρας ἀπείη κἀνιαύσιος βεβώς). Fanno difficoltà, inoltre, la lettura di πάντα (v. 647), il valore di ἐξέλυσ' ἐπίπονον ἀμέραν (v. 654), il senso di πανάμερος (v. 660), l'assenza dell'articolo di fronte a παγχρίστωι (v. 661), la presenza dell'articolo di fronte a Πειθοῦς (v. 661), il senso di προφάσει nell'espressione συγκραθεῖς ἐπὶ προφάσει θηρός (v. 662), l'analisi metrica del medesimo verso e la sua responsione col v. 654, sottoponibili a discussa lettura cretico-docmiaca, con la possibilità di correggere θήρος in θέρους al v. 662. Sui problemi testuali dello stasimo, cfr. Stinton

partecipano alcune tautometrie. Nella prima coppia strofica, ai vv. 638~644 (enneasyll ia-cho⁷⁰⁶), il medesimo sostantivo appare in differenti forme flesse nella stessa sede conclusiva di verso: κόρας ~ κόρος.

| | | |
|-----|------------|------------------|
| 637 | υ-υυ----υ- | enneasyll ia-cho |
| 644 | υ-υυ----υ- | enneasyll ia-cho |

Attraverso lo stesso sostantivo, il ritorno di Eracle (v. 644, ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος) è messo in relazione con l'indicazione geografica della spiaggia sacra ad Artemide (v. 637, χρυσαλακάτου τ' ἀκτὰν κόρας)⁷⁰⁷, conferendo unità non soltanto alla singola coppia strofica, ma all'intero canto: nel resto dello stasimo, infatti, di Eracle si dice che, dopo lunghe peregrinazioni per mare (v. 648, πελάγιον), ora è sulla via del ritorno a mezzo navale (vv. 655 s., μὴ σταίη | πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶι), sì che il collegamento fra il luogo consacrato alla dea e la prima menzione dell'eroe nel carme assegna alla rassegna topografica della prima strofe, che già traduce la dimensione totale del messaggio di gioia lanciato dalle coreute a tutti i coabitanti delle loro terre, l'ulteriore compito di mantenere vitale il tema della navigazione e del pericolo per mare. Minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|------------|------------------|
| 637 | υ-υυ----υ- | enneasyll ia-cho |
| 644 | υ-υυ----υ- | enneasyll ia-cho |

Nella seconda coppia strofica, ai vv. 653~661 (2mol), si trovano a corrispondersi

1986b, pp. 421-426; Finkelberg 1996, pp. 129-143, che ipotizza, inoltre, che lo stasimo faccia riferimento consapevole a una festa in onore di Eracle celebrata sul Monte Eta; Willink 2002b, p. 67.

⁷⁰⁶ Propongo la *cognitio* a opera di Easterling 1982, p. 237 e Davies 1991, p. 168. Sarebbe, forse, possibile parcellizzare ulteriormente la sequenza, individuandovi un reiziano coriambico seguito da cretico, che non stonerebbe di fronte al telesilleo dei vv. 633~640 o al *dodrans* allungato dei vv. 636~643 (sui rapporti del reiziano con gli eolo-coriambi e coi metri enopliaci, ved. Gentili 1952, pp. 73-90; Martinelli 1995, pp. 235, 256; Gentili-Lomiento 2003, pp. 203 s.), ma lascerebbe solitaria la lunga sequenza dei vv. 638~645 interpretabile come eptasillabo coriambico.

⁷⁰⁷ Allo stato attuale, il tempio dedicato ad Artemide più vicino a Trachis e alla laguna malia è il santuario di Brauron in Eubea, mentre non si ha notizia di luoghi di culto consacrati alla dea nei dintorni dell'ambientazione delle *Trachinie*. κόρας potrebbe, allora, alludere a Persefone, ma anche in questo caso le informazioni sono pressoché inesistenti; l'indicazione locativa ἐνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες κλέονται (v. 639) potrebbe coincidere con un tempio di Δημήτηρ Ἀμφικτυονίς sito ad Antela, sede del consiglio anfizionico, ma Demetra non è Persefone. Resta da credere, allora, che la divinità a cui si fa riferimento in questi versi sia proprio Artemide, vista la sua designazione con l'aggettivo χρυσηλάκατος (v. 637, χρυσαλακάτου), epiteto a lei consacrato nel mondo epico, e data la tradizionale associazione della dea con paludi e lagune (ved. ad es. Eur. *Hipp.* 228 δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας; Paus. 2.7.6 Λιμναίας, detto della dea venerata a Sicione; Paus. 3.23.10 Λιμνᾶτις, epiteto della dea a Epidauro; *IG* V,1 1431.38 Λιμνᾶτις, del culto di Artemide a Limne). Cfr. Easterling 1982, p. 152; Davies 1991, p. 170.

L'ottimismo del secondo stasimo è spazzato via dal ritorno di Illo, la cui apostrofe alla madre rende subito concrete le velate paure di Deianira: desiderando che, a causa di quello che ha fatto, non fosse più viva o fosse la madre di un altro o avesse sentimenti diversi da quelli con cui ha agito (vv. 734-737, ὦ μήτηρ, ὡς ἂν ἐκ τριῶν σ' ἔν εἰλόμην, | ἢ μηκέτ' εἶναι ζῶσαν, ἢ σεσωμένην | ἄλλου κεκλήσθαι μητέρ', ἢ λώιους φρένας | τῶν νῦν παρουσῶν τῶνδ' ἀμείψασθαί ποθεν), il giovane racconta quanto egli stesso ha visto coi propri occhi, senza averlo appreso da altri (vv. 746 s., αὐτὸς βαρεῖαν ξυμφορὰν ἐν ὄμμασιν | πατρὸς δεδορκῶς κοῦ κατὰ γλῶσσαν κλυών); l'autopsia rende ancora più taglienti le accuse di Illo che, come abbiamo accennato *supra* (§ IV 2.5, pp. 818 s.), disconosce la madre, privandola del proprio ruolo genitoriale (vv. 817 s., ὄγκον γὰρ ἄλλως ὀνόματος τί δεῖ τρέφειν | μητρῶιον, ἦτις μηδὲν ὡς τεκοῦσα δρᾷ;), e la taccia in modo esplicito di essere la ragione della morte del padre (vv. 739 s., τὸν ἄνδρα τὸν σὸν ἴσθι, τὸν δ' ἐμὸν λέγω | πατέρα, κατακτείνασα τῆιδ' ἐν ἡμέραι). Questi non è ancora morto, ma ormai il velo dell'inaffidabilità della comunicazione è caduto e la visione diretta dona piena certezza del destino funesto che attende Eracle (Illo stesso non è sicuro che il padre possa giungere ancora vivo: vv. 805 s., καὶ νιν αὐτίκα | ἢ ζῶντ' ἐσόψεσθ' ἢ τεθνηκότ' ἀρτίως); e Deianira, consapevole, abbandona la scena in silenzio (l'indicazione è del coro: vv. 813 s., τί σίγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ' ὀθούνεκα | ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῶι κατηγόρωι;). Il coro intona il terzo stasimo (vv. 821-861) che, attraverso due coppie strofiche di complessa struttura metrica⁷⁰⁹, giunge al pieno riconoscimento della verità e all'accettazione della verità. Trova compimento, infatti, l'antica profezia (vv. 822 s., τοῦπος τὸ θεοπρόπον ... τᾶς παλαιφάτου προνοίας), alla cui rievocazione è affidata la prima strofe. La fine di Eracle inizia a essere inquadrata in un disegno divino, la cui prospettiva teleologica sembra dimostrata anche dall'uso di τελεόμηνος (v. 824) e di τελεῖν (v. 825), che riprendono τελευτήν (v. 79), τελεῖν (v. 79), τέλος (v. 167), ἐκτελευτᾶσθαι πόνων (v. 170) e τελεσθῆναι

⁷⁰⁹ La prima coppia strofica (vv. 821-830~831-840) mescola forme giambiche, trociche e docmiache ad alcune sequenze dattilo-epitritiche, mentre nella seconda (841-850~852-861), accanto a qualche elemento giambico, si possono osservare forme coriambiche, enopliache e gliconiche. Difficile l'interpretazione dei vv. 827~837, 828~838, 846~857 e 848~859: la stringa ——— potrebbe essere analizzata sia come due cretici, il secondo dei quali allungato a coincidere con un molosso (—), sia come struttura docmiaca. Cfr. Davies 1991, pp. 195 s.

(v. 174) impiegati da Deianira nella parte iniziale della tragedia per descrivere la medesima profezia⁷¹⁰. I suoi esecutori materiali occupano la successiva antistrofe: le donne di Trachis riconoscono nel veleno (v. 833, ἰοῦ), nell’Idra di Lerna (v. 835, ὕδρας) e nel centauro Nesso (v. 832, Κενταύρου) i tre agenti che hanno creato lo strumento col quale a Eracle non sarà più dato vedere la luce del sole; quell’immagine che nella parodo rappresentava la speranza positiva di ricongiungersi all’eroe trova ora il suo rovescio, oscurata dalla φοιία νεφέλα (v. 831) di Nesso⁷¹¹. Come Eracle soffre nel fisico, così Deianira soffre nella psiche: la seconda strofe circonda la donna di grande dolore (vv. 842 s., μεγάλην ... βλάβαν), distruzione (v. 845, ὀλεθρίαισι; v. 846, ὀλοά), sventura (v. 850, μεγάλην ἄταν). La sofferenza della fanciulla è comunque parte del destino dell’eroe (v. 832, ἀνάγκα; v. 849, μοῖρα), su cui si concentra di nuovo la successiva antistrofe che, nel riconoscerne l’insuperabilità, tale da non aver mai meritato lamenti da parte dei suoi nemici (vv. 852-855, οἶον | ἀναρσίωιν <ὔπ> οὔπω | <τοῦδε σῶμ> ἀγακλειτὸν | ἐπέμολεν πά-θος οἰκτίσαι), ne ammette la subordinazione al piano divino: causa di tutto è Afrodite che, silente (v. 860, ἄναυδος), agisce manifesta (v. 860, φανερά; v. 861, ἐφάνη), rivelandosi πράκτωρ (v. 861) nel duplice senso di agente e di vendicatrice – colei che causa il sacco di Ecalia attraverso l’infatuazione di Eracle per Iole, ma anche colei che ne cagiona la morte attraverso l’inestinguibile amore di Deianira⁷¹². Allo stasimo, così, si sottende una struttura circolare che, dall’elemento divino rappresentato dall’oracolo nella prima strofe, passa attraverso la dimensione umana della vicenda (le sofferenze fisiche di Sofocle, i patimenti

⁷¹⁰ Cfr. Esposito 1997, pp. 26 s.

⁷¹¹ «The antistrophe’s central question, hemmed in on each side by the dense imagery of death, stands conspicuous by its run of simple words: πῶς ὄδ’ ἂν ἀέλιον ἕτερον ἢ ταινῶν ἴδοι (835), “How could he look upon another sun after today?” Earlier, in the parodos, the chorus had viewed the sun, slaying the night and blazing with its bright fire (94-99), as a symbol of hope. Now that sun is blocked by a bloody cloud (νεφέλα, 831) which hangs over Heracles like a net and slays him. The violence of the mixed metaphor (“a cloud/net of blood”) reflects the violence transacted between husband and wife» (Esposito 1997, p. 30). Sul duplice valore di νεφέλα come nube e rete, cfr. Longo 1968, p. 297.

⁷¹² «The goddess is πράκτωρ in both senses of the noun, “agent” (*auctor*) and “avenger” (*vindex*, its more common meaning in tragedy, e.g., *Electra* 953). As “agent” Aphrodite is the driving force behind Heracles’ passion for Iole, whence the sack of Oechalia by his sword (ἀχμηῆ, 859); as “avenger” she is the driving force behind Deianeira’s passion for Heracles, whence her disastrous counter-scheme and subsequent suicide by her sword (ἀχμηῆ, 883)» (Esposito 1997, p. 32). Sui contenuti dello stasimo, ved. Easterling 1982, pp. 174 s.; Heiden 1989, pp. 119-124; Davies 1991, pp. 195 s.; Segal 2000, pp. 163-171. Per le questioni metriche e testuali, cfr. Lloyd-Jones 1972, pp. 265 s.; Willink 2002b, pp. 67-70.

psicologici di Deianira), per tornare nell'ultima antistrophe al mondo divino, riconoscendo l'azione di Afrodite⁷¹³. La circolarità si riflette nei rapporti verbali fra la prima antistrophe e la seconda strofe, legate da una precisa serie di parole chiave:

- 831 Κενατύρου (Cen-taur = goader of bulls)
 φονία (murderous)
 χρίει (stings)
- 832 δολοποιός (guile-doing)
 προστακέντος (melting)
- 834 τέκετο (begot)
 έτεκε (begot)
- 834 δράκων (serpent)
 ύδρας (hydra)
 προστετακός (melting)
- 838 αϊκίζει (torments)
 ύπόφονα (murderous)
 δολόμυθα (guile-speaking)
- 840 κέντρ' (goads)

Esposito 1997, p. 28

e nella disposizione chiastica degli elementi delle strofi più esterne (la prima strofe, la seconda antistrophe), così schematizzabile:

First Strophe

- A 821-23 present revelation of divinity (τοὔπος τὸ θεοπρόπον)
 B 824-26 relative clause reveling the past (ὄ ... ὀπότε)
 A 827-30 present revelation (τάδ' ... κατουρίζει)

Second Antistrophe

- A 851-56 present revelation (κέχυται νόσος)
 B 857-59 relative clause revealing the past (ἄ τότε)
 A 860-61 present revelation of divinity (Κύπρις ... φανερά)

Esposito 1997, p. 35

È interessante notare come, in accordo con l'analisi che abbiamo appena riportato, la circolarità delle strofi sia ribadita anche attraverso opportune forme di iterazione fonica e verbale. L'elemento divino che apre la prima strofe e conclude la seconda antistrophe trova una modalità di sottolineatura nell'allitterazione delle consonanti occlusive e nell'insistenza sulla vocale /o/ che caratterizza il v. 822, τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν. Nella seconda antistrophe, poi, il riferimento ad Afrodite è soggetto a un'occorrenza omometrica che, in virtù della responsione, lo unisce al

⁷¹³ Cfr. Esposito 1997, p. 36; Rood 2010, p. 348.

punto corrispondente della seconda strofe: vv. 849~860 (3cho), ἄ δ' ἐρχομένα ~ ἄ δ' ἀμφίπολος (minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici):

| | | |
|-----|------------------------------|------|
| 849 | ---ῡ---ε̄ῡῡε̄---ῡῡε̄--- | 3cho |
| 860 | ---ῡῡ---ε̄ῡῡ---ῡῡε̄--- | 3cho |

La sequenza articolo-enclitica-participio che apre il v. 849 è replicata, con *variatio*, nella sequenza articolo-enclitica-sostantivo dell'incipit del v. 860. L'azione di Deianira, così, è unita alla silente operatività di Afrodite, nei progetti sono ricompresi scelte e atti compiuti dalla donna. Di Deianira, come abbiamo visto, la seconda strofe descrive il risvolto psicologico della vicenda: da un lato, ella ha applicato il veleno che le aveva dato Nesso (vv. 843 s., τὰ μὲν αὐτὰ | προσέβαλεν), divenendo ella stessa strumento di morte al pari del tessuto; dall'altro, ha dato retta a un consiglio ingannatore (vv. 844 s., τὰ δ' ἀπ' ἀλλόθρου | γνώμας μολόντ' ὄλεθρίαισι συναλλαγαῖς); e ora si ritrova a versar lacrime per esiti che non aveva previsto e che non può più cambiare (vv. 848 s., ἀδινῶν χλωρὰν | τέγγει δακρύων ἄχνην). Attraverso la donna, dunque, si compie l'ineluttabile destino di Eracle (v. 849, ἄ δ' ἐρχομένα μοῖρα), lo stesso che era stato predetto dall'oracolo (v. 822, τοῦπος τὸ θεοπρόπον), lo stesso dietro al quale il coro finalmente vede con chiarezza la mano di Afrodite (vv. 860 ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις). Non pare, dunque, casuale la coincidenza della struttura dei due versi in responsione che, a un identico attacco con articolo (ἄ) e particella (δ'), fanno seguire il soggetto della frase (v. 849, μοῖρα; v. 860, Κύπρις) che, preceduto da una qualifica (v. 849, ἐρχομένα; v. 860, ἀμφίπολος), si rivela essere un soggetto non solo grammaticale, ma pure logico, l'origine stessa degli eventi. *Si rivela*, appunto: in entrambi i casi il poeta adopera forme di φαίνω (v. 849, προφαίνει; v. 860, φανερά; v. 861, ἐφάνη), aggiungendo un ulteriore elemento di unione fra le due strofi nel solco della ἀναγνώρισις di ciò che sarà (il destino dell'eroe) e di ciò che è stato (la responsabilità divina)⁷¹⁴.

Sulla responsabilità di Deianira sembra incentrata la tautometria che si può

⁷¹⁴ «Indeed the two sentences taken together, with their prospective and retrospective points of view, announcing (in metrical and syntactical responsion) what will be revealed (ἄ δ' ἐρχομένα μοῖρα, 849) and what has been revealed (ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις, 860) encapsulate one of the most important structural functions of the song, namely, marking the transition from the play's climax (Deianeira's counter-plan) to its aftermath (the deaths of Heracles and Deianeira)» (Esposito 1997, p. 33). Cfr. Easterling 1982, p. 182.

rintracciare ai vv. 844~855 (glyc), nei cui incipit si trovano a corrispondersi gli aoristi προσέβαλεν ed ἐπέμολεν con una totale condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------|------|
| 844 | υυυ—υυ—υ— | glyc |
| 855 | υυυ—υυ—υ— | glyc |

Il collegamento responsivo fra le due forme verbali, per quanto provenienti da radici differenti, sembra ribadire il coinvolgimento di Deianira nelle sofferenze di Eracle: l'eroe non ha mai patito alcun dolore che richiedesse il pianto financo dei suoi nemici (vv. 852-855, οἶον | ἀναρσίων <ὔπ'> οὔπω | <τοῦδε σῶμ'> ἀγακλειτὸν | ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι), eppure ora si avvia alla morte per l'improvvida azione della moglie che, vedendo la rovina portata dalle nuove nozze dell'amato (vv. 842 s., βλάβαν νέων ἀίσσου|σαν γάμων), la accelera, realizzandone una parte (vv. 843 s., τὰ μὲν αὐτὰ | προσέβαλεν).

Sono, infine, da notare: l'insistenza fonica sulle vocali /e/ e /i/ e sulla occlusiva dentale sorda /t/ al v. 829 ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίποιον; il poliptoto τέκετο ... ἔτεκε del v. 834, che conferisce maggior pregnanza alla descrizione del veleno che uccide Eracle; e l'anafora ἦ που ... | ἦ που dei vv. 846 s., che evidenzia le sofferenze psicologiche di Deianira, parallele a quelle del marito.

Il coro, dunque, grazie anche alle esaurienti spiegazioni di Illo nel corso del terzo episodio, ha realizzato quanto è inevitabile che accada a Eracle, ma non ha ancora compreso il destino di Deianira, della quale, nel terzo stasimo, descrive soltanto il dolore interiore. La conferma arriva col quarto episodio: con lo stesso fare diretto e tagliente che aveva caratterizzato le parole di Illo, la nutrice entra in scena e annuncia il suicidio della donna (vv. 874 s., βέβηκε Δηϊάνειρα τὴν πανυστάτην | ὀδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός) e ne illustra i dettagli – il pianto, l'addio al talamo, la fibbia, l'allarme dato a Illo, le lacrime inconsolabili del figlio sul corpo esanime della madre (vv. 899-946)⁷¹⁵. Alla sciagura preannunciata dei patimenti di Eracle si aggiunge la scomparsa di Deianira e le coreute, che intonano il quarto stasimo (vv. 947-970), non sanno da dove cominciare a piangere (vv. 947-949, πότερα πρότερον ἐπιστένω, | πότερα μέλεα περαιτέρω, | δύσκριτ' ἔμοιγε δυστά-

⁷¹⁵ Per un confronto del suicidio di Deianira con quelli delle altre eroine sofoclee, rimando a Criscuolo 2002, pp. 195-201.

νωι). L'ode, costituita da due coppie strofiche in forme principalmente giambiche frammiste a sequenze enopliache e anapestiche (vv. 947-949~950-952; 953-961~962-970), costituisce uno strumento di transizione verso la conclusione della tragedia. Aperta dalla contingenza della morte di Deianira, che offre una nuova ragione di lamento alle donne di Trachis e su cui si concentra la prima coppia strofica, molto breve, il focus della composizione si sposta poi sul solo Eracle, alla cui fine le fanciulle preferirebbero piuttosto la morte (vv. 956-958, τὸν Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον | μὴ ταρβαλέα θάνοιμι | μῦνον εἰσιδοῦσ' ἄφαρ); l'affermazione è il pretesto per comunicare l'ingresso in scena del personaggio (vv. 959-961, ἐπεὶ ἐν δυσπαλλάκτοις ὀδύνας | χωρεῖν πρὸ δόμων λέγουσιν, | ἄσεπτον θέαμα), di cui viene sottolineato lo spaventoso silenzio, presagio di morte (vv. 968-970, αἰαὶ ὄδ' ἀναύδατος φέρεται. | τί χρῆ, φθίμενόν νιν, ἢ καθ' | ὕπνον ὄντα κρῖναι;). L'ansia delle coreute sembra comunicata dall'allitterazione che contraddistingue la paronomasia πότερα πρότερον (v. 947) e che si estende anche al verso successivo (v. 948, πότερα μέλεα περαιτέρω)⁷¹⁶, e da un'occorrenza omometrica che si registra all'interno della prima coppia strofica. L'anafora πότερα ... | πότερα dei vv. 947 s., con cui le coreute si domandano quale delle due tragedie piangere per prima, se il suicidio di Deianira o le sofferenze sicuramente mortali di Eracle, si estende ai corrispettivi versi in responsione (vv. 950 s.), caratterizzati dall'iterazione anaforica τάδε μέν ... | τάδε δέ, con cui i due mali vengono ricapitolati come uno in corso di visibile (v. 950, τάδε μὲν ἔχομεν ὄραν δόμοις), l'altro in attesa di accadere (v. 951, τάδε δὲ μένομεν ἐν ἐλπίσιν). La corrispondenza aumenta la carica patetica della coppia strofiche, assicurandone una composizione simmetrica⁷¹⁷; buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|------------|-----|
| 947 | υυυυυυυυυυ | 2ia |
| 948 | υυυυυυυυυυ | 2ia |

⁷¹⁶ Cfr. Davies 1991, p. 221, che considera l'effetto dell'allitterazione e della fuga di sillabe brevi che caratterizza i pochi versi della prima strofe come un «anxious stammer».



⁷¹⁷ «Il nesso è inconsueto, e normalmente i due termini di un'opposizione sono presentati o con τὰ μὲν ... τὰ δέ (e così corregge Hrn.), o con dimostrativi diversi, p. es. τάδε μέν ... ἐκεῖνα δέ. Qui il τάδε ... τάδε continua la ripetizione πότερα ... πότερα, e al tempo stesso l'uso del medesimo dimostrativo è significativa della inseparabilità delle due sorti, che non differiscono se non nella diversa misura in cui se ne ha notizia» (Longo 1968, p. 329). Cfr. Easterling 1982, p. 194.

Eracle passa attraverso le pressanti richieste che rivolge ai suoi accompagnatori: lasciarlo dormire (vv. 1004-1006, ἐὰτέ μ' ἐὰτέ με | δύσμορον εὐνᾶσθαι, | ἐὰτέ με δύστανον); non spostarlo o imporgli movimento alcuno (v. 1007, παῖ <παῖ> μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις;), perché altrimenti si acuiscono i dolori, già risvegliati (v. 1009, ἀνατέτροφας ὃ τι καὶ μύσηι); trovare qualcuno che lo curi, perché il male torna ad assalirlo (vv. 1010-1014, ἦπταί μου, τοποτοῖ, ἄδ' αὐθ' ἔρπει. πόθεν ἔστ', ὦ | Ἑλλανες πάντων ἀδικώτατοι ἄνδρες, οἷς δὴ | πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ, κατὰ τε θρῖα πάντα καθαίρων, | ὠλεκόμαν ὃ τάλας, καὶ νῦν ἐπὶ τῷδε νοσοῦντι, | οὐ πῦρ, οὐκ ἔχγος τις ὀνήσιμον οὐ ποτε τρέψει;); di ucciderlo e porre così fine allo strazio (vv. 1015 s., οὐδ' ἀπαράξαι <μου> κρᾶτα βίου θέλει | <—> μολῶν τοῦ στυγεροῦ); a Illo chiede di sollevarlo (vv. 1023-1025, ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ; | τᾶιδέ με τᾶιδέ με | πρόσλαβε κουφίσας); il dolore torna di nuovo (vv. 1027-1030, θρώσκει δ' αὖ, θρώσκει δειλαία | διολοῦσ' ἡμᾶς | ἀποτίβατος ἀγρία νόσος), per cui che Illo gli tolga la vita (vv. 1033-1035, ἰὼ παῖ, | τὸν φύτορ' οἰκτίρας, ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔχγος, | παῖσιν ἐμᾶς ὑπὸ κληιδός) e faccia altrettanto con Deianira, che l'ha precipitato in questo stato (vv. 1035-1040, ἀκοῦ δ' ἄχος, ὦ μ' ἐχόλωσεν | σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὦδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν | αὐτως,

divisi fra il vecchio e Illo. Altri, a partire da Hermann, hanno preferito ricostruire una struttura responsiva con disposizione ad intreccio: AB *δα*, A' *δα*, CB' *δα*, C', dove le coppie strofiche AA' e CC' hanno ritmo docmiaco, mentre BB' giambo-anapestico» (Maganuco 2018, pp. 98 s.; cfr. relativa bibliografia). L'architettura mesodica, con gli esametri dattilici dei vv. 1018-1022 a separare strofe e antistrofe, è stata difesa anche da Irigoien 1983, pp. 181-191 sulla base del calcolo dei *temps marqués* del canto. La presenza degli esametri parrebbe giustificata da esigenze di efficacia espressiva: creare un'opposizione fra le presenti sofferenze di Eracle e il suo glorioso passato eroico, evocato dall'utilizzo del metro consacrato dall'epica (così Kamerbeek 1959, p. 22) o, piuttosto, potenziare l'ironia tragica sottesa a un Eracle morente del tutto ignaro del compimento degli oracoli che ne avevano predetto la fine, rievocati alle orecchie degli spettatori attraverso il loro metro rappresentativo (così Tartaglini 1983, pp. 300-303; Pretagostini 2003, pp. 271-274). Tuttavia, la questione è lontana dalla conclusione. Proprio Maganuco 2018, pp. 98-105 ha segnato una recente ripresa del dibattito: la colometria dei manoscritti, manchevole di responsione in alcuni punti, non suggerisce in alcun modo gli schemi adottati dagli editori moderni; nella maggior parte dei casi, inoltre, i codici non trasmettono gli esametri dattilici, che paiono essere piuttosto un intervento triciniano. La compresenza di elementi epici (*ἀπαράξαι κρᾶτα* ai vv. 1015 s. sembra rinviare a Hom. *Il.* 14.497 s., ἀπέραξεν δὲ ... κάρη), anche se non direttamente omerici (sono assenti formule che facciano riferimento esplicito ai modelli omerici), accanto alla patina dorica del canto e a comportamenti di certo non epici (per esempio, la forte spezzatura del vocativo ὦ | Ἑλλανες πάντων ἀδικώτατοι ἄνδρες ai vv. 1010 s.) inducono a credere che Sofocle non pensasse direttamente a Omero (sui rapporti del tragediografo col quale al proposito della figura di Eracle, cfr. Liapis 2006, pp. 48-59; Strid 2013, pp. 381-400), ma piuttosto a Stesicoro e alla mistura di anapesti e dattili della *Gerioneide*: «non è da escludere che Sofocle abbia pensato di presentare in scena l'Eracle delle *Trachinie* avvalendosi di un codice metrico-ritmico che il pubblico avrebbe potuto associare alla narrazione di uno dei celebri ἄθλοι dell'eroe» (p. 105).

ὦδ' αὐτως, ὡς μ' ὤλεσεν), fino all'ultima richiesta di morte impetrata ad Ade stesso (vv. 1041-1043, ὦ Διὸς αὐθαίμων, | εὔνασον εὔνασον μ' | ὠκυπέται μόρωι τὸν μέλειον φθίσσας). Più avanti, Eracle riconoscerà di essersi lasciato andare a una componente femminile del dolore che, manifestata attraverso lamenti e forme liriche, non si addice affatto a un uomo, men che meno a un eroe (vv. 1070-1075, οἴκτιρόν τέ με | πολλοῖσιν οἴκτρον, ὅστις ὥστε παρθένος | βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἶς ποτε | τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα, | ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰχόμεν κακοῖς. | νῦν δ' ἐκ τοιούτου θήλυς ἠύρηαμι τάλας). Con l'espressione lirica, Eracle cede al femminile e spettacolarizza il proprio dolore, ma questo è l'ultimo canto che verrà eseguito sulla scena: Eracle morirà da eroe⁷²⁰.

Il dolore di Eracle passa anche attraverso alcune figure di iterazione fonica e verbale: le geminazioni πᾶι <πᾶι> (v. 1007), ἀπολείς μ', ἀπολείς (v. 1008), φεῦ φεῦ (v. 1016), θρώισκει ... θρώισκει (v. 1027) ed εὔνασον εὔνασον (v. 1043); l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale sorda /p/ παῖ, ποῦ ποτ' (v. 1024a); e l'occorrenza omometrica dei vv. 1004~1024b (δ) ἐᾶτέ μ' ἐᾶτέ με ~ τᾶιδέ με τᾶιδέ με che, a fronte del medesimo pronome personale, che rappresenta il parlante (Eracle), unisce due diverse forme di geminazione in ugual sede metrica, conferendo simmetria all'amebeo e aumentandone la carica patetica (da notare la totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione):

| | | |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 1004 |  | δ |
| 1024b |  | δ |

⁷²⁰ «It is the irony of the fate of Heracles that he is destroyed by a woman – or rather by the conjunction of two women. He is not only destroyed, but reduced to crying like a girl (1071f.), he is reduced to woman's status (1075). The irony of this catastrophe he can see: what he does not see, though Lichas saw it (488f.), is that, through his lust, he was slave of women at the moment he thought he was most triumphant» (Winnington-Ingram 1980, pp. 85 s.). Una volta riconosciuta la propria condizione, l'eroe respinge il processo di effeminamento: «At the nadir of his fortunes, Heracles does not retreat into the house or fall silent, as Deianeira did. Rather, he makes himself a spectacle. [...] Heracles ceases to behave like a woman or, indeed, like a suffering mortal, and after this point, he never again sings in lyric verse» (Catenaccio 2017, pp. 25-27). Sui contenuti dell'ode, cfr. Easterling 1982, p. 200; Davies 1991, pp. 229 s. Per le questioni metrico-testuali, oltre ai già citati lavori di Irigoien 1983 e Maganuco 2018, ved. Lloyd-Jones 1972, pp. 267-270; Stinton 1976b, pp. 142-145; Dawe 1978, pp. 94 s.; Perrone 1993, pp. 153 s.; Willink 2002b, pp. 70-72.

IV 2.6 *Il Filottete*

Morso da un serpente al piede, con la conseguenza di una piaga purulenta che lo condanna ad accessi improvvisi e passeggeri, accompagnati da urla strazianti, fino a essere insopportabile per gli stessi compagni d'arme, che lo abbandonano sull'isola di Lemno. Accanto all'*Aiace* e alle *Trachinie*, il *Filottete* è l'altra tragedia in cui forte è l'interesse di Sofocle per la malattia, che colpisce l'eroe eponimo in tutta la sua crudezza e si arricchisce di valore simbolico: è il segno della separazione di Filottete dal corpo sociale e militare, abbandonato dagli stessi compagni (ἔνθ' ... τὸν Μηλιᾶ | Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε, ammette Odisseo ai vv. 3-5, anche se subito precisa ταχθεῖς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὑπο, v. 6); è lo stigma dell'uomo reietto e isolato (vv. 226 s., ἀνδρα δύστηνον, μόνον, | ἐρήμον ὦδε κᾶ-φιλον κακούμενον), ma anche auto-isolato, rinchiuso nell'astio verso gli Atridi e Odisseo, esecutore materiale della loro volontà (vv. 314-316, τοιαῦτ' Ἀτρεΐδαί μ' ἦ τ' Ὀδυσσέως βία, | ὦ παῖ, δεδράκασ' οἷς οἱ θεοὶ | δοίέν ποτ' αὐτοῖς ἀντί-ποιν' ἐμοῦ παθεῖν; v. 984, ὦ κακῶν κάκιστε καὶ τολμήστατε, a Odisseo; vv. 1035 s., κακῶς ὄλοισθ' ὀλεῖσθε δ' ἠδικηκότες | τὸν ἄνδρα τόνδε, θεοῖσιν εἰ δίκης μέλει), e nella sdegnosa intenzione di dimenticare Troia⁷²¹; è il tratto che lo approssima alla condizione di selvatichezza in cui si è ridotto a vivere, costretto alla caccia con l'arco, l'unico resto della vecchia condizione eroica (vv. 710 s., ἐξ ὠκυ-βόλων εἶ ποτε τόξων | πτανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν, dice il coro nell'unico stasimo dell'opera), lontano dalle abitudini del mondo civilizzato dal quale è stato espulso per lungo tempo (vv. 708 s., οὐ φορβὰν ἱερᾶς γᾶς σπόρον, οὐκ ἄλλων | αἴρων τῶν νεμόμεσθ' ἀνέρες ἀλφησταί; vv. 715-717, ὅς μηδ' οἰνο-χύτου πώματος ἦσθη δεκέτει χρόνῳ, | λεύσσω δ' ὅπου γνοίη στατὸν εἰς ὕ-δωρ, | αἰεὶ προσενώμα), abbandonato a se stesso in una terra che, per l'occasione,

⁷²¹ «Sophocles knew – how we cannot say – that a man in solitude must make his own companions; and we come to realize that Philoctetes has peopled the island with personifications. There is his disease - the beastly sickness (265), 'in whose company' (ἐὺν ἧ, 268) he had been abandoned, and which, like a greedy animal, he has to feed (313). It is a personal enemy; and no less is true the viper who made him lame (631f.). His foot takes on an existence independent of himself (786). [...] Philoctetes apostrophizes the birds the natural scene – and his cave (952f.); he apostrophizes the birds who have been his prey and whose prey he will become (1146ff.). He apostrophizes his bow [...]. But closer to him than any of the companions is the hatred he has so long cherished for the Greeks, for the Atridae and for Odysseus; and it becomes a question whether this is a companionship which it is psychologically possible for him to relinquish» (Winnington-Ingram 1980, p. 291).

è dipinta dal poeta come deserta e desolata⁷²². Ma i personaggi del *Filottete* non sono soltanto simboli, bensì «personaggi in carne e ossa, sanguigni, tutti volontà e passione»⁷²³; e, se la malattia contribuisce al tratteggio psicologico del personaggio, rivelandone le varie sfaccettature⁷²⁴, essa s'impone anche a livello verbale, con una certa insistenza lessicale che, nella specificità della terminologia adoperata, carica di forte realismo e materialità la rappresentazione dello stato d'infermità⁷²⁵.

Non si tratta solo di accoppiare l'inselvaticamento di Filottete (v. 226, ἀπηγριωμένον, detto anche della malattia: vv. 265 s., ἀγρίαι | νόσῳ; v. 267, ἀγρίῳ χαράγματι) con il dolore straziante provocato dalla ferita, testimoniato dalle frequenti urla emesse dall'eroe: queste costituiscono il primo incontro dei marinai di Neottolemo con Filottete, di cui odono i versi prima ancora di vederlo di persona all'imboccatura del proprio antro (vv. 201 s., προῦφάνη κτύπος, | φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου <του>; vv. 205-209, βάλλει βάλλει μ' ἑτύμα | φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν ἔρποιτος, οὐδέ με λάθει βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ· διάσημα θρηνεῖ; vv. 215-218, ἀλλ' ἦ που πταίων ὑπ' ἀνάγκας βοᾷ τηλωπὸν ἰω|άν, ἦ ναὸς ἄξιον αὐγάζων ὄρμον· προβοᾷ τι δεινόν), e accompagnano lo sviluppo del dramma, caratterizzando l'attacco di male che colpisce il personaggio e potenziando la spettacolarità della scena (v. 754, παππα-

⁷²² «Con una innovazione di rilievo rispetto a Omero (*Il.*, XXI, 40) e rispetto alle omonime tragedie di Eschilo e di Euripide, Sofocle fa di Lemno, isola dell'Egeo settentrionale, una terra desolata e deserta, condizione fisica che consente di dare una forma anche spaziale all'isolamento dell'eroe» (De Luna 2004, pp. 69 s.). È Odisseo a fornire nel prologo le indicazioni topografiche dell'ambientazione: un promontorio roccioso dell'isola (vv. 1 s., Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς | Λήμνου), disabitato (v. 2, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη), presso il quale una grotta a due ingressi (v. 16, δίστομος πέτρα), vicino a una fonte d'acqua (v. 21, ποτὸν κρηναῖον), offre spazi soleggiati d'inverno (vv. 17 s., ἴν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῆ | πάρεστιν ἐνθάκησις) e brezze piacevoli d'estate (vv. 18 s., ἐν θέρει δ' ὕπνον | δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου πέμπει πνοή). Sul prologo del *Filottete*, cfr. Pérez Lambás 2017a, pp. 65-76. Sui rapporti di Sofocle con Omero a proposito di questa tragedia, ved. Davidson 1995, pp. 25-35. Sugli altri drammi che hanno trattato la figura di Filottete, cfr. l'ampia monografia di Avezù 1988 e, almeno per i rapporti col *Filottete* euripideo, il più recente Galli 2003.

⁷²³ Pucci in Avezù *et al.* 2003, p. xxx. D'altronde, la ferita stessa di Filottete è un elemento concreto e tangibile dell'allestimento scenico e, insieme ai valori simbolici che assume, contribuisce anche con la propria realtà oggettiva allo svolgimento del dramma (cfr. Ceri Stephens 1995, pp. 154 s.).

⁷²⁴ Cfr. Allan 2014, pp. 271 s.

⁷²⁵ «The medical terms make the narrative more graphic, credible, and realistic, and emphasize the seriousness of the characters' predicament» (Allan 2014, p. 273). La vivacità della narrazione è garantita anche dal modo in cui Filottete descrive la propria ferita, con uso di espressioni al femminile (per es. αὐτῆ al v. 758, che riprende l'idea di νόσος dal vicino νοσήματος, v. 755) che fanno pensare a «something separate from himself, with which he must live» (Schein 2013, p. 239). Sull'uso del femminile, ved. Bers 2014, pp. 105-108.

παππαπαί; v. 785, παπαί, φεῦ; v. 786, παπαί μάλ'; v. 790, ἀτταταί; v. 792, φεῦ, παπαί; v. 793, παπαί μάλ' αὐθις; v. 796, ὦμοι μοι)⁷²⁶.

La malattia di Filottete appare, inoltre, nella sua concretezza, tratteggiata dai personaggi e dallo stesso eroe senza mezzi termini, con una precisa scelta terminologica che illumina i rapporti fra la composizione del dramma e il coevo sviluppo della prosa medica. Fin dal prologo, Odisseo precisa con piglio realista la repulsiva condizione della ferita, che stilla purulenta dal piede di Filottete (v. 7, νόσωι καταστάζοντα διαβόρωι πόδα) e, con la sua violenza, appare quasi un mostro vorace, in una concezione del morbo che ritorna più volte in bocca ai personaggi (v. 7, διαβόρωι; v. 313, βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον; v. 694, βαρυνβῶτ'; v. 706, δακέθυμος; v. 745, βρύκομαι; v. 795, τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον)⁷²⁷. Ma è soprattutto l'episodio della crisi (vv. 730-883) ad attingere a piene mani al lessico medico specializzato. Filottete cade in un improvviso silenzio (vv. 730 s., τί δὴ ποθ' ὦδ' ἔξ οὐδενὸς | λόγου σιωπαῖς κάπόπληκτος ὦδ' ἔχη;), stato che Neottolema indica con l'aggettivo ἀπόπληκτος (v. 731), ben attestato nel *Corpus Hippocraticum*, accanto al più specifico ἀποπληκτικός, a indicare l'assenza di reazione del soggetto a stimoli esterni⁷²⁸. Il morbo che lo assale ha carattere episodico, la cui ricorrenza è sottolineata da Filottete col verbo φοιτάω (vv. 807 s., ἀλλ', ὦ τέκνον, καὶ θάρσο ἴσχ'. ὡς ἦδε μοι | ὄξεια φοιταὶ καὶ ταχεῖ' ἀπέρχεται), adoperato anche in *MorbMul.* 2.110.14 = 8.234 Littré e in *Morb.*

⁷²⁶ «Pour les spectateurs, cette douleur qui rend le personnage sauvage et lui fait côtoyer la mort est un élément spectaculaire. Il faut, en effet, imaginer les acteurs se débattant sur scène en proie à des convulsions, criant leur souffrance dans un langage qui se réduit par moments à de simples onomatopées» (Cuny 2002, p. 72 ; cfr. Baker Worman 2000, pp. 25-27). Le grida di Filottete nella parodo, riferite dal coro di marinai a Neottolema e agli spettatori, costituiscono un mezzo di conoscenza indiretta con Filottete che, attraverso un percorso terminologico da κτύπος a φθογγά ad αὐδά a θρηγιέ, conduce da un verso indistinto a un chiaro riconoscimento del lamento, con l'impressione di un passaggio dalla selvatichezza all'umanità dell'eroe nella percezione altrui. Su questo, § IV 2.6, pp. 848-851.

⁷²⁷ Cfr. Ceschi 2005, p. 7. L'elemento della voracità, che sembra trasformare agli occhi di Filottete il morbo in un demone tormentatore, si accompagna a quello della sua intermittenza, descritta dall'eroe ai vv. 758 s. (ἦκει γὰρ αὐτὴ διὰ χρόνου, πλάνης ἴσως | ὡς ἔξεπλήσθη, νόσος). Nonostante la presenza di termini collegati al morfema πλαν- nella prosa medica indicanti il decorso di alcune febbri a carattere altalenante, è probabile che si tratti di un'idea di origine popolare assunta tanto in ambito poetico quanto nel crescente mondo della medicina, per così dire, scientifica, costituendo uno di quei casi in cui il lessico medico specializzato trae origine da settori linguistici non prettamente collegati a esso. Cfr. Cirio 1997, pp. 9 s.; Ceschi 2005, pp. 7-9.

⁷²⁸ Registrato 16 volte nel *Corpus Hippocraticum*, accanto alle 6 occorrenze di ἀποπληκτικός (più strettamente riservato al colpo apoplettico), ἀπόπληκτος compare in *Aphor.* 6.56-57 = 4.576-578 e 7.40 = 4.588 Littré a indicare «un episodio traumatico che ingenera assenza di ricettività agli stimoli esterni» (Ceschi 2005, p. 11).

3.4 = 7.122 Littré a indicare malanni a insorgenza periodica⁷²⁹. Il paziente non manca di riferire altri sintomi – difficoltà d’udito (vv. 804 s., τί φήσ, παῖ; | τί φήσ; τί σιγᾶς;), problemi alla vista (v. 805, ποῦ ποτ’ ὦν, τέκνον, κυρεῖς;), disarticolazione del linguaggio dovuta a momenti di delirio (nelle *antilabai* dei vv. 814-816, dove Neottolemo chiede esplicitamente a Filottete se nuovamente sragioni: v. 815, τί παραφρονεῖς αὔ;), perdita dell’equilibrio (v. 820, τὸ γὰρ κακὸν τόδ’ οὐκέτ’ ὀρθοῦσθαι μ’ ἔαι) – finché l’ascenso giunge a conclusione con un’emorragia (v. 825, αἰμορραγῆς φλέψ) e la perdita dei sensi che, nelle forme di un sonno ristoratore (v. 826, ὡς ἂν ὕπνος πέσει), consente a Filottete di recuperare le forze (v. 883, ἀνώδυνον βλέποντα κάμπνέοντ’ ἔτι) e, agli interpreti moderni, di formulare ipotesi cliniche e diagnostiche sul tipo di morbo che Sofocle ha scelto di raffigurare nelle strazianti sofferenze del suo personaggio, non tanto per istanze autoreferenziali, quanto attingendo dall’immenso panorama dei casi umani nella vita quotidiana, serbatoio di conoscenza ed esperienza per gli stessi medici ippocratici⁷³⁰.

Fino all’intervento di Eracle quale *deus ex machina*, alla malattia e alla recalcitranza di Filottete non c’è soluzione. Si possono solo tentare rimedi palliativi, uno dei quali è costituito dal linguaggio⁷³¹. In un processo di identificazione col

⁷²⁹ L’uso è già attestato in Hes. *Op.* 102-104 (νοῦσοι δ’ ἀνθρώποισιν ἐφ’ ἡμέρηι, αἱ δ’ ἐπὶ νυκτὶ | αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι | σιγῆι, ἐπεὶ φωνῆν ἐξείλετο μητίετα Ζεὺς), dove però non assume ancora un valore specifico legato alla ricorrenza dell’infermità, bensì indica il più generico andirivieni delle malattie nel genere umano. Cfr. Ceschi 2005, pp. 13 s.

⁷³⁰ Il fatto che αἰμορραγέω non si trova mai al di fuori del lessico medico specialistico, eccetto che nel citato passo del *Filottete*, fa supporre che l’espressione αἰμορραγῆς φλέψ derivi a Sofocle proprio dal mondo della medicina a lui contemporanea, così come le varie occorrenze di ἀνώδυνος, che indica la conclusione positiva della crisi (cfr. Cirio 1997, pp. 9 s.; Ceschi 2005, pp. 16-19). A fronte della datazione tarda della tragedia, che l’*argumentum* trasmesso dal Florentinus Laur. XXXI.10 e dal Florentinus Laur. XXXII.9 collocano ἐπὶ Γλαυκίππου (409-408 a. C.), il quadro clinico così dettagliatamente tratteggiato dal poeta è stato interpretato come un riferimento al proprio stato di salute malfermo per i problemi dell’età avanzata, nella forma di una flebotomia agli arti inferiori che, per la coincidenza col caso di Filottete, porterebbe Sofocle a indugiare a lungo sulla terminologia tecnica del comparto lessicale medico (cfr. Cirio 1997, pp. 12 s.). Tuttavia, è più probabile che Sofocle abbia scelto una patologia che, seppur specificamente identificabile in un’ulcera maligna al piede con complicazioni melancoliche, assommasse elementi comuni alle varie malattie del suo tempo, trovandosi così a coincidere con tanta parte della letteratura ippocratica, che traeva materiale di lavoro dalla stessa realtà quotidiana a cui sceglie di guardare il poeta (cfr. Ceschi 2005, pp. 21-29).

⁷³¹ Un’altra soluzione avrebbe potuto essere quella del contatto terapeutico, di cui Kosak 1999, pp. 99-103 riconosce alcuni esempi in Soph. *Trach.* 1004-1006, Eur. *HF* 1400, Eur. *Or.* 729-806. Nel caso del *Filottete*, esso potrebbe essere adombrato nel sostegno che Neottolemo offre al malato nella

proprio interlocutore, Neottolema, mosso a compassione dal pietoso stato di Filottete, prende ad associare il lessico della malattia alla propria personale reazione: dopo aver chiesto all'eroe la conferma dell'incipiente crisi (v. 734, μῶν ἄλγος ἴσχεις σῆς παρεστῶσης νόσου;), la parola ἄλγος che, nell'uso più specialistico della parente ἄλγησις, è adoperata da Filottete a scopo descrittivo dei sintomi dell'accesso (vv. 791 s., ὦ ξένη Κεφαλλήν, εἶθε σοῦ διαμπρεπῆς | στέρνων ἴκουτ' ἄλγησις ἦδε), torna in bocca a Neottolema per definire la propria reazione di fronte alle sofferenze dell'interlocutore (v. 806, ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά)⁷³². A quello stesso ἄλγος, stavolta in azione sul corpo e sull'animo di Filottete, Neottolema, più avanti, promette di trovare una cessazione (vv. 1329 s., παῦλαν ... νόσου βαρείας) attraverso appositi guaritori (vv. 1378 s., πρὸς τοὺς μὲν οὖν σε τήνδε τ' ἔμπυον βάσιν | παύσοντας ἄλγους κάποσῶσοντας νόσου); ma la conversazione si interrompe poco dopo, segnando il fallimento del potere curativo della parola e, insieme, di quello persuasivo⁷³³.

Che quello del linguaggio sia un dominio importante nel *Filottete* è dimostrato anche dalla ricorsività dei lessemi collegati al campo semantico della parola e della sua pronuncia, così riccamente articolato in verbi, sostantivi e aggettivi indicanti l'azione del parlare (λέγω, φράζω, φημί, εἶπον), le diverse tipologie di discorso e di fonazione (ἀρά, γόος, δυσφημία, ἰωά), l'azione e la disposizione all'ascolto (ἀκούω, ἀκοή) e il contrario della fonazione, il silenzio (σιγᾶω, σιωπάω, σιγηλός)⁷³⁴. Certo, è inevitabile che la comunicazione divenga un tema rilevante per il dramma, non solo per gli effetti dirompenti e stranianti della malattia, che impedisce la strutturazione di frasi di senso compiuto, sostituendole con versi ed

scena della crisi (v. 761, βούλην λάβωμαι δῆτα καὶ θίγω τί σου;); ma Filottete lo rifiuta, affidandogli piuttosto la custodia dell'arco, esposto al rischio di furto durante il sonno che segue l'accesso dell'eroe (vv. 762-767). Cfr. *ivi*, pp. 123 s.

⁷³² Cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 288; Baker Worman 2000, p. 28.

⁷³³ «The end to conversation signals the continuation of the disease, while talk promises its cessation» (Baker Worman 2000, p. 28).

⁷³⁴ Il riferimento è alla lista dettagliata redatta nell'*addendum* di Podlecki 1966b, pp. 246-250, da cui sono tratti gli esempi proposti *supra*. Il dominio del linguaggio dà, inoltre, spazio alla σοφία dei personaggi: le dodici occorrenze dell'aggettivo σοφός e affini nel *Filottete* creano un percorso di rappresentazione e auto-rappresentazione, in virtù del quale Odisseo è uomo pragmatico disposto a qualunque soluzione per ottenere il successo – un quadro positivo ai propri occhi, ma spregiudicato e ricusabile nell'altrui considerazione. Parimenti, nel recupero dell'iniziale rifiuto del δόλος, Neottolema riscopre la propria σοφία, che aderisce piuttosto al δίκαιον, dopo essere stato però anch'egli σοφός come Odisseo, e di invidiabile efficacia. Cfr. Schein 2016, pp. 260-265.

esclamazioni di dolore, quanto soprattutto alla luce del pretesto drammatico offerto dall'isolamento di Filottete che, abbandonato a se stesso per lungo tempo a Lemno, non ha modo di intrattenere alcuna conversazione con chicchessia e trova in Neottolemo e nei suoi marinai i suoi nuovi interlocutori⁷³⁵. Di fatto, la νόσος di Filottete contagia anche la dimensione delle relazioni interpersonali, sferrando il colpo di grazia a una struttura comunicativa già malata al suo interno⁷³⁶.

La ricorrenza di termini legati alla dimensione dell'inganno e della falsità, infatti, dà conto, almeno sul piano verbale, della frode che costituisce l'architettura della tragedia. L'insistenza su forme ricollegabili a δόλος (vv. 91, 101, 102, 107, 948, 1117, 1128, 1282), δόλιος (vv. 133, 608), δολερός (v. 1112), δολώ (vv. 129, 1288), ἀπάτη (vv. 1136, 1228), ψεύδος (vv. 109, 842), ψευδής (vv. 100, 108, 992), ψευδοκήρυξ (v. 1306) e ψεύδομαι (v. 1342)⁷³⁷ chiariscono il fine ultimo della missione che Odisseo affida al figlio di Achille, che non si potrà compiere che esclusivamente per mezzo del δόλος⁷³⁸: per ottenere da Filottete l'arco che, secondo l'oracolo, consentirà agli Achei di prendere Troia, non servono violenza o persuasione, bensì bisognerà rubare (ἐκκλέπτειν) con le parole l'animo di Filottete

⁷³⁵ «On one level, [...] Philoctetes is unable to communicate with his fellow men because he lives entirely alone. [...] But the matter is more complicated than that. Even if there had been other humans on the island, Philoctetes would have found it extremely difficult, if not impossible, to communicate with them» (Podlecki 1966b, p. 234; cfr. De Luna 2004, pp. 70 s.). A riprova della disabitudine alla relazione parlata con altri essere umani, si consideri la grande gioia con cui Filottete riconosce l'abbigliamento e la flessione greca dei suoi visitatori: vv. 223 s., σχῆμα μὲν γὰρ Ἑλλάδος | στολῆς ὑπάρχει προσφιλεστάτης ἐμοί; vv. 234 s., ὦ φίλτατον φώϊημα· φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν | πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῶι.

⁷³⁶ «Le dramaturge semble avoir voulu créer un parallélisme entre la crise morale de Néoptolème et la crise physique de Philoctète. [...] La vue du corps souffrant de Philoctète est donc l'élément qui déclenche le changement d'attitude de Néoptolème. Ce changement se poursuit dans la pièce puisque Néoptolème revient rendre son arc à Philoctète et finit par accepter de renoncer pour lui à sa mission. Le corps souffrant de Philoctète a donc été pour Néoptolème l'occasion de redécouvrir les valeurs de franchise traditionnellement associées à son père depuis Homère» (Cuny 2002, pp. 77 s.). Cfr. Chesi 2012, pp. 305 s.

⁷³⁷ Cfr. Civiletti 2014, p. 5, n. 1.

⁷³⁸ Odisseo ribadisce in termini perentori, nella sticomitia con Neottolemo all'interno del prologo, la necessità di adoperare il δόλος, unica via percorribile per adempiere alla missione: ΟΔ. λέγω σ' ἐγὼ δόλωι Φιλοκτήτην λαβεῖν. | ΝΕ. τί δ' ἐν δόλωι δεῖ μάλλον ἢ πείσαντ' ἄγειν; | ΟΔ. οὐ μὴ πίθηται· πρὸς βίαν δ' οὐκ ἂν λάβοις. | ΝΕ. οὕτως ἔχει τι δεινὸν ἰσχύος θράσος; | ΟΔ. ἰοὺς <γ> ἀφύκτους καὶ προπέμποντας φόνον. | ΝΕ. οὐκ ἄρ' ἐκείνῳ γ' οὐδὲ προσμείξει θρασύ; | ΟΔ. μὴ δόλωι λαβόντα γ', ὡς ἐγὼ λέγω. Ma la persuasione – che solo l'intervento divino di Eracle riuscirà a realizzare –, pur rigettata senza troppe spiegazioni, è parimenti presente: il discorso di Neottolemo, infatti, dovrà essere una ὁμιλία [...] πιστὴ καὶ βέβαιος (vv. 70 s.), alla lettera 'affidabile' e 'sicuro', ma in seconda analisi anche 'veritiero' e 'coerente', con un'ambiguità di valore che riempie le parole di Odisseo di un ironico riferimento alla buona persuasione, quella che non adopera raggiri. Cfr. Taousiani 2011, pp. 435-438.

(vv. 54 s., τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ | ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις), ovvero distorcere la comunicazione, offrendo verità parziali o mistificate – in una parola, sottrarre a tutti gli effetti a Filottete non solo l’arco, ma anche la vera ragione della sua utilità. Non è un caso se ἐκκλέπτειν, adoperato da Odisseo per definire la delicata operazione che Neottolemo dovrà condurre ai danni di Filottete, sia riutilizzato da Filottete stesso quando, di fronte alla sincerità del figlio di Achille, gli chiede di non compiere un furto che non gli produrrebbe altro che esecrazione e condanna fra i mortali (vv. 967 s., ἐλέησον, ὦ παῖ, πρὸς θεῶν, καὶ μὴ παρήϊς | σαυτὸν βροτοῖς ὄνειδος, ἐκκλέψας ἐμέ)⁷³⁹. La sottrazione prende le forme di un teatro nel teatro: «una recita ‘a soggetto’, della quale Odisseo è il regista occulto e l’autore del ‘canovaccio’»⁷⁴⁰. Neottolemo deve scendere a compromesso con se stesso: il figlio di Achille che ripugna l’arte del raggio (vv. 86-89, ἐγὼ μὲν οἶν ἂν τῶν λόγων ἀλγῶ κλύων, | Λαερτίου παῖ, τούσδε καὶ πράσσειν στυγῶ· | ἔφυν γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς, | οὔτ’ αὐτὸς οὔθ’, ὡς φασιν, οὐκ φύσας ἐμέ) è costretto ad aderire al raggio, tradendo se stesso per recitare se stesso⁷⁴¹. La comunicazione è vera e falsa allo stesso tempo: falso è il contenuto delle informazioni che Neottolemo fornisce a Filottete, vero è il confezionamento con cui egli le presenta, sentitamente partecipato fino alla fine della messinscena⁷⁴². Calandosi nei panni di se stesso che, contro se stesso, recita se stesso, Neottolemo deve prevedere, contrastare e assecondare i pensieri e le reazioni del proprio interlocutore, perché partecipi anche lui alla recita e questa giunga a efficace

⁷³⁹ «La menzogna intorno alla quale gravita, anzi sulla quale si struttura e si sviluppa l’intera azione drammatica del *Filottete* sofocleo, viene pertanto a configurarsi tanto nei quadri cognitivi quanto nelle scelte espressive dei personaggi come un atto di sottrazione indebita, di vero e proprio furto. Un furto di verità prima ancora che di pura materialità» (Civiletti 2014, p. 18; cfr. Cerri 2014, p. 83). L’uso di κλέπτω in relazione alla conoscenza è attestato anche in Omero (Afrodite che ruba la mente ai saggi: Hom. *Il.* 14.217 πάρφασις, ἧ τ’ ἐκλεψε νόον πύκα περ φροινέοντων), in Esiodo e Pindaro (per l’uomo è impossibile ingannare la mente di Zeus: Hes. *Theog.* 613 οὐκ ἔστι Διὸς κλέψαι νόον, Pind. *Pyth.* III, 29 s. κλέπτει τέ μιν | οὐ θεὸς οὐ βροτὸς ἔργοις οὔτε βουλαῖς), in Eschilo (Egisto saggia la veridicità della notizia della morte di Oreste perché la propria mente non venga derubata: Aesch. *Choeph.* 854 οὔτοι φρέν’ ἂν κλέψειεν ὠμματωμένην). Cfr. *ivi*, pp. 14 s.

⁷⁴⁰ Cerri 2014, p. 85.

⁷⁴¹ «Quella che Neottolemo deve recitare è una parte *sui generis*, davvero inedita: deve recitare se stesso, il se stesso più vero, quello che era sempre stato, fino a poche ore prima, quando Odisseo lo aveva convinto a non essere più se stesso, almeno per il breve tempo occorrente alla missione di *intelligence* a lui affidata. [...] Neottolemo, da questo momento in poi, recita come un attore, ma è un attore che interpreta la sua stessa persona, quella che ha nelle viscere e che recalcitra a quanto sta facendo» (Cerri 2014, pp. 86 s.). Cfr. Podlecki 1966, p. 237.

⁷⁴² «Il *pathos* con cui Neottolemo narra la sua presunta storia acquista vitalità maggiore proprio dall’incontro fra finzione e sentimenti reali» (De Luna 2004, p. 73).

conclusione. Lo stesso sforzo ermeneutico deve esercitare il pubblico, perché «il *Filottete* non si limita ad attenersi alle limitazioni derivanti dalla condizione di non-trasparenza delle persone reali nel mondo reale, ma confonde deliberatamente le acque e crea false piste»⁷⁴³. Ma è questo intreccio di pensieri e finzioni che inquina la comunicazione, portandola ad arenarsi e a interrompersi. La maschera della dimensione metateatrale «*converte* (μεταγνῶναι, 1270) la persona dell'attore, a sua volta personaggio del dramma di primo grado, del dramma cornice»⁷⁴⁴, che continua a recitare finché un elemento esterno induce la crisi, rendendo insopportabile il contrasto fra attore e maschera indossata. Il violento ascenso di Filottete causa titubanza in Neottolemo che, recuperando l'iniziale rifiuto del raggirio (v. 895, τί δῆτ' ἄν δρωίμ' ἐγὼ τοῦνθένδε γε;), ammette di non sapere come proseguire la recita (v. 897, οὐκ οἶδ' ὅπῃ χρὴ τᾶροπον τρέπειν ἔπος); Filottete risponde con incomprendimento (v. 898, ἀπορεῖς δὲ τοῦ σύ;), intravedendo nell'esitazione dell'interlocutore l'abborrito tramonto della possibilità di tornare a casa, tanto da attribuire la causa dell'incertezza di Neottolemo alla repulsione per la ferita (vv. 900 s., οὐ δὴ σε δυσχέρεια τοῦ νοσήματος | ἔπαισεν ὥστε μή μ' ἄγειν ναύτην ἔτι;); nel gioco di pensieri nascosti e delle cose non dette, il malato già pensava di poter tornare a Malis, ma la barriera del teatro nel teatro è ormai caduta: riprendendo nuovamente un termine che Filottete ha appena legato alla repulsione suscitata dalla ferita (v. 900, δυσχέρεια), Neottolemo lo collega alla propria recita (vv. 902 s., ἅπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν | ὅταν λιπῶν τις δρᾷ τὰ μὴ προσεικότα), fino ad ammettere che il vero obiettivo della sua visita è ricondurre l'eroe a Troia⁷⁴⁵. La comunicazione è ormai interrotta: Filottete, disilluso nelle proprie aspettative, chiude i canali con Neottolemo, sostituendo l'immagine

⁷⁴³ Dorati 2016, pp. 31 s.

⁷⁴⁴ Cerri 2014, p. 90. Nella pagina precedente, lo studioso avanza l'ipotesi, suggestiva, che nel *Filottete*, attraverso la struttura di recita nella recita e la crisi dello sdoppiamento di personalità, voglia denunciare la prassi del servizio segreto e della delazione praticata nelle città del V secolo a. C. Cfr. Taousiani 2011, p. 444.

⁷⁴⁵ Secondo Podlecki 1966, p. 240, le prime avvisaglie della retromarcia di Neottolemo si possono ricercare nel silenzio del v. 805, quando Filottete, in preda alla crisi, gli chiede τί σιγᾶις;. Tuttavia, la domanda dell'eroe è preceduta da richieste contrarie (vv. 804 s., τί φῆς, παῖ; | τί φῆς;), facendosi interpretare – come abbiamo fatto – come un segnale di disturbo dell'ascolto dovuto all'ascenso, piuttosto che come un voluto silenzio dell'interlocutore (cfr. Ceschi 2005, p. 15). È, però, interessante notare il riflesso sul piano linguistico dell'attacco di Filottete, che porta Neottolemo a riutilizzare alcune espressioni del malato (v. 895, παπαῖ; v. 899, πάθος; v. 903, δυσχέρεια), nel percorso che lo condurrà all'interruzione della messinscena (cfr. Cuny 2002, p. 77).

positiva che di lui si era fatto con un ritratto fraudolento, e si sfoga piuttosto con la natura (vv. 936-941); il conseguente silenzio del figlio di Achille (v. 951, τί φής; σιωπᾶις) segna l'avvenuta conclusione fallimentare dell'evento comunicativo fra i due personaggi⁷⁴⁶. Il λόγος, per giunta ingannevole, ha fallito e si è rivelato inefficace; soltanto il μῦθος di origine divina, trasmesso da Eracle (vv. 1409-1471), potrà esercitare persuasione su Filottete e rimettere la vicenda in marcia⁷⁴⁷.

Se il prologo serve a fornire gli elementi di base della recita orchestrata da Odisseo e agita da Neottolema e dalla sua ciurma, il suo avvio è ritardato ancora per poco dalla parodo (vv. 135-218), in cui fanno il loro ingresso in scena i marinai al servizio del figlio di Achille, al quale chiedono anzitutto lumi sull'azione da compiere, trasformando Neottolema da attore della *pièce* ad aiuto regista. Il canto si articola in tre coppie strofiche in metri lirici e struttura epirrematica, alla prima (vv. 135-143~150-158) e alla seconda (vv. 169-179~180-190) delle quali Neottolema risponde con alcuni anapesti recitativi incastonati fra le strofi e le antistrofi (vv. 144-149, 159-168, 191-200), mentre nella terza coppia (vv. 201-209~210-218) adotta le stesse sequenze adoperate dai marinai, dialogando con loro all'interno del tessuto strofico. Alla tripartizione strutturale corrisponde anche una tripartizione funzionale, che conduce dall'orchestrazione del δόλος alla sua attuazione⁷⁴⁸. Con le domande che rivolgono a Neottolema nella prima coppia

⁷⁴⁶ Cfr. De Luna 2014, pp. 74 s. L'interruzione e l'inefficacia della comunicazione, dunque, si rivelano conseguenza degli intricati rapporti fra i pensieri dei personaggi coinvolti nella recita messa in piedi da Odisseo: «Filottete, che prima vedeva in Neottolema un uomo incapace di menzogna – laddove lo spettatore era in grado di costruire un'immagine diversa –, lo giudica ora sleale e teme nuovi inganni, proprio nel momento in cui ormai il pubblico, informato attraverso il colloquio con Odisseo (cui Filottete, rientrato nella sua grotta, non ha assistito), ha appreso che il giovane è invece sincero e intende realmente riconsegnare l'arco. Il fatto che Filottete ancora una volta costruisca erroneamente la mente di Neottolema determina un rovesciamento di prospettiva ed è rilevante, anche se ormai solo per breve tempo, per l'azione: come prima aveva consentito l'inganno, così anche ora un errore di valutazione ostacola l'accomodamento. In entrambi i casi è una *double cognitive narrative* – la mente di Neottolema contenuta in quella di Filottete – a determinare l'azione, e in entrambi i casi è presente una scissione tra la percezione di Neottolema da parte del pubblico e quella che di lui ha Filottete» (Dorati 2014, p. 48). Cfr. Podlecki 1966, p. 243; Miralles 2009, p. 71.

⁷⁴⁷ «Λόγοι have proven deceptive, and then ineffectual; they are now replaced by the μῦθοι of a divine personage» (Podlecki 1966, p. 245; cfr. Chesi 2012, p. 308). Ciononostante, la tragedia non rappresenta un semplicistico trionfo del giusto sullo sbagliato: «it must pay attention to difficult decisions between right and right, not simplistically to those between wrong and right, and it must illustrate that even men of goodwill – there is no villain in the play unless it is the gods – must make hard decisions, create enmities and cause pain when complex issues and seemingly meaningless misfortunes thwart their best efforts» (Ceri Stephens 1995, pp. 167 s.). Sul problema della persuasione nel *Filottete*, si vedano anche Kirkwood 1994, pp. 425-436 e Nelli 2003, pp. 241-253.

⁷⁴⁸ Cfr. Donnet 1991, pp. 301-303.

strofica, i coreuti esercitano una funzione primariamente descrittiva, volta non soltanto a informarsi sul da farsi, ma a dare ulteriori dettagli sul luogo e sulle condizioni di vita di Filottete che si possono dedurre dalla semplice osservazione dell'ambiente circostante. Ai marinai che chiedono quale sia nel dettaglio il loro ruolo nella messinscena (vv. 142 s., τό μοι ἔινεπε | τί σοι χρεῶν ὑπουργεῖν), che cosa dire e che cosa tacere perché il δόλος abbia effetto (vv. 135-137, τί χρὴ τί χρὴ με, δέσποτ', ἐν ξέναι ξένον | στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν; | φράζε μοι), Neottolema replica di assecondare le situazioni che si presenteranno, seguendo le sue indicazioni (vv. 148 s., πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν | πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν); contestualmente, i due interlocutori offrono nuovi dettagli sul luogo – il litorale dell'isola (v. 144, ἐσχατιαῖς), la caverna di Filottete (v. 147, τῶνδε οὐκ μελάθρων; vv. 159 s., ἀμφίθυρον | πετρίνης κοίτης) – e sulle abitudini di vita dell'eroe abbandonato (v. 147, δεινὸς ὀδίτης; vv. 164-168, ταύτην γὰρ ἔχειν βιοτῆς αὐτὸν | λόγος ἐστὶ φύσιν, θηροβολοῦντα | πτηνοῖς ἰοῖς σμυγερὸν σμυγερῶς, | οὐδέ τιν' αὐτῶι | παιῶνα κακῶν ἐπινωμῶν). Gli elementi così forniti completano il quadro già tratteggiato nel prologo, con un collegamento tematico fra l'individuazione e l'osservazione della grotta di Filottete che richiama le note descrittive di Odisseo ai vv. 27-40; il legame fra le due parti della tragedia è rinforzato da alcune eco verbali: ὑπουργεῖν (v. 153) rimanda a δεῖ σ' ... ὑπουργεῖν, ὡς ὑπηρέτης πάρει (vv. 50-54); μὴ προσπεσῶν με λάθε ποθέιν (v. 156) riprende μὴ καὶ λάθει με προσπεσῶν (v. 46); φορβῆς χρεῖαι (v. 162) rinvia a ἀλλ' ἢ ᾗ φορβῆς ... ἐξελήλυθεν (v. 43)⁷⁴⁹. Espressioni di pietà e compassione connotano la seconda coppia strofica, che assume così una funzione prettamente emotiva, che viene però raggiunta senza mettere da parte la funzione descrittiva esercitata dalle precedenti strofe e antistrofe: continua, infatti, la raffigurazione delle condizioni di

⁷⁴⁹ Cfr. Donnet 1991, p. 303. Il fatto che il coro possieda già tante informazioni già in questo momento iniziale del dramma ha fatto dubitare se esso fosse realmente il suo primo ingresso in scena o se, piuttosto, i marinai di Neottolema vi fossero già presenti durante il prologo o si trovassero in una posizione che consentiva loro di udire il dialogo fra il loro comandante e Odisseo. Generano sospetto anche l'uso del plurale da parte di Neottolema (v. 92, ἡμᾶς) in luogo di una forma duale e quello del plurale (v. 126, δοκῆτε) in luogo del singolare da parte di Odisseo. Che il coro conosca buona parte del piano può essere non segno della sua muta presenza nel prologo, bensì frutto della tecnica poetica di Sofocle per evitare pesanti ripetizioni delle notizie già date nei versi precedenti. Quanto all'uso del plurale in luogo del duale o del singolare, si potrebbero interpretare come condizionati da una piccola scorta silente che accompagna due personaggi di rilievo quali Odisseo e Neottolema. Cfr. Gardiner 1987, pp. 14-16.

vita di Filottete, solo e isolato (vv. 170 s., μὴ τοῦ κηδομένου βροτῶν | μηδὲ σύντροφον ὄμμ' ἔχων; v. 172, μόνος αἰεῖ), circondato di animali selvatici (vv. 183-185, κείται μόνος ἀπ' ἄλλων | στικτῶν ἢ λασίων μετὰ | θηρῶν), sprofondato nel dolore e nella fame (vv. 185 s., ἔν τ' ὀδύνας ὁμοῦ | λιμῶι τ' οἰκτρὸς ἀνήκεστ' ἀμερίμνητά τ' ἔχων βάρη), introdotte dall'esplicito compatimento per l'eroe οἰκτίρω νιν ἔγωγ' (v. 169), che inaugura il filone tematico della pietà nella *pièce*, forse la tragedia col maggior numero di termini collegati a questa specifica sfera semantica⁷⁵⁰. La compassione per Filottete giace latente anche nell'ultima coppia strofica, che assume nuovamente una funzione descrittiva a mezzo non più visivo, ma uditivo: il primo incontro dei coreuti con Filottete, infatti, non avviene con il personaggio in carne e ossa (che entrerà in scena soltanto al termine della parodo, al v. 219), ma con le sue emissioni vocali⁷⁵¹. Si apre un percorso percettivo che, a partire dalla sinestesia fra i sensi della vista e dell'udito nell'espressione προῦφάνη κτύπος (v. 201), con cui i marinai zittiscono il loro capitano (v. 201, εὔστομ' ἔχε, παῖ), consente ai presenti di accedere a una progressiva conoscenza indiretta di Filottete che conferma la predisposizione pietosa con la quale il coro ha cantato le precedenti coppie strofiche. Quello che, almeno all'inizio, si presenta come un suono di indistinguibile valore, ma che già può essere ricondotto a un essere umano in preda alla sofferenza (v. 202, φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου <του>), chiarisce la propria natura in una progressione terminologica: il generico

⁷⁵⁰ Lungo il *Filottete* si alternano in bocca ai vari personaggi parole connesse con la sfera semantica della pietà nelle tre varietà lessicali di ἔλεος, οἶκτος e οἰκτίρω: se il coro sembra prediligere l'uso di οἰκτίρω (vv. 169, 187, 318, 507, 1167), mentre Neottolema preferisce οἶκτος (vv. 965, 1074, 1320), Filottete, che pure adopera lessemi connessi a οἶκτος, οἰκτίρω ed ἐποικτίρω (vv. 227, 309, 756, 1042, 1043, 1071), sembra avere l'uso esclusivo di ἔλεος e corradicali (vv. 308, 501, 870, 967, 1130) che, per la sua attestazione precipuamente epica (su cui ved. Prauscello 2010, pp. 200-203), «contribuisce a conferire un colorito epico al linguaggio di Filottete, e a confermare in tal modo il suo ancoraggio nell'universo dei valori iliadici» (Mauduit 2017, p. 19). La distribuzione lessicale, inoltre, potrebbe nascondere una specializzazione semantica di origine epica, riattivata da Sofocle per connotare con maggior rigore le reazioni dei vari personaggi di fronte alla condizione e alle richieste di Filottete, in cui, anche se ἔλεος e οἶκτος sviluppano entrambi un rapporto con la dimensione emotiva, «*eleos* and not *oiktos* the marked term between the two to denote a compassionate feeling accompanied by an impulse on act» (Prauscello 2010, p. 209), la seconda delle quali è incarnata da Neottolema (almeno nella seconda parte del dramma), nonostante la predilezione lessicale per οἶκτος/οἰκτίρω (cfr. Mauduit 2017, pp. 21-31).

⁷⁵¹ «[...] in this first encounter, Sophocles introduces Philoctetes' pain by steering the audience's attention toward his cries' effects on the internal audience. Neither the Chorus members nor the audience can see the hero at this point. [...] We have no indication (such as stage directions or internal references made by the Chorus) enabling us to know whether any sounds were actually produced offstage for the audience to hear. It is likely that the audience is presented with the Chorus's song itself, and no more» (Allen-Hornblower 2013, p. 8).

suono, forse di uomo che si lamenta, è inequivocabilmente una voce (vv. 205 s., ἐτύμα φθογγά) emessa da un essere senziente⁷⁵², un vero e proprio canto (vv. 208 s., αὐ|δά) che reca chiaramente i segni del dolore (v. 208, βαρεῖα; v. 209, τρυσάνωρ) e che lascia immaginare il rapporto fisico del dolorante con l'oggetto del male (vv. 206 s., του στίβου κατ' ἀνάγκαν ἔρποντος), anzi un vero e proprio lamento, che ormai il coro percepisce con chiarezza (v. 209, διάσημα θρηνεί). La terza antistrofe completa il quadro con uguale precisione: si può nettamente distinguere un uomo che grida da lontano (vv. 216 s., βοᾶι τηλωπὸν ἰω|άν), la cui voce intona un vero e proprio lamento (v. 217, προβοᾶι τι δεινόν)⁷⁵³. Si completa così il processo di umanizzazione di Filottete che ha avuto luogo lungo tutta la coppia strofica⁷⁵⁴: l'eroe è strappato alla crudezza dell'ambientazione e della propria condizione ed è avvicinato al coro e al pubblico, in uno slancio pietoso che rimanda alla funzione emotiva della precedente coppia strofica attraverso espressioni marcate come φω-τὸς ... πειρομένου (v. 202), κατ' ἀνάγκαν (vv. 206 s.), τρυσάνωρ (v. 209), ὑπ' ἀνάγκας (vv. 215 s.)⁷⁵⁵.

I collegamenti che uniscono fra loro le tre coppie strofiche della parodo agiscono anche a livello più minuto, connettendo strofe e antistrofe di una singola coppia attraverso occorrenze omometriche o corrispondenze verbali non esattamente responsive. La prima coppia strofica assume una configurazione parallela: nell'attacco della strofe, i marinai domandano a Neottolema quale sia il loro ruolo nella recita organizzata da Odisseo (vv. 135 s., τί χρὴ τί χρὴ με, δέσποτ', ἐν ξέν-ναι ξένου | στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;), mentre nella parte

⁷⁵² «Φθογγά commonly designates sounds (including a voice) produced by *animate* beings, whether human or animal» (Allen-Hornblower 2013, p. 10, n. 23). Cfr. *LSJ*, p. 1929, cl. 2, s. v. φθογγή.

⁷⁵³ Alla luce di questa progressione terminologica dall'indistinguibilità alla chiarezza, che crea «un'aspettativa fortissima, indifferibile» (Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 187; cfr. Schein 2013, p. 159), preferirei accogliere al v. 218, seguendo Avezzù, la correzione di Lachmann ἄλλινον in luogo di δεινόν, preferito invece da Lloyd-Jones e Wilson. Per una puntuale analisi dei termini impiegati nella coppia strofica, ved. Allen-Hornblower 2013, pp. 9-18.

⁷⁵⁴ «[...] the Chorus's words and song are revealing of its members' compassionate disposition, and of their ability to recognize the humanity and vulnerability that they share with Philoctetes» (Allen-Hornblower 2013, p. 18).

⁷⁵⁵ Cfr. Donnet 1991, p. 303. Sui contenuti della parodo, ved. anche Webster 1970b, pp. 78 s.; Kamerbeek 1980, p. 44; Winnington-Ingram 1980, pp. 284 s.; Gardiner 1987, pp. 17-21; Ussher 1990, p. 117; Minadeo 1993, pp. 91 s.; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 187; Schein 2013, pp. 146-151. Per le questioni metriche e testuali, cfr. Stinton 1977b, p. 132; Dawe 1978, pp. 123-125; Kamerbeek 1979, pp. 70 s.; Viketos 1987, p. 35; Gasti 1994, pp. 67-75; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, pp. 331 s.; Willink 2003a, pp. 84 s.; Lane 2004, pp. 442 s.; Neri 2011, pp. 27-31; Schein 2013, pp. 147-150.

corrispondente dell'antistrofe, dopo che il figlio di Achille ha spiegato il da farsi negli anapesti a lui affidati (vv. 144-149), trova posto la conferma dell'ordine da parte del coro che, riassumendone i contenuti (v. 151, φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῶι μάλιστα καιρῶι), costituisce una ripresa della richiesta avanzata nella strofe. Il collegamento è chiarito dall'omometria fra i *cola* immediatamente successivi, dove, con una quasi totale corrispondenza fra gli accenti prosodici, all'imperativo φράζει μοι del v. 137 (cr) risponde il nesso νῦν δέ μοι del v. 152 (cr), con ugual pronomi personale in ugual sede metrica.

| | | |
|-----|---|----|
| 137 | ⋮ | cr |
| 152 | ⋮ | cr |

La seconda occorrenza si carica anche di un valore introduttivo, dal momento che serve ai coreuti per chiedere lumi sulla localizzazione di Filottete (vv. 153 s., λέγ' αὐλὰς ποίας ἔνερδος | ναίει καὶ χῶρον τίν' ἔχει). In questo modo il parallelismo, confermato dalla simmetria fra προὔχει καί (v. 139) e ναίει καί (v. 154), traduce anche sul piano delle corrispondenze verbale la fibrillazione con cui il coro attende di entrare in azione, come pare rilevato anche dal folto gruppo di figure retoriche che popolano l'intera coppia strofica: la geminazione τί χρῆ, τί χρῆ (v. 135); i poliptoti ἐν ξέναι ξένον (v. 135), τέχνα γὰρ τέχνας (v. 138) e τίς ... τίς ... τίν' (v. 157); la parechesi στέγειν ... λέγειν (v. 136); la rima interna ἔναυλον ... θυραῖον (v. 158); la figura etimologica allitterante μέλον πάλαι μέλη-μά μοι λέγεις (v. 150)⁷⁵⁶.

Fenomeni simili potenziano la carica emotiva della seconda coppia strofica, volta – come s'è detto (§ IV 2.6, pp. 849 s.) – a suscitare pietà per la condizione di Filottete: si registrano la figura etimologica νοσεῖ μὲν νόσον (v. 173), l'espressione allitterante ἐπὶ παντί τῶι (v. 174), l'epanalessi parimenti allitterante πῶς ποτε πῶς (v. 175), l'anafora ὦ ... | ὦ (vv. 176 s.). Si può osservare, inoltre, una corrispondenza non responsiva che, nello stesso verso in responsione, ma non nella stessa sede metrica al suo interno, si trovano relazionati fra loro due forme dialettalmente divergenti del medesimo aggettivo: μόνος (v. 172), μούνος (v. 183).

⁷⁵⁶ Cfr. Pucci in Avezzù *et al.* 2003, pp. 179 s.; Schein 2013, p. 151. Al valore introduttivo se ne può aggiungere uno identitario che, associando la richiesta φράζει μοι all'appellativo δέσποτ' (v. 135) con cui il coro si rivolge a Neottolema, alle orecchie del pubblico contribuisce a individuare i coreuti come marinai al servizio del figlio di Achille (cfr. Gardiner 1987, p. 17).

L'iterazione rinforza la raffigurazione dei disagi di Filottete, con una certa insistenza sulla solitudine continua (v. 172, μόνος αἰεί) in un luogo popolato da fiere, sue uniche compagne (vv. 183-185, κείται μῦνος ἀπ' ἄλλων | στικτῶν ἢ λασίων μετὰ | θηρῶν)⁷⁵⁷.

Una stessa funzione patetica sembra svolgere l'occorrenza omometrica osservabile all'interno della terza coppia strofica, dove, ai vv. 206 s. ~ 215 s. (dim cho B, dim cho B), in sinafia, si corrispondono due sintagmi preposizionali contenenti il medesimo sostantivo: κατ' ἀνάγκαν ~ ὑπ' ἀνάγκας. Totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei vv. 206~215, di minore rilievo ai vv. 207~216:

| | | |
|-----|------------------|-----------|
| 206 | -- -- υ -- υ | dim cho B |
| 215 | -- -- υ -- υ | dim cho B |
| 207 | υ -- υ -- υ -- υ | dim cho B |
| 216 | υ -- υ -- υ -- υ | dim cho B |

La *variatio* del caso di ἀνάγκα, rispondente alle funzioni sintattiche svolte dalle due preposizioni κατά e ὑπό, non affievolisce l'insistenza dei coreuti sulla parola chiave della terza coppia strofica, offrendo una ragione a quei suoni che – come abbiamo visto (§ IV 2.6, pp. 850 s.) – sono progressivamente riconosciuti come lamenti di un essere umano. Filottete si lamenta perché costretto da una causa di forza maggiore, la ferita, a sua volta inferta da chissà quale malevolo destino, contro il quale nessuno può far nulla: strascica il piede κατ' ἀνάγκαν (vv. 205-207, βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα | φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν ἔρποντος), incespica ὑπ' ἀνάγκας (vv. 215 s., ἀλλ' ἢ που πταίων ὑπ' ἀνάγκας), ma in ogni caso è qualcosa che non dipende dalla sua volontà⁷⁵⁸. Ne riesce confermato il quadro tratteggiato dal coro lungo tutta la parodo che, giovandosi della progressione sonora

⁷⁵⁷ L'iterazione verbale si inserisce all'interno di un'attenta strutturazione della coppia per paralleli: «Il Coro descrive, in una sequenza parallela: a) la solitudine (vv. 169-72: chiusa del periodo col ferecrateo); b) la malattia (vv. 173-5: chiusa del periodo con iato); c) l'invocazione alla infelicità umana (vv. 174b-179: chiusa del periodo e della strofe con ferecrateo); a) la solitudine (vv. 180-3: chiusa del periodo con ferecrateo) fra le fiere (vv. 184-185a); b) la malattia e la fame (vv. 185b-187 e chiusa del periodo con iato); c) il pianto di Filottete riprese dall'eco, e chiusa del periodo con dell'antistrofe col ferecrateo (vv. 188-90)» (Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 182).

⁷⁵⁸ L'occorrenza è registrata anche da Schein 2013, p. 161.

della terza coppia strofica, ha riconosciuto in Filottete un uomo degno di compassione. Il *pathos* pare confermato anche dall'epanalessi ἢ που τᾶιδ' ἢ τᾶιδε del v. 204 e dalla geminazione βάλλει βάλλει del v. 205. L'omometria, poi, assicura simmetria alla struttura della strofe e dell'antistrofe, come sembra mostrare anche l'iterazione non isometrica fra le espressioni ἔχε, παῖ del v. 201 ed ἔχε, τέκνον del v. 210, con cui i coreuti richiamano l'attenzione di Neottolemo sui suoni emessi da Filottete, accrescendo l'aspettativa sul riconoscimento sonoro del personaggio e il suo successivo ingresso in scena.

Con la parodo, il coro ha conosciuto Filottete soltanto dal punto di vista uditivo. Ora può farne conoscenza anche fisica: l'eroe entra in scena al v. 219, attirato dalla presenza degli stranieri che, a ben vedere, mostrano tratti familiari nella foggia degli abiti (vv. 223 s., σχῆμα μὲν γὰρ Ἑλλάδος | στολῆς ὑπάρχει προσφιλεστάτης ἐμοί) e nella voce (vv. 232 s., ἀλλ', ὦ ξέν', ἴσθι τοῦτο πρῶτον, οὐνεκα | Ἑλληνές ἐσμεν· τοῦτο γὰρ βούληι μαθεῖν), suscitando la grande gioia di Filottete⁷⁵⁹. Seguono le presentazioni ufficiali: Neottolemo si definisce figlio di Achille, ottenendo da subito la fiducia di Filottete per l'amicizia che lo legava al Pelide (v. 242, ὦ φιλάτου παῖ πατρός), mentre l'eroe, in una lunga *rhexis* (vv. 254-316), racconta tutto ciò che lo ha portato a ritrovarsi solo e abbandonato sull'isola di Lemno, concludendo con una chiara espressione di disprezzo nei confronti degli Atridi e di Odisseo, da lui ritenuti la causa della sua attuale condizione (vv. 314-316, τοιαῦτ' Ἀτρειδαί μ' ἦ τ' Ὀδυσσέως βία, | ὦ παῖ, δεδράκασ'· οἷς Ὀλύμπιοι θεοὶ | δοίεν ποτ' αὐτοῖς ἀντίποιν' ἐμοῦ παθεῖν). Il figlio di Achille coglie l'opportunità che la chiusa del discorso di Filottete gli offre: anche lui ha avuto a che fare con gli Atridi (vv. 319-321, ἐγὼ δὲ καὐτὸς τοῖσδε μάρτυς ἐν λόγοις, | ὡς εἶσ' ἀληθεῖς οἶδα, σὺν τυχῶν κακῶν | ἀνδρῶν Ἀτρειδῶν τῆς τ' Ὀδυσσέως βίας) e può confermarne la disonestà e la prepotenza con l'esempio concreto della consegna delle armi del suo defunto padre non a lui, ma a Odisseo (vv. 343-390). Il coro aggiunge il proprio contributo, suggellando il racconto di Neottolemo con una strofe giambo-docmiaca (vv. 391-402) con cui si dichiara testimone della vicenda, confermando la versione dei fatti raccontata dal figlio di Achille e

⁷⁵⁹ Cfr. *supra*, § IV 2.6, p. 845, n. 735.

sostituendo in modo inaspettato l'attesa presenza di uno stasimo⁷⁶⁰. La strofe assume la forma di un breve inno alla Terra (v. 391, ὄρεστέρα παμβῶτι Γᾶ), in cui però si rinvencono soltanto l'ἐπίκλησις (il nome della dea e i suoi epiteti ai vv. 391-395) e l'εὐλογία (limitata alla descrizione del Pattòlo al v. 392); l'assenza dell'εὐχή, sostituita piuttosto dal ricordo di un'analogia invocazione che il coro avrebbe levato alla dea quando si consumò la sciagurata consegna delle armi di Achille a Odisseo ai danni di Neottolemo (vv. 396-398), sembra indicare che, per quanto questi pochi versi possano testimoniare il culto sincretico di Cibele ad Atene nell'ultimo trentennio del V secolo a. C., la funzione dell'inno nel contesto drammatico non sia tanto culturale, quanto piuttosto un sostegno al tentativo di circuizione messo in atto da Neottolemo contro Filottete⁷⁶¹. È di nuovo un momento di metateatro: il coro, memore dell'invito di Neottolemo ad adeguarsi alla situazione secondo le sue indicazioni (vv. 148 s., πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν | πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν), inventa una preghiera «che non pronunciò mai» e che «in quanto riproduzione di qualcosa che non è esistito, ha due facce, è un falso e un originale allo stesso tempo»⁷⁶²; indirizzarla alla dea preposta alla punizione degli spergiuri, nel momento stesso in cui si affermano falsità, potrebbe

⁷⁶⁰ «Invece del pezzo lirico atteso, lo “stasimo”, il Coro canta e danza un breve brano giambo-docmiaco – un metro lirico di grande violenza emotiva – per dichiararsi testimone della scandalosa consegna delle armi a Odisseo. Questa testimonianza e soprattutto l'appello a una divinità sono assolutamente inattesi» (Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 205).

⁷⁶¹ «Unlike cultic hymns, the Hymn to Gaia only has the following sections: ἐπίκλησις which includes the name of the goddess, and her cultic epithets (391-395 and 400-402) and the εὐλογία, which contains an ekphrasis, the description of the area where she exercises her power (392). The hymn has no εὐχή, but rather a kind of curse on the Atreidai and Odysseus for seizing the weapons that belong to Neoptolemus (396-8). [...] It should also be noted that in this Sophoclean hymn the εὐλογία and the ἐπίκλησις are fused, as cultic names (391-2, 395 and 400-1) and the description of the place frequented by the goddess (394) are intertwined. A particular feature of this hymn is that its purpose is not to invoke the presence of divinity; the chorus sings to help Neoptolemus carry out his mission» (Ristorto 2016, p. 66). Nelle parole dei coreuti, la figura di Gea si sovrappone a quella di Rea (v. 391, μᾶτερ αὐτοῦ Διός) e a quella della divinità di origine frigia Cibele, adombrata nella provenienza dei marinai dal contesto bellico troiano, luogo di venerazione della Madre Idea, che potrebbe motivare l'epiteto ὄρεστέρα (v. 391), accanto alla sua congruenza con l'ambientazione sofoclea in una Lemno aspra e disabitata. Il sincretismo, testimoniato anche dal canto corale alla Dea Madre in Eur. *Hel.* 1301-1319, permette alla dea di assumere una figura polivalente, che le fa presiedere la dimensione agreste e quella cittadina, in modo consonante alla condizione di Filottete che, ora in uno stato selvaggio (la Lemno della finzione scenica), desidera rientrare nel corpo civico (l'Atene che assiste allo spettacolo teatrale). Il canto diviene, così, lo strumento del poeta per testimoniare e legittimare il culto di tale figura divina e il suo rilievo nella vita civica dell'Atene contemporanea, come paiono segnalare diverse evidenze archeologiche come il Μητροῦιον-βουλευτήριον dell'Agorà o i templi della valle dell'Ilisso. Cfr. Dareggi 2000, pp. 263-272; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, pp. 205 s.; Ristorto 2016, pp. 51-54, 67-73; *contra*, Bers 1981, pp. 500-504.

⁷⁶² Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 205.

rappresentare il tentativo del coro di sfruttare la rabbia di Filottete per gli Atridi e per Odisseo attraverso l'astio per gli stessi finto da Neottolema, allo scopo di conquistare la fiducia dell'interlocutore e di portarlo a considerare vera la storia narrata dal figlio di Achille⁷⁶³. Non pare casuale l'insistenza dei coreuti sulla figura degli Atridi che, dopo averli nominati nel ricordo dell'odiato episodio ai vv. 396 s. (ὄτ' ἐς τόνδ' Ἀτρείδων | ὕβρις πάσ' ἐχώρει), di nuovo li chiamano in causa come elemento in comune fra Filottete e Neottolema (v. 510, εἰ δὲ πικρούς, ἀναξ, ἔχθεις Ἀτρείδας) che può consentire il ritorno in patria dell'eroe abbandonato (vv. 516-518, ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεῶς | πορεύσαιμ' ἄν ἐς δόμους, τὰν θεῶν | νέμεσιν ἐκφυγῶν). Il coro, dunque, sfrutta l'astio nei confronti degli Atridi per sostenere la narrazione di Neottolema e, facendo leva sulla sensibilità di Filottete, ottenerne la fiducia, soprattutto dopo il nuovo, lungo scambio fra i due personaggi che segue l'invocazione a Gea: Filottete si informa sulle sorti di altri compagni (Aiace Telamonio, Nestore, Patroclo, Tersite: vv. 410-452), Neottolema cerca di concludere la conversazione con l'esigenza di riprendere il largo (vv. 460-463) e l'eroe malato avanza la richiesta di essere ricondotto a Mali (vv. 468-473, πρὸς νῦν σε πατρός, πρὸς τε μητρός, ὦ τέκνον, | πρὸς τ' εἴ τί σοι κατ' οἶκόν ἐστι προσφιλές, | ἰκέτης ἰκνοῦμαι, μὴ λίπηις μ' οὕτω μόνον, | ἐρήμιον ἐν κακοῖσι τοῖσδ' οἴοις ὀραῖς | ὅσοισί τ' ἐξήκουσας ἐνναίοντά με· | ἄλλ' ἐν παρέργωι θοῦ με). Il coro, quindi, prorompe in una nuova strofe giambo-docmiaca (vv. 507-518) in cui, come si diceva, richiama il comune odio dei due personaggi per gli Atridi e pare intercedere presso Neottolema perché accolga la richiesta di Filottete,

⁷⁶³ «The outline in the tragedy becomes more complex because we might ask: who is angry, Philoktetes or Neoptolemus? If we think of Philoktetes, the tragedy would have double wrath. First, unlike Achilles in the *Iliad* he does not become angry and withdraw from the war, he is forced into a state of fury because the Achaeans abandon him on the island (260-7; 1040-4; 1285-6). Then when he finds out the real intentions of Neoptolemus and Odysseus (cf. 929 ff.; 1350-60), he becomes really angry. In the case of Neoptolemus, it would be deceptive anger, because the Atreidai and Odysseus do not strip him of his possessions. Although this hymn says it is *hybris* when the Atreides and Odysseus deprive Neoptolemus of the father's weapons, we must not forget that it is part of the misleading plan devised by Laertiadēs. However, given the dramatic situation it is possible to consider that Neoptolemus' wrath is the basis of the friendship between the son of Achilles and the hero. Philoktetes would consider that the hymn is a confirmation of his story» (Ristorio 2016, p. 65). Il collegamento di Gea con l'ambito del giuramento è testimoniato dai contesti omerici in cui la dea è invocata ad assicurare il compimento della parola data (es. Hom. *Il.* 3.278 s., 19.259; *Od.* 5.184 s.); in questo caso, il riferimento servirebbe a confermare agli occhi di Filottete la veridicità del rifiuto di consegnare le armi di Achille al figlio Neottolema (cfr. *ivi*, p. 70). Sull'elemento dell'ira, ved. *ivi*, pp. 55-64.

ispirando così fiducia nell'eroe abbandonato. La strofe riprende la stessa struttura metrica della precedente, proponendosi come sua antistrofe e chiudendo in un cerchio l'opera di circuizione di Filottete, e a essa si lega non solo in virtù della ripresa verbale Ἄτρειδᾶν/Ἀτρείδας di cui si è detto, ma anche attraverso un'occorrenza omometrica. Ai vv. 397~512 (2ba), si trovano a corrispondersi in ugual sede incipitaria di verso i sostantivi ὕβρις e κακόν, con una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|--------|-----|
| 397 | ῶ—ε—ε— | 2ba |
| 512 | ῶ—ε—ε— | 2ba |

A dispetto della diversità formale e del differente grado di specificità, le due parole condividono la medesima sfera semantica ed esasperano la chiave individuata dal coro per aiutare Neottolemo nell'interlocuzione con Filottete: di nuovo, infatti, i coreuti insistono sulla figura degli Atridi, di cui da un lato ricordano l'atto concreto della mancata consegna delle armi di Achille al figlio, classificandolo come ὕβρις (vv. 396 s., ὅτ' ἐς τόνδ' Ἄτρειδᾶν | ὕβρις πᾶσ' ἐχώρει), mentre dall'altro retrocedono a una considerazione di stampo più generico, alludendo al male compiuto da essi compiuto come – s'è visto – nesso in comune fra Neottolemo e Filottete (vv. 511-515, τὸ κείνων | κακὸν τῶιδε κέρδος | μέγα τιθέμενος), dunque come punto di leva per guadagnarsi la fiducia dell'eroe abbandonato⁷⁶⁴.

Non si osserva alcuna omometria nell'unico stasimo del dramma (vv. 676-729). Neottolemo esaudisce il desiderio di Filottete di essere riportato a casa e, senza rivelargli la vera meta del viaggio, lo invita a entrare nella grotta per i preparativi della partenza (vv. 645 s., ἀλλ' εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν, ἔνδοθεν λαβῶν | ὅτου σε χρεία καὶ πόθος μάλιστ' ἔχει). Il coro rimane solo in scena e intona un canto articolato in due coppie strofiche (vv. 676-690~691-706; 707-717~718-729), la prima delle quali, in sequenze perlopiù docmiache e coriambiche, ricorda le pessime condizioni di vita di Filottete, già commiserate nella parodo, mentre la seconda, in metri eolici, dopo un ennesimo richiamo alle difficoltà di approvvigionamento e alla lunga lontananza dal vivere civile, cambia di tono e inneggia all'imminente ritorno dell'eroe nella propria patria. Il carne riecheggia,

⁷⁶⁴ Per i contenuti del canto, cfr. Webster 1970b, pp. 95 s.; Kamerbeek 1980, pp. 77 s.; Ussher 1990, p. 124; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, pp. 205 s.

dunque, i contenuti espressi dai coreuti al momento del loro ingresso in scena e dallo stesso Filottete nel corso del primo episodio, con riprese testuali⁷⁶⁵ e retoriche: la geminazione dell'interrogativa ai vv. 687-690 (πῶς ποτε πῶς ποτ' ἀμφιπλήκτων | ῥοθίων μόνος κλύων, πῶς | ἄρα πανδάκρυτον οὔτω | βιοτὰν κατέσχευ) rimanda all'analogha interrogazione del v. 175 (πῶς ποτε πῶς δύσμορος ἀντέχει);⁷⁶⁶; a questa si possono aggiungere i poliptoti ἴσος ἐν ἴσοις (v. 683) e θεοῖς ... θεὸς θεῖωι (vv. 726 s.) e la parechesi ἄλλοτ' ἀλλ'αχῶται (v. 701), che traducono sul piano espressivo il coinvolgimento del coro nella considerazione degli stenti di Filottete e nell'improvvisa virata gioiosa verso il ritorno a casa. La svolta tematica della seconda antistrofe non deve stupire: lo stasimo si pone «as an unusually emphatic form of punctuation»⁷⁶⁷ che, mettendo in pausa lo svolgimento del dramma, consente di riassumere i temi finora affrontati e di anticipare i successivi sviluppi. Tale sembra lo scopo dell'inquadramento del carne fra due allusioni mitologiche: se, infatti, la prima strofe si apre col richiamo a Issione (vv. 677 s., τὸν πελάταν | λέκτρων <σφετέρων>), le cui sofferenze, secondo il coro, sono iperbolicamente inferiori rispetto a quelle patite da Filottete, che per giunta ne è stato colpito in modo ingiusto, a differenza dell'altro (vv. 680-685, ἄλλον δ' οὔτιν' ἔγωγ' οἶδα κλυὼν οὐδ' ἐσιδῶν μοίραι | τοῦδ' ἐχθίονι συντυχόντα θνατῶν, | ὃς οὔτε τι ῥέξας τιν', οὔτε νοσφίσας, | ἀλλ' ἴσος ἐν ἴσοις ἀνὴρ, | ὄλλυθ' ᾧδ' ἀναξίως), la seconda antistrofe si chiude con l'immagine di Filottete che, ritornando a Mali, si accosta al monte Eta (v. 729, Οἷτας ὑπὲρ ὄχθων), che introduce per via referenziale la figura di Eracle, le cui sofferenze non sono servite ad allontanarlo dalla dimensione divina, come nel caso di Issione, bensì a guadagnargliela. Lo

⁷⁶⁵ Il motivo della solitudine (vv. 691-699, ἴν' αὐτὸς ἦν, πρόσουρον οὐκ ἔχων βάσιν, | οὐδέ τιν' ἐγχιώρων, κακογείτονα, | παρ' ᾧ στόνιον ἀντίτυπον ἀνόισιν βαρυβρῶτ' ἀποκλαύσειεν αἵματηρόν | οὐδ' ὃς θερμοτάταν αἰμάδα κηκιομέναν ἐλκέων | ἐνθήρου ποδὸς ἠπίοισι φύλλοις | κατευνάσειε) riprende le analoghe considerazioni sviluppate da Filottete ai vv. 280-282 (ἄνδρα δ' οὐδέν' ἔντοπον, | οὐχ ὅστις ἀρκέσειεν, οὐδ' ὅστις νόσου | κάμνοντι συλλάβοιτο); la necessità di procurarsi il cibo per mezzo dell'arco (vv. 708-711, οὐ φορβὰν ἱεράς γὰς σπόρον, οὐκ ἄλλων | αἶρων τῶν νεμόμεσθ' ἀνέρες ἀλφισταί, | πλὴν ἐξ ὠκυβόλων εἴ ποτε τόξων | πτανοῖς ἰοῖς ἀνύσειε γαστρὶ φορβάν) rimanda ai vv. 287-289 (γαστρὶ μὲν τὰ σύμφορα | τόξων τόδ' ἐξηύρισκε, τὰς ὑποπτέρους | βάλλον πελείας); il riferimento al bere e al periodo di dieci anni (v. 715, ὃς μηδ' οἰνοχύτου πώματος ἦσθη δεκέτει χρόνῳ) recuperano le informazioni fornite dall'eroe al v. 292 (εἴ τ' ἔδει τι καὶ ποτὸν λαβεῖν) e al v. 312 (ἔτος τόδ' ἤδη δέκατον ἐν λιμῶι). Cfr. Davies 2001, p. 55.

⁷⁶⁶ Cfr. Davies 2001, p. 54.

⁷⁶⁷ Davies 2001, p. 54.

stasimo, così, guarda indietro e avanti⁷⁶⁸, consentendo al coro di marinai di riflettere sulla situazione, sperimentare ancora sincera empatia per l'eroe abbandonato e, a prescindere dalla necessaria tappa a Troia, immaginare la felice conclusione della vicenda⁷⁶⁹.

Concluso lo stasimo, l'improvviso silenzio di Filottete (rilevato dalla domanda di Neottolemo ai vv. 730 s., τί δὴ ποθ' ᾧδ' ἔξ οὐδαινὸς | λόγου σιωπᾶις κακό-πληκτος ᾧδ' ἔχη;) dà avvio alla lunga scena dell'ascesso (vv. 730-826), terminata da un sonno ristoratore (ved. *supra*, § IV 2.6, pp. 840-842). Durante la crisi, di fronte alla possibilità di un approdo degli Achei che gli era stata prospettata dal falso mercante, Filottete prega Neottolemo di custodire l'arco perché non cada nelle loro mani (vv. 769-773, ἀλλ' ἔαν χρεῶν | ἔκηλον εὔδειν. ἦν δὲ τῶιδε τῶι χρό-νωι | μόλωσ' ἐκεῖνοι, πρὸς θεῶν, ἐφίεμαι | ἐκόντα μήτ' ἄκουτα μήτε τωι σαυ-τόν θ' ἄμα). Questa è l'opportunità per portare positivamente a termine l'inganno. Il coro si inserisce nuovamente nell'azione e, attraverso una coppia antistrofica intessuta di docmi⁷⁷⁰ mescolati a sequenze perlopiù giambiche, dattiliche e coriambiche (vv. 827-838~843-854) e conclusa da un epodo (vv. 855-864), invita Neottolemo ad approfittare del sonno dell'eroe per sottrargli l'arco e ripartire. I marinai insistono sul lessema καιρός (vv. 837 s., καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσ-χων | <πολύ τι> πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνηται; vv. 862 s., ὄρα, βλέπ' εἰ καί-

⁷⁶⁸ «The two mythical figures of Ixion and Heracles, symmetrically stationed at the beginning and end of the stasimon, set the seal, as it were, upon the ode's task of looking backward and forward» (Davies 2001, p. 58).

⁷⁶⁹ Proprio l'improvvisa considerazione del ritorno di Filottete a Mali, che sembra cancellare dai pensieri del coro la consapevolezza del fatto che il piano di Odisseo attuato da loro e da Neottolemo preveda l'obbligatoria destinazione troiana, ha fatto difficoltà sul ruolo dello stasimo, portando o alla negazione della coerenza del personaggio del coro – lontano dalle orecchie di Filottete, non ci sarebbe più bisogno di ingannarlo e i marinai potrebbero esprimere liberamente ciò che desiderano – o al potenziamento delle sue abilità ingannatrici – rischiando o essendo effettivamente alla portata dell'udito dell'eroe, i coreuti dovrebbero continuare a fingere che la vera destinazione del viaggio sia Mali, non Troia. Dal momento che non ci sono chiari segnali che Filottete, dalla grotta, possa assistere all'esecuzione dello stasimo, pare ragionevole ritenere che il coro colga l'occasione per riflettere fra sé e sé, senza che la salda adesione all'inganno possa impedirgli di commiserare ancora l'eroe o di immaginare l'esito finale del dramma. Cfr. Davidson 1991, pp. 125-128; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 241. Sulle modalità esecutive dello stasimo (presenza o assenza totale o parziale di Filottete e Neottolemo), ved. anche Gardiner 1987, pp. 31-36. Sulle questioni metrico-testuali, ved. Diggle 1966, p. 262; Stinton 1977b, pp. 132-136; Ferrari 1983, pp. 53-55; Willink 2003a, pp. 85-88.

⁷⁷⁰ Seguo la folta linea di editori che, a fronte della ambiguità, considera i *longa* del canto forme docmiache e molossiche: Dain 1965, p. 232; Dale 1968, p. 117; Webster 1970b, p. 120; Lameere 1985, p. 168; Ussher 1990, pp. 168 s.; Avezzù *et al.* 2003, pp. 333 s.; Pretagostini 2003, pp. 274-278; Schein 2013, pp. 248 s.

ρια | φθέγγη), recuperando dalle fasi iniziali del dramma anche i concetti di κράτος e di γνώμη per imporre al loro incerto comandante la soluzione più rapida che la situazione presente sembra offrire loro⁷⁷¹; ma in Neottolemo, forse già in questo momento della tragedia, ritorna l'iniziale repulsione per l'inganno (cfr. i già citati vv. 86-89) ed esita, frenando l'agitazione del coro con un intervento in esametri dattilici che inframmetta la struttura strofica dell'intervento corale (vv. 839-842): κομπεῖν δ' ἔργ' ἀτελεῖ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος (v. 842), anche perché – chiarisce il figlio di Achille – l'oracolo, di cui Filottete è all'oscuro – aveva chiaramente indicato la necessità di portare a Troia non soltanto l'arco, ma anche il suo proprietario (vv. 839 s., ἐγὼ δ' ὀρῶ οὐνεκα θήραν | τήνδ' ἀλίως ἔχομε τόξων, δίχρα τοῦδε πλέοντες)⁷⁷². Il coro non sente ragioni (v. 855, οὔρος τοι, τέκνον, οὔρος) ed è significativo che, per mantenere inalterata la congiuntura che la fine della crisi di Filottete ha creato, abbia intonato, in luogo dello stasimo, un breve inno al Sonno che, cletico negli elementi che lo compongono⁷⁷³, concilia il riposo ristoratore del malato attraverso una dizione da ninna nanna, fatta di brevità, ripetizioni (l'anafora del vocativo al v. 827, Ὕπν' ... Ὕπνε; la parechesi con anadiplosi ai vv. 828-830, εὐαῆς ... εὐαίων, | εὐαίων; la geminazione al v. 832,

⁷⁷¹ «I termini centrali nella parodo – *gnome*, *kratos*, *kairòs* – occorrono nuovamente nel nostro *komòs*, dove però si articolano in una contrapposizione sempre più marcata, come si è visto, verso la *gnome* elaborata dal sovrano; se nella parodo il principio di subordinazione si affermava sovratemporale e in un certo senso a-storico (v. 142 ὠγύγιον) quanto il *kratos*, ora viene rimesso in discussione sotto l'urgenza di un *kairòs* al tempo stesso puntuale e impersonale, e nel Coro la “preoccupazione mia, presente e antica” (v. 150 μέλον πάλαι μέλημά μοι) lascia posto all'autonoma capacità di progettazione, progressivamente svincolata dalla subordinazione (le tre frasi [...] ai vv. 835, 854 e 863), quasi che l'attesa dichiarata ai vv. 511 ss. sia stata delusa dall'atteggiamento del sovrano e la dipendenza dalle sue decisioni venga soppiantata dall'assunzione autonoma di un ruolo personale (anche se collettivo)» (Avezzi 2000b, pp. 59 s.).

⁷⁷² Il rimprovero di Neottolemo al coro potrebbe nascondere non solo una reviviscenza della repulsione per il δόλος, ma anche la congiunta abnegazione con la quale il figlio di Achille si è dedicato alla messinscena orchestrata da Odisseo: «To boast (as huntsman or as competitor) of an uncompleted task is a disgrace and a reproach [...]. The language is subtle and, again, takes us back to the Prologos. The lies were felt by Neoptolemus to be αἰσχρόν (108), but for the sake of success he would put aside all shame (120); and it is probable that the word ὄνειδος should be read at 83. What is shameful? What is a reproach? Failure is both; deceit is both; to combine failure with deceit is doubly reprehensible. The ambiguity which cloaked Philoctetes and the bow, while Philoctetes still held the bow, can no longer be maintained, and Neoptolemus now realizes that he must take the man whom he has begun to pity and with whom he has, deceitfully, promised to stay. Is he not embarrassed?» (Winnington-Ingram 1980, pp. 287 s.).

⁷⁷³ L'inno si apre con l'ἐπίκλησις al dio (v. 827, Ὕπν' ὀδύνας ἀδαῆς, Ὕπνε δ' ἀλγέων), cui seguono l'εὐχή (vv. 828-831, εὐαῆς ἡμῖν ἔλθοις, εὐαίων, | εὐαίων, ὦναξ· ὄμμασι δ' ἀντίσχοις | τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται παιῶν) e la replica dell'invocazione in forma peanica (v. 832, ἴθι ἴθι μοι, Παιῶν). Cfr. Ristorto 2008-2009, p. 183.

ἴθι ἴθι), allitterazioni (v. 831, τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται ταινῶν)⁷⁷⁴, a cui, nell'antistrofe, si aggiunge l'invito, rivolto a Neottoleto, a parlare sottovoce per non svegliare il degente (vv. 843-848, βαιάν μοι, | βαιάν, ὦ τέκνον, | πέμπε λόγων φήμαν), che esplicita uno degli elementi tematici principali della tragedia⁷⁷⁵. Le ripetizioni verbali, però, sembrano suggerire anche un'interazione col genere del peana, confortato dall'invocazione ἴθι ἴθι μοι Παιῶν (v. 832) e dal ricorso al dattilo (l'alcmiano incipitario), «the favourite one [*scil.* metre] of the paean»⁷⁷⁶.

La preghiera perché il sonno non abbandoni Filottete contrasta con la scelta del docmio, metro di solito impiegato – almeno a livello tragico – in contesti di agitazione e forte *pathos*⁷⁷⁷. Ciò che è più rimarchevole in questo contrasto, poi, è la forma che il metro stesso viene ad assumere: le sequenze docmiache sono realizzate perlopiù da *longa* (vv. 829-830~844-845), ai quali si aggiungono le

⁷⁷⁴ Cfr. il quadro tracciato da Ussher 1990, p. 138 e Avezzù 2000b, pp. 54 s., che collima con le caratteristiche evidenziate da Wærn 1960, pp. 3-5 a proposito del linguaggio della ninna-nanna nella letteratura greca antica.

⁷⁷⁵ «Cifra del *Filottete* sofocleo è il *sottovoce*: le trame, i progetti (esposti allo scacco, come intravede Neottoleto, v. 842), si devono sviluppare nel silenzio e nel segreto; Filottete incombe fin dal prologo come minaccia, nelle tracce rilevate da Neottoleto e nella più motivata apprensione di Odisseo, e domina la scena anche quando è preda di un sonno agitato e gli astanti temono il suo risveglio; l'apparente dominio sul malato giacente e inerme ora consentirebbe di dialogare liberamente, ma tra il Coro e Neottoleto si riproduce la situazione già sperimentata nella parodo quando i Marinai temono di essere sorpresi da Filottete e, preoccupati più del loro sovrano, invitano Neottoleto a tacere (cfr. i vv. 154-156, 201)» (Avezzù 2000b, p. 53).

⁷⁷⁶ Haldane 1963: 55. Il caso si apparta ad altri esempi di peani in contesti tragici (per es., Soph. *Trach.* 221 ἰὼ ἰὼ Παιάν, *OT* 154 ἰήϊε Δάλιε Παιάν) o in circostanze esterne al dramma (per es. Pind. *Pae.* V 1, 19, 37, 43 ἰήϊε Δάλι' Ἰαπολλων). La geminazione cletica del nome del Sonno, invece, trova un parallelo in Philostr. *Heroic.* p. 741 = *PLG* III 687 Θέτι κυανέα, Θέτι Πηλεία. Sulla presenza di peani in testi tragici si vedano Rutherford 1994-1995, pp. 112-135; Swift 2010, pp. 70-103; Schein 2013, pp. 249 s. La forma del peana, inoltre, sembra motivata dalla relazione di Filottete con le condizioni della malattia e della guarigione: ciò ha portato i critici a leggerci una possibile funzione legittimante della contemporanea introduzione del culto di Asclepio ad Atene (così Ristorto 2008-2009, pp. 181-190; Mitchell-Boyask 2007, pp. 85-114), come nel caso del precedente inno a Gea (vv. 391-402; ved. § IV 2.6, p. 855, n. 761), accanto a una possibile lettura politica che, nella risolutezza del coro, nella lontana regia di Odisseo e nella titubanza di Neottoleto, intravede un richiamo alla contrapposizione fra l'Atene oligarchica e i marinai di Samo nel 411 a. C. (così Avezzù 2000b, pp. 60 s.; sulle suggestioni politiche coeve contenute nel *Filottete*, cfr. in particolare Greengard 1987, pp. 15-17, 68-106).

⁷⁷⁷ Valgano, al proposito, le parole di Pretagostini 1979, p. 116: «La tragedia 'specializza' – per così dire – l'uso del docmio: di norma esso non compare più isolato fra metri di altro ritmo; si creano invece veri e propri sistemi docmiaci, così che spesso intere strofi risultano costituite prevalentemente o esclusivamente da docmi. Ed è la tragedia che impiegandolo soprattutto in situazioni fortemente drammatiche o in momenti di intenso πάθος, del coro o degli attori dà al docmio la connotazione di verso particolarmente idoneo ad esprimere stati emozionali. Una connotazione che certo prima non aveva e che sul piano ritmico si manifesta attraverso la preferenza che la tragedia riserva, rispetto alle altre forme, al cosiddetto docmio 'attico' (x---v-) in cui per la contiguità di due tempi forti il ritmo risulta chiaramente rotto e spezzato – potremmo dire costruito καθ' ἀντιπάθειαν –, in perfetta linea con la funzione che la tragedia ha voluto attribuire al ritmo docmiaco».

sillabe lunghe delle cellule molossiche, perlopiù in chiusa (vv. 831, 833-834, 837~846, 848-849, 840), e di quelle spondaiche (vv. 835-836~851-852), le cui lunghe, frammiste ai *longa* dei giambi, contribuiscono ad aumentarne il numero complessivo nell'ode. Il «ritmo lento, grave, un vero e proprio *rallentando*»⁷⁷⁸ così ottenuto fa il paio col tema del sonno e, in modo parallelo, accompagna nell'antistrofe l'invito al sussurro, forse anche motivato dalla vicinanza prossemica di Neottolema a Filottete⁷⁷⁹. Solo a fine strofe e antistrofe (vv. 838~841) il docmio torna a una movimentata fuga di brevi che, a livello testuale, ospita l'agitato suggerimento del coro a Neottolema perché colga il momento propizio e portarlo a riflettere sulle conseguenze della rinuncia a un'occasione così favorevole (vv. 853 s., εἰ ταῦταί τούτωι γνώμαν ἴσχεις, | μάλα τοι ἄπορα πυκινῶις ἐνιδεῖν πάθη), con il giovamento di alcune figure che traducono anche sul piano retorico l'atteggiamento del coro: la rima fra στάσηι e βάσηι ai vv. 833 s.; l'allitterazione della labiale al v. 838, <πολύ τι> πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται; l'allitterazione della dentale al v. 843 τέκνον, τάδε μὲν θεός e al v. 853 ταῦταί τούτωι; l'ossimoro etimologico ὕπνος ἄυπνος (v. 847); l'anafora κείνο <δή> μοι, | κείνο <μοι> (vv. 849 s.); l'anafora della negazione e la costruzione per *cola* crescenti οὐ χερός, οὐ ποδός, οὐτινος ἄρχων (v. 860). Anche il versante metrico, dunque, sembra confermare la partecipazione attiva del coro all'inganno ordito contro Filottete: lungi dall'affermare che al metro si associ l'aspetto deplorabile del raggio⁷⁸⁰, si può invece ritenere che i marinai operino un appesantimento delle forme metriche, come se cercassero di trattenersi e di non disturbare, appunto, il

⁷⁷⁸ Pretagostini 2003, p. 277. Cfr. Dain 1965, p. 232; Lameere 1985, p. 168.

⁷⁷⁹ «Gestualmente, il punto focale dei vv. 827-832, 843-848, 855-861 è costituito da Filottete (ὄμμασι ... τάνδ' αἴγλαν presuppone il gesto corrispondente al sottinteso τούτου, un gesto da lontano, che non turba il sonno del dormiente e focalizza su di lui l'attenzione di Neottolema e del pubblico), mentre nella seconda sezione di str. (vv. 833-838), ant. (vv. 849-854) ed ep. (vv. 862-864) il Coro si rivolge direttamente a Neottolema. Questi è più vicino a Filottete (vv. 839 ὄδε, 840 δίχα τοῦδε, 841 τοῦδε; qui τούτων è del discorso indiretto, attribuito al dio della profezia); la prossimità scenica di Neottolema a Filottete motiva il rimprovero del Coro, l'invito a parlare sottovoce per non svegliare Filottete» (Avezzi 2000b, p. 54).

⁷⁸⁰ Categorico Schein 1988, p. 200: «It is well known that dochmiacs in tragedy usually are associated with intense or heightened emotion; in the *Philoktetes*, such emotion is clearly associated with the chorus' part in deceiving the hero». È, tuttavia, rischioso attribuire significati univoci alle scelte metriche all'interno di una stessa opera, limitando la libertà del metro e dell'autore di esprimere qualsivoglia altro valore, che sia motivato da una più o meno verificabile connessione col momento in cui quel particolare metro è utilizzato.

riposo dell'eroe, momento favorevole per l'azione⁷⁸¹.

Alla costruzione dell'ode contribuiscono due omometrie, che garantiscono unità strutturale e intenzionale all'ode, rivelando una certa coerenza di carattere nel coro⁷⁸². L'anadiplosi dei vv. 828-830 *εὐαίων, | εὐαίων* è ripresa in ugual sede metrica ai vv. 844-845 nell'analoga iterazione *βαιάν μοι, | βαιάν*; minima la condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|---------|-----------------|----|
| 828-829 | ---'---'---'--- | 2δ |
| 844 | ---'---'---'--- | 2δ |
| 830 | ---'---'---'--- | 2δ |
| 845 | ---'---'--- | δ |

La coincidenza unisce i versi iniziali della strofe a quelli dell'antistrofe in un comune messaggio: se, infatti, si osserva che, da un lato, l'anadiplosi fa parte del linguaggio ripetitivo e cullante della ninna-nanna (cfr. *supra*, § IV 2.6, pp. 861-863) e ben si accompagna alla richiesta che i coreuti rivolgono a Hypnos (vv. 830 s., ὄμμασι δ' ἀντίσχοις | τάνδ' ἀγλαν, ἃ τέταται τανῶν), mentre, dall'altro, l'iterazione verbale serve a realizzare l'invito a Neottolema a parlare sottovoce (vv. 844-846, ὦν δ' ἂν κάμειβη μ' αἴθις, βαιάν μοι, | βαιάν, ὦ τέκνον, | πέμπε λόγων φημάν), risulta chiara la funzione silenziante dell'omometria, che verbalizza la necessità del silenzio e della discrezione, ritenuti dal coro requisiti indispensabili all'azione immediata, unendo strofe e antistrofe nel solco della medesima intenzione semantica⁷⁸³.

Sulla stessa scia può essere interpretata la successiva omometria, per la quale, ai vv. 837~853 (3mol), la stessa espressione si trova in due forme flesse differenti

⁷⁸¹ Così Andreatta 2014, p. 43. Sui contenuti del *kommos*, cfr. Webster 1970b, pp. 119 s.; Kamerbeek 1980, p. 119; Gardiner 1987, pp. 37 s.; Pucci in Avezù *et al.* 2003, pp. 253 s.; Schein 2013, pp. 246-249. Per le questioni metrico-testuali, ved. anche Diggle 1966, pp. 262 s.; Henry 1973, pp. 61 s.; Dawe 1978, p. 131; Lasso de la Vega 1981-1982, pp. 16-18; Lameere 1985, pp. 159-179; Magnani 2000, pp. 77-83; Willink 2003a, pp. 88-92; Neri 2011, pp. 31-35; Maganuco 2018, pp. 93-97.

⁷⁸² Una funzione che Avezù 2000b, p. 55 riconosce a tutte le forme di ripetizione fonica e verbale che costellano il canto: «Le ripetizioni giocano un ruolo importante anche all'interno della pragmatica illocutoria del Coro verso Neottolema: esse scandiscono il dettato lineare e, dal momento che riscontriamo parallele ripetizioni in responsione, mostrano come la tonalità dell'intero corale partecipi del medesimo carattere».

⁷⁸³ L'occorrenza è osservata anche da Ussher 1990, p. 139; Avezù 2000b, p. 54; Schein 2013, p. 252.

nella stessa posizione metrica: γνώμαν ἴσχωιν ~ γνώμαν ἴσχεις. Quasi totale la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------|------|
| 837 | --'---'--- | 3mol |
| 853 | ---'---'--- | 3mol |

Di nuovo, il carattere del coro riesce unitario e coerente attraverso l'iterazione verbale responsiva: già nella strofe, dopo aver richiesto l'intercessione del Sonno su Filottete, i marinai, che a stento frenano l'agitazione del momento, spingono trepidanti il loro sovrano ad agire, cogliendo il *καιρός*, poiché *καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχωιν* | <πολύ τι> πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται (vv. 837 s.); e anche ora, nonostante l'esplicito diniego di Neottolemo che, forte della conoscenza dell'oracolo sull'eroe abbandonato, precisa che il solo arco non servirà ad alcunché senza il suo proprietario (v. 841, τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν), i coreuti insistono, bollando come pericolosa l'inazione del loro comandante (vv. 853 s., εἰ ταῦτ'αὖ τούτῳ γνώμαν ἴσχεις, | μάλα τοι ἄπορα πυκνοῖς ἐνιδεῖν πάθη), facendo della non condivisa γνώμη di Neottolemo il rovescio della γνώμη del *καιρός*, più efficace e lungimirante rispetto a quella sovrano, almeno agli occhi degli impazienti marinai⁷⁸⁴.

Una volta risvegliatosi, Filottete apprende da Neottolemo la verità: diversamente da ciò che l'eroe crede, l'incertezza del figlio di Achille non rappresenta il segno di un nuovo abbandono (vv. 910 s., ἀνὴρ ὄδ', εἰ μὴ ἴγ' ἄκακός γνώμην ἔφυν, | προδούς μ' ἔοικε κάκλιπών τὸν πλοῦν στελεῖν), quanto piuttosto il nascondimento della vera meta del viaggio, non la patria di Filottete, bensì Troia, dove si riunirà agli eserciti achei e agli odiati Atridi (vv. 915 s., οὐδέν σε κρύψω· δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν | πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρεϊδῶν στόλον). L'eroe si sente tradito (vv. 923 s., ἀπόλωλα τλήμων, προδέδομαι. τί μ', ὦ ξένη, | δέδρακας; ἀπόδος ὡς τάχος τὰ τόξα μοι) e rinnova anche di fronte a Odisseo il proprio risentimento e il reciso rifiuto a partire, prontamente sostituito da propositi suicidi (vv. 1001 s., κρᾶτ' ἐμὸν τόδ' αὐτίκα | πέτραι πέτρας ἄνωθεν αἰμάξω πεσών). Un'altra menzogna di Odisseo, però, cioè che sia necessario soltanto prendere l'arco e si possa fare a meno di Filottete, di nuovo abbandonato a se stesso

⁷⁸⁴ Il caso è notato anche da Webster 1970b, p. 122; Ussher 1990, p. 139; Avezzi 2000b, p. 55; da Schein 2013, p. 252.

a Lemno (vv. 1055 s., οὐδὲ σοῦ προσχρήζομεν, | τά γ' ὄπλ' ἔχοντες τὰυτ'; v. 1060, τί δῆτα σοῦ δεῖ; χαῖρε τὴν Λήμνων πατῶν), è sufficiente a far cambiare idea all'eroe che, preoccupato dell'ipocrita successo di Odisseo grazie a un'arma non sua (vv. 1063 s., οἴμοι· τί δράσω δύσμορος; σὺ τοῖς ἐμοῖς | ὄπλοισι κοσμηθεῖς ἐν Ἀργείοις φανῆι;), viene lasciato solo a lamentarsi dei propri mali. Mentre Neottolemo e Odisseo si allontanano dalla scena per i preparativi della partenza, Filottete sfoga il proprio dolore di fronte al coro in un amebeo lirico (vv. 1081-1217) che, per la sua lunghezza (136 versi), «sembra compensare l'esiguità delle altre parti liriche del dramma (158 versi)»⁷⁸⁵, in sostituzione dell'atteso stasimo. Lo scambio è organizzato in due coppie strofiche in metri eolo-coriambici (vv. 1081-1100~1101-1122; 1123-1145~1146-1168), cui segue un *astrophon* polimetrico (vv. 1169-1217) con funzione di epodo⁷⁸⁶. Il coro prende la parola alla fine di ogni strofa, ma non riesce mai a far breccia nell'ascolto di Filottete: se i marinai si indirizzano sempre in modo diretto al loro interlocutore, come testimonia l'ampio uso delle forme verbali alla seconda persona singolare e dei corrispondenti pronomi personali (v. 1095, σύ τοι σύ τοι κατηξίωσας; v. 1100, εἴλου; v. 1116, πότημος σε δαιμόνων τάδ'; v. 1119, ἔχε; v. 1121, μὴ φιλότητ' ἀπόσηι; vv. 1163 s., εἴ τι σέβη ξένον, πέλασσον, | εὐνοίαι πάσαι πελάταν; vv. 1165 s., ἀλλὰ γνῶθ', εἶ γνῶθ'. ἐπὶ σοὶ | κῆρα τάνδ' ἀποφεύγειν), l'eroe resta prigioniero dell'espressione della propria angoscia che, potenziata da opportune riprese testuali che amplificano quanto ha già esposto nelle precedenti lamentazioni (vv. 927-962; 1004-1044), gli impediscono di instaurare una qualche forma di dialogo, almeno nelle due coppie antistrofiche⁷⁸⁷. L'interlocuzione diretta col coro arriva solo con l'epodo (ved. la

⁷⁸⁵ Cerbo 2003, p. 225.

⁷⁸⁶ Altri luoghi in cui occorrono architetture corali del genere sono Soph. *Trach.* 871-895, *El.* 823-870 e *OC* 176-236, 510-548, 833-843~876-886, 1670-1750. Cfr. Cerbo 2003, p. 212, n. 6. Sui contenuti del *kommos*, cfr. Webster 1970b, pp. 135 s.; Kamerbeek 1980, p. 150; Ussher 1990, p. 149; Minadeo 1993, pp. 100 s.; Dawe 2003, p. 106; Pucci in Avezzi *et al.* 2003, p. 284; Schein 2013, pp. 283-291. Per le questioni metrico-testuali, cfr. Stinton 1977b, pp. 136 s.; Dawe 1978, p. 133; Masaracchia 1984, pp. 241-247; Buijs 1986, pp. 125-128; Willink 2003a, pp. 92-95.

⁷⁸⁷ L'invocazione alla grotta, con cui si apre l'amebeo (vv. 1081 s., ὦ κοίλας πέτρας γύαλον | θερμὸν καὶ παγετῶδες) e che ritorna poco oltre, nella stessa prima strofe (vv. 1087 s., ὦ πληρέστατον αὔλιον | λύπας τᾶς ἀπ' ἐμοῦ τάλαν), richiama le analoghe espressioni dei vv. 952 (ὦ σχῆμα πέτρας δίπυλον) e 954 (τῶιδ' ἐν αὐλίω); l'incapacità di sostentarsi senza l'arco (vv. 1107-1110, οὐ φορβᾶν ἔτι προσφέρων, | οὐ πτανῶν ἀπ' ἐμῶν ὄπλων | κραταιαῖς μετὰ χερσὶν ἴσχων) riprende il v. 953 (οὐκ ἔχων τροφήν); l'impossibilità di uccidere uccelli e bestie feroci, che ora potranno aver ragione di lui (vv. 1146-1158, ὦ πταναὶ θῆραι χαροπῶν τ' | ἔθνη θηρῶν, οὓς ὄδ' ἔχει | χῶρος οὐρεσιβύτας, | φυγαῖ μηκέτ' ἀπ' αὐλίω | ἐλάτ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν | τὰν πρόσ-

seconda persona singolare ὑπέμνασας al v. 1170), dove, tra frequenti *antilabai*, i marinai finalmente sono ascoltati da Filottete, ma senza riuscire nell'intento di vincerne la resistenza e persuaderlo a partire a Troia, con una prevalenza del lirismo attoriale sulla dimensione corale testimoniata, inoltre, dall'aumento del numero di *cola* che compongono le lunghe tirate di Filottete, da quattordici nella prima coppia strofica a diciassette nella seconda⁷⁸⁸.

Il lirismo di Filottete, che si giova di espressioni di lunga estensione e di riprese interne che ripetono temi e parole lungo le strofi e le antistrofi⁷⁸⁹, risulta amplificato inoltre dal ricorso a invocazioni, esclamazioni, grida, a loro volta potenziati dal puntuale uso di figure di suono e di ripetizione. La lamentazione che apre la prima antistrofe è segnata da una geminazione (v. 1101, ὦ τλάμων τλάμων) che, dopo l'anafora della negazione οὐ ... | οὐ (vv. 1107 s.) insistente sull'impossibilità di approvvigionarsi senza arco, ritorna nella seconda strofe in combinazione con un poliptoto (v. 1128, ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων). Ne è ricco soprattutto l'epodo: la geminazione πάλιν πάλιν παλαιόν (v. 1169), combinata con una forma di parechesi che contribuisce a individuare l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale



θειν βελέων ἀλκάν, | ὦ δύστανος ἐγὼ τανῦν. | ἀλλ' ἀνέδην – ὄδε χυλὸς ἐρύκομαι, | οὐκέτι φοβητὸς ὑμῖν – | ἔρπετε, νῦν καλὸν | ἀντίφονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν | ἐμᾶς <γε> σαρκὸς αἰόλας. | ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα), era già stata evidenziata ai vv. 955-960 (οὐ πτηνὸν ὄρνιν, οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην | τόξοις ἐναίρων τοισίδ', ἀλλ' αὐτὸς τάλας | θανῶν παρέξω δαῖτ' ἀφ' ὧν ἐφερβόμην, | καὶ μ' οὖς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν· | φόνον φόνου δὲ ῥύσιον τείσω τάλας | πρὸς τοῦ δοκοῦντος οὐδὲν εἰδέναι κακόν); la sventura e la morte ormai ineluttabile costellano le due sezioni recitate e quella cantata attraverso la ripetizione dell'aggettivo τάλας ai vv. 956, 989 e 1085. Cfr. Jouanna 2003, p. 158 s. e relative note; Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 284.

⁷⁸⁸ Cfr. Jouanna 2003, p. 155. La soluzione del lungo epodo diviso in molteplici *antilabai* «sottolinea la peculiare funzione attribuita al Coro, non come spettatore e commentatore degli eventi, ma quale 'personaggio' che, come gli altri, entra in contatto con Filottete allo scopo di vincere la sua ostinazione e di persuaderlo a partire per Troia» (Cerbo 2003, p. 213; cfr. Gardiner 1987, pp. 43 s.). Ma l'eroe come potrebbe lasciarsi convincere «after all that he has suffered at the hands of the Greek leaders? He is back where he was before, living in a world of his own, peopled with birds (which he can no longer shoot, a bow (which is no longer his), his cave, his painful foot – all vividly personified. It is the same, except that it is worse for the frustration of his hopes, the treachery of Neoptolemus, and the loss of the bow» (Winnington-Ingram 1980, p. 294). Il tentativo esercitato dal coro di marinai trova un riflesso nell'articolazione dei metri-ritmi che compongono il carne, variamente recuperati e riutilizzati lungo il canto in associazione a determinati motivi tematici (su cui cfr. Cerbo 2003, pp. 215-225).

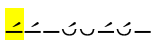
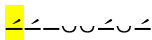
⁷⁸⁹ «On pourrait prendre en exemple l'invocation à la grotte qui inaugure les deux déplorations : dans la déploration parlée (v. 952), cette invocation introduite par ὦ comprend trois mots (σχῆμα πέτρας δίπυλον), deux mots pour désigner la grotte (σχῆμα πέτρας) et un qualificatif (δίπυλον), le tout formant huit syllabes ; dans la déploration chantée (v. 1081), l'invocation introduite de la même manière par ὦ comprend six mots (κοίλας πέτρας γύαλον / θερμὸν καὶ παγετῶδες), trois mots pour désigner la grotte (κοίλας πέτρας γύαλον) et deux qualificatifs au lieu d'un (θερμὸν καὶ παγετῶδες), le tout totalisant quinze syllabes, donc pratiquement le double. On a là un bon exemple de l'amplification par la longueur des mots ou des formules» (Jouanna 2003, p. 160).

sorda, la duplicazione τί μ' ... τί μ' (v. 1172), le geminazioni δαίμων δαίμων (v. 1187), ὦ πούς πούς (v. 1188), οὐδέποτ' οὐδέποτ' (v. 1197), φονᾶι φονᾶι (v. 1209), ὦ πόλις πόλις (v. 1213), traducono sul piano retorico la concitazione del dialogo fallimentare instauratosi fra il coro e Filottete alla fine della sezione lirica. Essa intacca anche la dizione del coro, che nello stesso epodo tenta di persuadere Filottete alla partenza con le ripetizioni a contatto φίλα μοι, φίλα (v. 1178) e ἴω-μεν ἴωμεν (v. 1179b), dopo aver adoperato già nelle coppie strofiche anadiplosi, poliptoti, geminazioni e figure etimologiche (v. 1095, σύ τοι σύ τοι; vv. 1140 s., εἰπέιν, | εἰπόντος; vv. 1163 s., πέλασσον, ... | πελάταν; v. 1165, γνῶθ' ... γνῶθ').

Un valido contributo al potenziamento espressivo è offerto dall'uso delle omometrie. La preoccupazione di una morte in solitudine, presentata da Filottete come futuro certo e ribadita dalla corrispondenza non responsiva fra le forme θνήσκοντι e ὀλοῦμαι ai vv. 1085~1105 (pher), pronunciati entrambi dall'eroe, riceve ulteriore sottolineatura dalla corrispondenza, ai versi immediatamente successivi (vv. 1086~1106, 2sp) fra le interiezioni ὦμοι μοι μοι ~ αἰαῖ αἰαῖ, che non fa però registrare alcuna coincidenza nella disposizione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1086 |  | 2sp |
| 1106 |  | 2sp |

Parimenti, nella seconda coppia strofica, all'interiezione ὦ all'incipit del v. 1128 (glyc) risponde l'interiezione ὦ all'incipit del v. 1152 (glyc), in responsione e con una buona condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1128 |  | glyc |
| 1152 |  | glyc |

La funzione delle due tautometrie sembra, appunto, quella di aumentare la forza del lirismo di Filottete, costringendolo però nelle maglie della simmetria e dell'ordine della costruzione strofica, senza che ciò significhi diminuirne l'efficacia espressiva⁷⁹⁰. Così, dunque, si può interpretare anche la corrispondenza isometrica

⁷⁹⁰ Cfr. Jouanna 2003, p. 162 che, osservando l'omometria dei vv. 1086~1106, così commenta: «Si la poésie lyrique offre au poète tragique la possibilité de multiplier les effets du pathétique pour traduire les élans de la douleur, en revanche l'organisation strophique contribue à maîtriser, à ordonner, on pourrait presque dire à ritualiser, ne fût-ce que discrètement, l'exubérance de la déploration. Quant au choix du rythme lyrique fait par le poète, et à l'effet voulu par les changements de

degli articoli τάν ~ τάν (vv. 1127~1151, glyc), che mettono in relazione tra loro il sostentamento (v. 1126, τροφάν) e la forza (v. 1151, ἀλκάν) che Filottete, senza arco, non ha più, accentuando il senso di disperazione del personaggio. Quasi nulla la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|------|----------|------|
| 1127 | ⏟—⏟—⏟—⏟— | glyc |
| 1151 | ⏟—⏟—⏟—⏟— | glyc |

La stessa soluzione è adottata dal coro negli infelici tentativi di provocare al dialogo Filottete. Nella prima coppia strofica, infatti, i marinai puntano sull'autocommiserazione quale motore del ravvedimento, insistendo sulla responsabilità dell'eroe nella sventura che lo affligge: εὐτέ γε παρὸν φρονῆσαι | λώιονος δαίμονος εἴλου τὸ κάκιον αἰνεῖν (vv. 1097-1110). Il colpo, però, non va a segno: Filottete lamenta di essere stato oggetto d'inganno (vv. 1111 s., ἀλλά μοι ἄσκοπα | κρυπτά τ' ἔπη δολερᾶς ὑπέδυσ φρενός) e il coro, adattando la strategia, opta per lo scarico di responsabilità, affermando (o, piuttosto, fingendo) la propria estraneità ai fatti (vv. 1116 s., οὐδέ σέ γε δόλος | ἔσχ' ὑπὸ χειρὸς ἐμᾶς· στυγε- ρᾶν ἔχε | δύσποτμον ἀρὰν ἐπ' ἄλλοις)⁷⁹¹ e rinnovandogli l'offerta di amicizia (v. 1121, καὶ γὰρ ἐμοὶ τοῦτο μέλει, μὴ φιλότητ' ἀπώσηι). La colpa di tutto, dunque, ricade sullo stesso Filottete ed è interessante che, per rilevarlo, Sofocle faccia uso di un'occorrenza tautometrica che unisce le due forme pronominali σύ ~ σε, che il coro usa per rivolgersi direttamente all'eroe, nella stessa sede metrica dei vv. 1095~1116 (2ia δ), facendo osservare una buona condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|------|-------------------|-------|
| 1095 | ⏟—⏟—⏟—⏟— ⏟—⏟—⏟—⏟— | 2ia δ |
| 1116 | ⏟—⏟—⏟—⏟— ⏟—⏟—⏟—⏟— | 2ia δ |

rythme, il est beaucoup plus difficile à utiliser dans l'interprétation. Mais certains effets sont perceptibles. Pour en rester à ces deux longs cris de Philoctète formés de quatre longues, ils forment un contraste avec leur environnement rythmique, où le noyau de base est le choriambe, un mètre formé d'une succession d'une longue, de deux brèves et d'une longue. Nul doute que ces cris devaient donc, par suite de ce contraste, être plus impressionnants encore et prendre plus de relief» (*ibid.*). La medesima occorrenza è commentata anche da Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 285.

⁷⁹¹ È proprio uno scarico di responsabilità velato di cinismo: «È vero che Filottete, rifiutando di collaborare con i Greci secondo la volontà divina, sceglie un destino orribile, come dice il Coro; ma questo destino glielo impongono i Greci per ricatto o malvagità: la pietà iniziale del Coro si è estinta» (Pucci in Avezzù *et al.* 2003, p. 285).

IV 2.7 L'Edipo a Colono

Parricida, colpevole d'incesto, nemesi della prole maschile, cieco ed esule ramingo per la Grecia continentale, alla fine della carriera di Sofocle Edipo arriva ad Atene per trasformarsi nel contraddittorio eroe che, memore del proprio passato, sa però distaccarsene in attesa della morte che, nonostante le macchie, assicurerà all'Attica un nuovo protettore. Tornano, così, sulla scena personaggi presentati alcuni anni prima – Edipo, appunto, Antigone, Creonte, Ismene – che cercano di rispondere alla questione lasciata in sospeso dall'*Edipo re* sul destino finale dell'eroe eponimo, offrendo agli spettatori l'estremo saluto del tragediografo di Colono⁷⁹².

Il dramma segue la struttura della tragedia di supplica, già sperimentata ad Atene nelle *Supplici* di Eschilo, in quelle di Euripide e negli *Eraclidi* del medesimo autore, ma qui variata: il problema dell'accoglienza del supplice, infatti, si risolve nella misura della parodo e del primo episodio. L'ingresso in scena di Edipo, sorretto da Antigone, è segnato dalla domanda τίνας | χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν; (vv. 1 s.) e dall'uso del verbo chiave δέξεται (v. 4): il tebano si presenta da subito straniero in terra straniera (vv. 12 s., μαυθάνειν γὰρ ἤκομεν | ξένοι πρὸς ἀστῶν, ἂν δ' ἀκούσωμεν τελείν), uomo senza fissa dimora (v. 50, ἀλήτην) in cerca di accoglienza (v. 44, ἀλλ' ἴλεω μὲν τὸν ἰκέτην δεξαίματο, dice Edipo delle Eumenidi venerate a Colono), inizialmente respinto dal coro di anziani ateniesi nella parodo, ma poi da essi accolto, seppur con riserva, grazie alle parole mediatrici

⁷⁹² La tragedia, ultima nel *corpus* trasmessoci dall'antichità, è l'ultima anche per data di composizione: per quanto un'epigrafe (*IG II² 3090*) rinvenuta a Eleusi faccia il nome di Sofocle e di Aristofane quali vincitori di un'agone dionisiaco del 406/405 a. C., nulla permette di sostenere che in quell'occasione il tragediografo abbia presentato l'*Edipo a Colono*, esclusa anche da argomentazioni drammaturgiche riguardanti la divisione dei ruoli fra attori (su cui vedi Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. xxix, n. 2); resta, invece, valida la testimonianza dell'*argumentum II*, trasmessa da Eust. *II*. I 550, 9-10, che assegna la tragedia al 402/401 a. C. (ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος), quando fu inscenata dall'omonimo nipote dell'autore (ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὦν Ἀρίστωνος), considerando Sofocle già scomparso nel 406/405 a. C. (ὅς ἐστι τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασι οἱ πλείους τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι). L'*Edipo a Colono* si offre, così, quale «congedo dal pubblico ateniese» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. xi) e alle domande del pubblico sull'evoluzione del tebano nel tempo rispetto alle vicende dell'*Edipo re* («Years of suffering, of blind beggary, have intervened; time has passed and Oedipus is old. [...] What did it [*scil.* the time] do to Oedipus?», Winnington-Ingram 1980, p. 256) Sofocle risponde con l'«ultima pagina della sua meditazione su alcuni temi profondi del genere tragico: il destino, la colpa, l'incomprensibile presenza del divino nel mondo, il mistero dell'esistenza e della sua fine, il conflitto tra la morale politica e quella religiosa, la sofferenza che accompagna in modo oscuro e inesorabile un uomo durante il viaggio nella vita, il tempo che tutto travolge e muta, e tuttavia la necessità di fronteggiare forze onnipotenti che sembrano disperdere ogni progetto umano come una foglia nel vento» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, pp. xi s.).

di Antigone, che si rivolge loro qualificandoli espressamente ξένοι αἰδόφρονες (v. 237) e utilizzando il verbo tecnico ἄντομαι (v. 250)⁷⁹³. Il verdetto è affidato a chi governa le terre a cui l'esule e la figlia chiedono asilo e, a differenza di quanto accade normalmente nei drammi di supplica, la conclusione del processo di accettazione non arriva alla fine della trama tragica, ma già con l'esaurimento del primo episodio: al suo ingresso in scena, Teseo assicura aiuto e protezione (vv. 565 s., ὥστε ξένον γ' ἂν οὐδέν' ὄνθ', ὥσπερ σὺ νῦν, | ὑπεκτραποίμην μὴ οὐ συνεκσώζεις), riconoscendone lo statuto di supplice (v. 634, ἔπειτα δ' ἰκέτης δαιμόνων ἀφιγμένος) e sancendone la trasformazione da ἀπόπτολις (v. 208) a ἔμπολις (v. 637) all'ombra del bosco delle Eumenidi⁷⁹⁴.

Se la prima parte del dramma trova conclusione nel luogo sacro, che risalta con evidente dettaglio fra le azioni dei personaggi tanto da poterlo considerare non tanto uno sfondo quanto, piuttosto, un silente personaggio che assiste allo svolgimento della trama⁷⁹⁵, il resto della tragedia prosegue verso la conclusione della parabola edipica, attraverso il confronto col passato negli alterchi fra Edipo e Creonte e fra Edipo e Polinice, fino ad arrivare all'esito tanto atteso, l'uscita di scena del tebano e il suo ingresso nell'eternità in un bosco che, in modo circolare, mette il punto

⁷⁹³ «Appellandosi all'αἰδώς, il supplice si offre inerme a chi gli sta di fronte ed evoca come garanti forze divine, ma più in generale fa appello a un sistema di convenzioni sociali alle quali chi riceve la supplica si sente vincolato: secondo questo modo di pensare, infrangere le regole della supplica porta con sé non solo il rischio di una contaminazione, ma una brutta fama che genera appunto vergogna e disonore, insomma una macchia intollerabile» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, pp. 239 s.).

⁷⁹⁴ L'anticipazione della discussione se accogliere o meno l'esule supplice al momento della parodo, segnata dalla resistenza degli anziani coreuti che temono la violazione della sacralità del luogo, fa sì che il dialogo fra Edipo e Teseo, che sancisce il regolare inserimento del tebano nel tessuto cittadino ateniese, avvenga fra pari grado (cfr. Burian 1974, p. 415). La forma del dramma di supplica trova, poi, ulteriore variazione nella trasformazione degli spostamenti di Edipo da peregrinazione a viaggio strutturato, come lo stesso personaggio riconosce nella preghiera che rivolge alle Eumenidi, per le quali è giunto a Colono guidato da indizi divini (vv. 96-101, ἔγνωκα μὲν νῦν ὡς με τήνδε τὴν ὁδὸν | οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ πιστὸν ἐξ ὑμῶν πτερὸν | ἐξήγαγ' εἰς τόδ' ἄλσος. οὐ γὰρ ἂν ποτε | πρῶταισιν ὑμῖν ἀντέκυσ' ὁδοιπορῶν, | νήφων ἀοίνοισ, κάπῃ σεμνὸν ἐζόμεν | βᾶθρον τόδ' ἀσκέπαρον). Per un'interpretazione del motivo come un richiamo alla prassi della *theoria*, ved. Reitzammer 2018, pp. 108-136.

⁷⁹⁵ Così Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. xxxi. Cfr. *ivi*, pp. xii s.; Rodighiero 2011, pp. 241-258 (per le possibili allusioni politiche della descrizione geografica); Reitzammer 2018, pp. 114-117. Il peso della geografia coloniate sul dramma è evidente nell'orgogliosa descrizione del bosco delle Eumenidi da parte dell'abitante locale nel prologo (vv. 53-63) e nel ricco e incantato tratteggio del demo da parte del coro nel primo stasimo (vv. 668-719). Il dramma riceve forza dalla storia, se si considera che a Colono è attestato un culto di Edipo, la ricerca del cui αἵτιον potrebbe essere, per Adams 1953, pp. 136 s., lo scopo sotteso all'intera tragedia. Sulle tradizioni locali a proposito di Edipo e della sua morte o scomparsa e sulla loro ricezione da parte di Sofocle, ved. l'ampio lavoro di Brillante 2016, pp. 11-57.

fermo alla sua esistenza richiamando l'analogo bosco, quello del Citerone, dove questa era iniziata⁷⁹⁶. La sua conclusione segna il termine del processo di rovesciamento che interessa il personaggio dall'una all'altra tragedia: se, infatti, nell'*Edipo re*, ha luogo un vero e proprio percorso di agnizione, con un progressivo riconoscimento della verità che riempie le lacune dell'ignoranza di Edipo sulla propria identità e sul proprio passato e ne annienta la spregiudicatezza (§ IV 2.3, pp. 762-767), nell'*Edipo a Colono* proprio questo stato di pietosa umiliazione costituisce il punto di partenza del percorso che condurrà Edipo a realizzare le volontà ultime del proprio destino, tornando a essere un uomo dotato di κράτος, di un κράτος che beneficia gli amici e ostacola i nemici⁷⁹⁷. Stavolta, però, non si tratta di un processo di progressivo apprendimento: Edipo sa già che cosa lo aspetta, conosce l'obiettivo che gli dèi intendono conseguire con la sepoltura ad Atene ed è sul timoroso rispetto dei responsi oracoli che il tebano esule fa leva perché il già propenso Teseo accolga la sua richiesta di essere sepolto in territorio ateniese (vv. 624-628, ἀλλ' οὐ γὰρ αὐδᾶν ἠδὲ τὰκίνητ' ἔπη, | ἔα μ' ἐν οἴσιν ἠρξάμην, τὸ σὸν μόνον | πιστὸν φυλάσσω· κοῦποτ' Οἰδίπου ἐρεῖς | ἀρχεῖον οἰκτῆρα δέ- ξασθαι τόπων | τῶν ἐνθάδ', εἶπερ μὴ θεοὶ ψεύσουσί με)⁷⁹⁸.

Si inverte anche lo schema della supplica. Se, al principio dell'opera, è Edipo a cercare accoglienza presso gli abitanti di Colono, mentre questi mostrano iniziale resistenza, una volta passata la metà del dramma è Polinice a cercare l'intercessione del padre: nel colloquio con il genitore, Ismene ha anticipato la forte influenza che il corpo di Edipo potrà avere sugli abitanti della terra in cui sarà sepolto (vv. 389-392, σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ | θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοί- ας χάριν ... ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη), ragion per cui Creonte

⁷⁹⁶ Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. xxxii. Sulla struttura drammaturgica dell'opera, cfr. *ivi*, pp. xxxi s.

⁷⁹⁷ «It is not bliss, but honour and power that await him in the chthonian realm to which he is summoned. An impossible calculus between sufferings and honours is beside the point and beneath the argument. Oedipus is raised to power and not to happiness» (Winnington-Ingram 1980, p. 255; cfr. Wallace 1979, p. 44).

⁷⁹⁸ Già al termine del prologo conosciamo grossomodo i contenuti degli oracoli apollinei che muovono Edipo fino a Colono: benevolmente accolto dalle Eumenidi nel demo attico (vv. 89 s., χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν | σεμνῶν ἔδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασι), l'esule tebano si convertirà in un κέρδος per chi gli offrirà residenza (v. 91, κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις) e fonte di ἄτη per chi invece lo ha allontanato da Tebe (v. 92, ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἳ μ' ἀπίλασαν), portando così a compimento quanto vaticinatogli da Apollo (v. 102, κατ' ὁμφᾶς τὰς Ἀπόλλωνος). Cfr. Adams 1953, p. 139; Kamerbeek 1984, pp. 16-18.

impetrerà la sepoltura dell'anziano esule nelle vicinanze dei territori di Tebe, perché sia loro di giovamento (vv. 396-400, καὶ μὴν Κρέοντά γ' ἴσθι σοι τούτων χάριν | ἥξοντα βαιοῦ κούχῃ μυρίου χρόνου ... ὥς σ' ἄγχι γῆς στήσωσι Καδμείας, ὅπως | κρατῶσι μὲν σοῦ, γῆς δὲ μὴ ἔμβαίνῃς ὄρων); muovendo dallo stesso presupposto, Polinice chiede al padre di affiancarlo nell'assedio di Tebe, perché εἰ γάρ τι πιστόν ἐστιν ἐκ χρηστηρίων, | οἷς ἂν σὺ προσθήῃ, τοῖσδ' ἔφασκ' εἶναι κράτος (vv. 1331 s.). A Edipo tocca ora accogliere o rifiutare la richiesta, mentre al ruolo mediatore di Antigone si sostituisce la figura di Teseo, che spinge Edipo a non ricusare il confronto col figlio (vv. 1179 s., ἀλλ' εἰ τὸ θάκημ' ἐξαναγκάζει σκόπει· | μή σοι πρόνοι' ἦι τοῦ θεοῦ φυλακτέα)⁷⁹⁹. Tuttavia, c'è qualcosa che non si rovescia, ed è la costanza dell'astio di Edipo per la prole maschile. Alle parole concilianti di Teseo, il tebano replica che non è nemmeno capace di sopportare il suono delle parole di Polinice (vv. 1173 s., πᾶσις οὐμός, ὦναξ, στυγνός, οὐ λόγων ἐγὼ | ἄλγιστ' ἂν ἀνδρῶν ἐξανασχόμην κλύων); a Ismene, prima, aveva spiegato che, poiché i due fratelli avevano preferito contendersi il potere di Tebe piuttosto che assistere il padre caduto in disgrazia (vv. 448 s., τὸ δ' ἀντὶ τοῦ φύσαντος εἰλέσθην θρόνους | καὶ σκῆπτρα κραίνειν καὶ τυραννεύειν χθονός), mai avrebbero ricevuto il suo aiuto (vv. 450-452, ἀλλ' οὐ τι μὴ λάχῃσι τοῦδε συμμάχου, | οὔτε σφιν ἀρχῆς τῆσδε Καδμείας ποτὲ | ὄνησις ἦξει); ora, alla supplica di Polinice, Edipo risponde non solo con un reciso rifiuto, ma formulando in modo esplicito la maledizione (vv. 1370-1396) di cui aveva disseminato indizi lungo tutta la tragedia e che ora, chiamata col suo nome dallo stesso Edipo (ἀρά, vv. 1375, 1384, 1407), diventa l'unico destino possibile per i due fratelli, privandoli di qualunque libertà d'azione⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ «The fact that Polynices is a suppliant fully reverses the fundamental premise of the action thus far: Oedipus, who appealed for aid as a suppliant and received it, now receives a similar appeal only to reject it. [...] The appeals of Theseus and Antigone on Polynices' behalf correspond to Oedipus' initial pleading before the Coloneans; they are designed to prevent the suppliant from being sent away before his case is heard by the man who can save him» (Burian 1974, pp. 422 s.).

⁸⁰⁰ La maledizione lanciata da Edipo su Eteocle e Polinice si iscrive nel quadro, già stabilito dal fato, dell'inevitabile scontro fratricida, ma solo con la sua verbalizzazione essa diviene quello stesso destino ineluttabile di morte. Polinice mostra di volere esattamente ciò che il destino ha già predisposto per lui – lo scontro mortale col fratello –, ma finché il genitore non ne dichiara esplicitamente il compimento, per Polinice si tratta di una libera scelta, coincidente, ma non dovuta al destino. «Il comportamento dello stesso Polinice muove così dapprima 'inconsapevolmente' verso la realizzazione della possibilità che Edipo scagli la sua maledizione, e in seguito procede 'consapevolmente' adeguato al futuro che la maledizione ha tracciato per lui» (Dorati 2018, p. 137). In questo modo,

Non si rovescia nemmeno l'utilizzo dell'immagine della vista nella tragedia, che già aveva percorso l'*Edipo re* come segnale retorico-verbale del progressivo accostamento del protagonista alla verità e della sua graduale comprensione (ved. § IV 2.3, pp. 765 s.)⁸⁰¹. Che questo sia un filone tematico rilevante anche nel *Colono* risulta dallo stesso avvio del dramma, in cui Edipo, per sapere dove sia giunto, richiama l'attenzione di Antigone con l'espressione vocativa τέκνον τυφλοῦ γέροντος (v. 1). Il rilievo aumenta se si considera l'abbondanza di attestazioni del campo semantico della vista e della cecità già nei primi istanti del prologo, fra usi neutri (v. 9, βλέπεις; v. 15, ὡς ἀπ' ὀμμάτων; v. 42, ὀρώσας; v. 76, ὡς ἰδόντι) ed espressioni marcate, come il riferimento riflessivo τὸν τυφλόν (v. 21), l'identificazione di Antigone come occhi del genitore (vv. 33 s., τῆσδε τῆς ὑπὲρ τ' ἐμοῦ | αὐτῆς θ' ὀρώσης), la qualifica di ἀνδρὸς μὴ βλέποντος (v. 73) che l'abitante di Colono attribuisce a Edipo e la replica sinestetica di quest'ultimo, che dirà cose πάνθ' ὀρώντα (v. 74). Edipo stesso è, per il coro che entra in scena nella parodo, uno spettacolo terribile a guardarsi (v. 142, δεινὸς μὲν ὄραν) non soltanto per la violazione della sacralità del luogo, ma anche per l'orrevole condizione della cecità (vv. 150 s., ἀλαῶν ὀμμάτων | ἄρα καὶ ἦσθα φυτάλμιος;). Quegli occhi ciechi non possono suscitare la compassione del coro, frenata dalla paura delle colpe commesse dal tebano, ma lo potrebbero quelli di Antigone, che può guardare dritta in faccia i suoi interlocutori (vv. 244 s., προσορωμένα | ὄμμα σὸν ὄμμασιν) e può utilizzare l'immagine a suo vantaggio, nel tentativo di convincere gli anziani ateniesi a concedere alla coppia di attendere Teseo là dove si trovano. L'occhio che non vede muove a compassione dell'occhio che lo vede: nei primi istanti dell'opera, dunque, il binomio vista-cecità serve a scopo primariamente descrittivo, a tratteggiare un personaggio colpito da un *handicap* che lo rende suscettibile di accoglienza e comprensione in chi lo incontra: così, di nuovo, Edipo chiede agli

l'inserimento di una ἀρά all'interno di una trama che già prevede la concretizzazione di quanto previsto dalla stessa maledizione non produce cortocircuito: «I personaggi devono pertanto 'produrre' un nuovo destino attraverso la maledizione, ma senza che il primo interferisca con un fato anteriore e immutabile, e senza che la seconda risulti superflua: per il dramma è essenziale che l'incontro con Polinice sia percepito non come un evento 'vuoto', ma come un momento decisivo, anche se di fatto in esso si decide molto meno di quanto non sembri» (ivi, p. 138). Cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 257-264; Bowman 2007, pp. 15-25.

⁸⁰¹ «As the significance of Oedipus' blindness becomes a stepping stone in the play, so the language uses visual terminology» (Bernidaki-Aldous 1990, pp. 147 s.). Sulla questione, cfr. anche Van Erp Taalman Kip 2006, pp. 42-46.

anziani ateniesi di non soffermarsi sul suo volto sfigurato per lasciarsene disgustare (vv. 285 s., μηδέ μου κάρα | τὸ δυσπρόσοπτον εἰσορῶν ἀτιμάσης), mentre Ismene si rivolge al padre in un misto di gioia per il ritrovamento e di dolore per lo stato in cui il genitore è precipitato (v. 327, ὦ πάτερ δύσμορφ' ὄραν), assegnando alle immagini visive il doppio valore di compassione per la condizione e di mezzo per ristabilire i legami (tacita è la conferma di Ismene alla domanda di Edipo se desiderasse rivederlo: v. 333, πότερα πόθοισι;)⁸⁰². Per Edipo, però, la cecità non è un difetto: come già nell'*Edipo re*, dove gli occhi sani del protagonista non vedevano o non volevano vedere il progressivo avverarsi del fato oracolare, così nell'*Edipo a Colono* la cecità segnala la superiorità della vista interiore rispetto a quella fisica, incapace di attingere alla verità⁸⁰³. Già l'espressione adoperata nel prologo da Antigone ὡς ἀπ' ὀμμάτων (v. 15) evidenzia il limite dello sguardo umano, che non può essere del tutto sicuro di ciò che vede, mentre la condizione di Edipo gli consente ormai di agire in piena conoscenza e consapevolezza del proprio operato, tanto che tutto quello che dirà a Teseo sarà equivalente all'autopsia (v. 74, ὅσ' ἂν λέγωμεν πάνθ' ὄρωντα λέξομεν): il tebano ormai sa, come sembrano indicare le forme di οἶδα adoperate nella *rhexis* (vv. 258-291) in cui difende la propria innocenza di fronte al coro (v. 270, ἔξοιδα; vv. 273 s., νῦν δ' οὐδὲν εἰδὼς ἰκόμην ἴν' ἰκόμην, | ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότην ἀπωλλύμην), a fianco agli altri usi del verbo «in crucial turning points»⁸⁰⁴ che sottolineano una volta di più la preminenza di questo filone semantico (v. 295, διειδέναι; v. 360, ἔξοια; v. 562, οἶδα; v. 567, ἔξοιδ'; v. 656, οὐκ οἶσθ'; v. 882, Ζεὺς, οἶδ' ἐγώ; v. 889, ὡς εἰδῶ τὸ πᾶν; v. 1171, ἔξοιδ'; v. 1475, καλῶς κάτοιδ'; v. 1539, εἰδότη'), fino al culmine dato dalla scena della morte, dove Edipo può fare a meno della vista fisica per trovare il luogo della propria morte come indicato dagli dèi (vv. 1520 s., χῶρον μὲν αὐτὸς αὐτίκ' ἐξηγήσομαι, | ἄθικτος ἡγητήρος, οὐ με χρεὶ θανείν), diventando un ἡγεμῶν ... καινός (vv. 1542 s.)⁸⁰⁵ e portando al culmine il processo di enfattizzazione della figura dell'anziano esule, fisicamente menomato, eppure dotato di una

⁸⁰² Cfr. Shields 1961, pp. 67-69.

⁸⁰³ «The sight symbolism is used to emphasize the inferiority of physical vision to intellectual or preternatural insight» (Shields 1961, pp. 65 s.).

⁸⁰⁴ Bernidaki-Aldous 1990, p. 152, n. 6.

⁸⁰⁵ Cfr. Shields 1961, p. 71.

saggezza e di un potere prima inimmaginabili⁸⁰⁶.

Nel gioco dei fili della tragedia si inserisce anche il coro di anziani coloniati, che partecipa in modo rimarchevole all'azione del dramma, dando l'impressione di non essere soltanto un gruppo di anziani abitanti locali sottomessi al proprio sovrano, bensì «a character that is suitably complex and yet as transparent as any in the extant plays of this poet [*scil.* Sophocles]»⁸⁰⁷. Dopo la parodo, in cui il coro, entrato in scena in modo sorprendentemente irruento per la veneranda età dei suoi membri, la recisa opposizione alla presenza contaminante di Edipo cede il passo a pietà e compassione, che contribuiscono a tratteggiare non un coro bigotto, ma persone oneste immerse nel dilemmatico problema di accogliere un supplice cieco in un contesto che non tollera colpe e contaminazioni (cfr. vv. 226-236)⁸⁰⁸. Questo atteggiamento consente agli anziani coloniati di contribuire allo sviluppo dell'azione in modo diretto: sono loro, ancora mossi dal timore di contaminazioni, a proporre a Edipo di sottoporsi a un rituale di purificazione prima di accostarsi al bosco delle Eumenidi (vv. 466 s., θοῦ νῦν καθαρμὸν τῶνδε δαιμόνων, ἐφ' ἄς | τὸ πρῶτον ἴκου καὶ κατέστειψας πέδον) e a fornirgliene i dettagli (vv. 469-509); sono loro a confermare a Teseo che il tebano merita di essere ammesso fra i cittadini di Atene (vv. 629 s., ἀναξ, πάλαι καὶ ταῦτα καὶ τοιαῦτ' ἔπη | γῆι τῆιδ' ὄδ' ἀ- νῆρ ὡς τελῶν ἐφαίνετο) e sono loro stessi a riceverlo in custodia da parte del sovrano (vv. 638 s., εἰ δ' ἐνθάδ' ἦδὺ τῶι ξένωι μίμνειν, σέ νιν | τάξω φυλάσσειν, εἴτ' ἐμοῦ στείχειν μέτα); dai coreuti viene il benvenuto ufficiale della comunità di Colono al nuovo membro (che si esprime nella cosiddetta ode a Colono che costituisce il primo stasimo ai vv. 668-719), e sempre essi invocano la presenza di Teseo nel confronto fra Edipo e Creonte (vv. 884-886, ἰὼ πᾶς λεῶς, ἰὼ γᾶς πρόμοι, | μόλετε σὺν τάχει, μόλετ'· ἐπεὶ πέραν | περῶσ' <οἶδε> δῆ) e quando il tuono annuncia che per il vecchio cieco è giunto il momento di andarsene (vv. 1496-1499, ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλιςμα καὶ φίλους ἐπαξιῶ | δικαίαν χάριν πα-

⁸⁰⁶ «Our analysis of the sight pattern [...] has shown how Sophocles uses the motifs of sight, blindness, and tears to emphasize the central paradox of the play, namely, that Oedipus, though now a blind and feeble man, has at last attained a wisdom, and with it a power, above that of other men and far above that of the *tyrannos* of old who was too eager to spy out knowledge that he would have done better to overlook» (Shields 1961, p. 69).

⁸⁰⁷ Gardiner 1987, p. 110.

⁸⁰⁸ Cfr. Gardiner 1987, p. 111.

ρασχεῖν παθῶν. | σπεῦσον, ἄισσ', ὦναξ)⁸⁰⁹. Infine, la preghiera alle Eumenidi e agli dèi inferi perché accolgano benevoli il trapasso di Edipo (vv. 1556-1578) completa il quadro di un coro che non è composto da veri e propri abitanti di Atene (τοῖς ἐνθάδ' αὐτοῦ μὴ κατ' ἄστν δημόταις | λέξω τάδ' ἐλθῶν, dice l'abitante di Colono a Edipo e Antigone nel prologo, vv. 78 s.), né da consiglieri fidati di Teseo, bensì da gente del posto che, accanto al compito di vegliare sullo spazio sacro alle Eumenidi (v. 145, τῆσδ' ἔφοροι χώρας; v. 728, τὸ τῆσδε χώρας ... σθένος; v. 831, γῆς ἀνακτες, nelle parole di Edipo; v. 871, τῆσδε γῆς ἐγχώριοι, nelle parole di Creonte), possiede la vera autorità del posto, che si affianca al ruolo politico di Teseo⁸¹⁰, si esplica nella partecipazione dialogica all'azione costruita con gli altri personaggi e si giustifica, sul piano musicale, dalla forte incidenza del canto nella grande estensione dell'opera: con 1779 versi, infatti, l'*Edipo a Colono* è la più lunga tragedia sofoclea in nostro possesso, ed è interessante che ben 457 di essi, ovvero il 25,7% del dramma, appartengano a sezioni cantate, facendo della tragedia l'opera sofoclea in cui il canto ha il maggior spazio⁸¹¹ e in cui, di conseguenza, aumenta la possibilità di osservare occorrenze omometriche.

Alcuni casi si trovano già nella parodo. Il coro è introdotto dalle indicazioni fornite dalle ultime battute di Antigone, che silenzia il genitore (v. 111, σίγα) non appena questi ha terminato la preghiera alle Eumenidi (vv. 85-110), indicando che si avvicinano τινες | χρόνωι παλαιοί (vv. 111 s.). La parodo risulta, così, un canto pienamente inserito negli sviluppi dell'azione tragica, collegato al prologo dalla presenza nascosta di Edipo e Antigone (κρύψον κατ' ἄλσος, ordina il tebano alla figlia al v. 114) che viene rivelata nel corso della scena corale, con Edipo che esce

⁸⁰⁹ Cfr. Gardiner 1987, p. 115.

⁸¹⁰ «Though Theseus qua king is the final political authority of the land, the audience will have seen the Elders physically and repeatedly defending City and Grove. [...] Agedness as a category of choral identity is, in *Oedipus Coloneus*, not an impediment to action but rather an incitement to action, insofar as agedness aligns to some extent the chorus' identity with the suppliant's. Furthermore, the Elders' special political and ritual status in Athens in particular is the catalyst whereby their sympathy for Oedipus is converted from mere speech into action; the Elders' ability to enrol Oedipus not only as a resident of Athens but also as an heroic protector, is produced by – indeed, depends upon – the Elders' old age (hence their sympathy) and their special status as Athenian guardians of the Sacred Grove of Colonus» (Dhuga 2005, p. 342). Cfr. Gardiner 1987, p. 116.

⁸¹¹ Seguono, in ordine decrescente, l'*Elettra*, l'altra tragedia sofoclea che presenta un'alta incidenza di parti cantate (24,6%), il *Filottete* (20,9%), l'*Aiace* (20,8%), le *Trachinie* (20,7%) e l'*Edipo re* (19,7%), secondo i dati raccolti da Ercoles 2019, p. 37, n. 3.

allo scoperto e prende la parola al v. 139⁸¹². Proprio questo intervento modifica la struttura della parodo che, iniziata come una scena di ricerca simile ad altre testimoniate nella produzione tragica e comica attica⁸¹³, assume forma commatica, articolandosi in due coppie strofiche eolo-coriambiche (vv. 117-137~150-169, 176-187~192-206), inframmezzate dagli interventi anapestici di Edipo e Antigone (vv. 138-148, 170-175, 188-191) e seguite da un lungo epodo (vv. 207-253), e dividendo l'azione fra la massa movimentata del coro, compatto nell'iniziale rifiuto ad accogliere Edipo, e il piccolo, statico gruppo del tebano e della figlia, impegnato a vincere la compassione degli anziani di Colono⁸¹⁴. Il dialogo, però, non arriva subito. Nella prima coppia strofica, strofe e antistrofe sono interamente affidate al coro, che vi traduce specularmente ricerca, scoperta e reazione attraverso una tessitura metrica inizialmente costituita dalla movimentata associazione di forme giambiche, cretiche, molossiche e bacchiache (vv. 117-121~150-153), che comunicano la tensione e l'affanno del coro sulle tracce del sacrilego insieme con le scelte retoriche dell'anadiplosi (vv. 119 s., ὁ πάντων, | ὁ πάντων), dell'omeoarcto (vv. 121 s., προσδέρκου, προσφθέγγου, | προσπεύθου) e della possibile divisione dell'intera strofe iniziale fra gruppi di coreuti⁸¹⁵; la partitura metrica vira, quindi, sulle forme eolo-coriambiche (vv. 122-134~155-166), che accompagnano la discussione del profilo del sacrilego, un vagabondo (v. 122, πλανάτας) che non rispetta affatto (v. 134, οὐδὲν ἄζουθ') la sacralità del luogo e l'autorità delle dee che vi presiedono; quindi, il ritorno del tema della ricerca,

⁸¹² Cfr. Cerbo 2012, pp. 24-28. Parimenti, alla fine della parodo, i trimetri giambici (vv. 254-257) pronunciati dal corifeo in risposta alla preghiera lirica di Antigone che conclude il canto corale segnano l'unione della parodo col primo episodio, garantendo coesione alla prima parte della tragedia.

⁸¹³ Il modello è la ricerca di Oreste da parte delle Erinni, che si precipitano in scena e lo trovano presso la statua di Atena (Aesch. *Eum.* 244-275), ma scene analoghe, in cui i coreuti irrompono sul palco con fare minaccioso per scovare e aggredire i personaggi si possono osservare anche in [Eur.] *Rhes.* 674-727, in ambito satiresco negli *Ichneutai* di Sofocle (in particolare il fr. 314 Radt) e, in commedia, in Aristoph. *Ach.* 204-236, *Av.* 1178-1198, *Thesm.* 655-688 ed *Eccl.* 478-503. Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 228; Cerbo 2012, pp. 28-31.

⁸¹⁴ «Sofocle, geniale coreografo (e autore tra l'altro di un trattato di coreografia), scelse un movimento che gli permetteva di contrapporre la staticità del gruppo Antigone-Edipo che avanzano faticosamente col loro passo di raminghi, occupando uno spazio compresso all'interno della scena, al dinamismo degli abitanti di Colono che si precipitano nell'orchestra vibranti di eccitazione. [...] Alcune spie disseminate nel testo possono suggerire scelte coreografiche: il Coro entra in scena lentamente, con cautela (per dare tempo a Edipo e Antigone di entrare non visti nel boschetto), i coreuti assumono atteggiamenti di ricerca, di paura, di concitata esortazione; poi fanno larghi gesti a Edipo invitandolo ad uscire dal bosco, in preda ad una viva emozione» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 228).

⁸¹⁵ Su cui ved. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 228; Cerbo 2012, pp. 33-35.

frustrata dal mancato ritrovamento dell'intruso (vv. 135-137, οὐπω | δύναμαι τέμε-
 νος | γνῶναι ποῦ μοί ποτε ναίει), si associa all'uso di sequenze anapestiche, le
 stesse a cui sono affidati gli interventi recitativi, di dimensione decrescente (dieci,
 sei, quattro versi) di Edipo e di Antigone, che cercano così di porsi in sintonia col
 coro, per facilitare il confronto⁸¹⁶. Proprio il primo epirrema anapestico (vv. 138-
 148), con cui Edipo esce allo scoperto e suscita la reazione spaventata e orripilata
 del coro (v. 141, δεινὸς μὲν ὄραν, δεινὸς δὲ κλύειν), fa supporre al pubblico che
 l'incontro fra i personaggi prosegua in forma dialogica, ma la prima antistrofe, di
 nuovo interamente eseguita dai coreuti per descrivere con dettaglio la propria
 reazione alla visione del tebano e rivolgergli la richiesta di allontanarsi dal recinto
 sacro delle Eumenidi prima di prendere la parola per chiedere ospitalità (v. 162, με-
 τάσταθ', ἀπόβαθι; v. 166, ἀβάτων ἀποβάς, con poliptoto della radice verbale),
 ritarda il confronto amebaico, che trova luogo a partire dalla seconda coppia
 strofica, suddivisa fra le interlocuzioni di tutti i personaggi in scena finalizzate alla
 precisa localizzazione di Edipo nello spazio scenico⁸¹⁷. Soltanto con l'epodo, però,
 si realizza il dialogo vero e proprio, in cui, nella concitazione ben espressa dal
 ricorso alla sticomitia e alle *antilabai* e dalla forte polimetria, il tebano risponde alle
 domande che i coloniati gli rivolgono per ricostruire la sua identità, a partire dagli
 ultimi versi della seconda antistrofe (vv. 203-206, ὦ τλάμων, ὅτε νῦν χαλαῖς, |
 αὔδασον, τίς ἔφυς βροτῶν; | τίς ὁ πολύπονος ἄγηι; τίν' ἄν | σοῦ πατρίδ' ἐκ-
 πυθοίμαν;). Con un passaggio dalle forme eolo-coriambiche a quelle dattilico-
 anapestiche (vv. 228-236), il coro cede il posto ad Antigone, che conclude la parodo

⁸¹⁶ Così Cerbo 2012, pp. 38 s. La scelta dei personaggi, però, potrebbe essere frutto del condiziona-
 mento del coro che, con fare autoritario, impone il proprio metro e induce gli interlocutori a riutiliz-
 zarlo senza sostituirlo con altre sequenze. Parimenti, i tetrametri e i dimetri dattilici adoperati da
 Antigone nel passaggio solistico dell'epodo, finalizzato al convincimento dei coreuti (vv. 244-252),
 paiono nascere dal perentorio suggerimento del coro, che attacca l'intervento precedente rimarcando
 l'importanza della giustizia retributiva (v. 228, οὐδὲν μοιριδία τίσις ἔρχεται | ὦν προπάθη τὸ
 τίνειν) con un analogo tetrametro, prima di passare agli anapesti (vv. 230-235) grazie alla media-
 zione di un *hemiepes* maschile (v. 230). Cfr. Dhuga 2005, pp. 345 s. Per l'analisi metrica della coppia
 strofica, seguo Cerbo 2012, pp. 37-40.

⁸¹⁷ Secondo Cerbo 2012, p. 32, «il primo impatto con questa parodo – il plausibile ingresso σπορά-
 δην del Coro e la probabile distribuzione delle battute tra i coreuti – doveva dare per l'appunto l'idea
 che il canto di entrata fosse un *astrophon*, come avviene nelle *Eumenidi* e nell'*Aiace*; l'improvvisa
 comparsa dell'attore e il suo intervento in anapesti recitativi, distanziando ancora di più l'antistrofe,
 tendevano a rafforzare questa idea di un canto privo di responsione, una sorta di proodo, alla stregua
 della parodo nella *Medea* (vv. 131-38), dove la pericope astrofica iniziale è seguita proprio dalla
 sezione anapestica degli attori (la Nutrice in scena, Medea all'interno della casa): solo al momento
 di eseguire l'antistrofe si comprendeva così la natura strofica del canto».

στόμα φροντίδος | ίέντες), ed è interessante che la coppia strofica, al proposito, sia dall'identico collocamento del sostantivo λόγος, flesso dapprima in nominativo, quindi in accusativo (λόγος ~ λόγον) in incipit del reiz^{ia} dei vv. 134~166: se Edipo farà quanto i colonati gli richiedono, saranno disponibili a udire il suo λόγος, nonostante un altro λόγος si arrivato alle loro orecchie, riguardante un uomo che manca di rispetto al luogo sacro (v. 134, οὐδὲν ἄζονθ')⁸¹⁹. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|---------|--------------------|
| 134 | υυ-υ-υ- | reiz ^{ia} |
| 166 | υυ-υ-υ- | reiz ^{ia} |

La relazione è ulteriormente rafforzata dalla successiva corrispondenza fra le forme di prima persona singolare ἐγώ ed ἐμάν ai vv. 135~167 (2an) che, seppur non etimologicamente imparentate fra loro⁸²⁰, contribuiscono a evidenziare la focalizzazione del coro sulla propria preoccupazione, a prescindere dall'identità del proprio interlocutore. Buona la condivisione degli accenti prosodici:

| | | |
|-----|-----------------|-----|
| 135 | υυ-υ-υ- υυ-υ-υ- | 2an |
| 167 | υυ-υ-υ- υυ-υ-υ- | 2an |

Dal momento, però, che Edipo è cieco e non può vedere la conformazione del luogo di culto, è il coro a guidarne i movimenti perché esca dallo spazio sacro, impartendo verbalmente le indicazioni, che il tebano mette in pratica con l'aiuto della figlia. Anche queste indicazioni sono soggette a omometria: ai vv. 176~193 (5ion^{mi}), il collocamento delle negazioni μήποτε e μηκέτι nella stessa sede responsiva conferisce simmetria alla seconda strofe e alla relativa antistrofe, contenenti le indicazioni spaziali, aumentando l'apprensione del coro, già rilevata dai poliptoti ξείνος ἐπὶ ξένας (v. 184) e βάσει βάσειν (v. 199) e dal posizionamento in sedi metriche non identiche, ma ravvicinate delle forme τόλμα e τλάμων (vv. 185~203) e del complemento di vocazione ὦ τλάμων (incipit dei vv.

⁸¹⁹ Diventa, allora, significativa anche l'opposizione fra la sacralità del boschetto delle Eumenidi e la λέσχη cui fa riferimento il coro, con un sostantivo indicante un posto adatto al riposo e alla conversazione (cfr. Hom. *Od.* 18.329, Hes. *Op.* 493) e, per esteso, la chiacchiera o il pettegolezzo (cfr. Eur. *Hipp.* 384, *IA* 1001). Cfr. *LSJ*, p. 1040, cl. 2, s. v. λέσχη.

⁸²⁰ L'aggettivo possessivo di prima persona riposa sulla forma tonica della radice dell'accusativo singolare del corrispondente pronome (ἐμέ), da cui discendono anche il genitivo e il dativo singolari, mentre la forma ἐγώ del nominativo singolare costituisce un tema differente rispetto al resto della flessione. Cfr. Chantraine, *MHG*, pp. 134 s.

186, 203). Buona la condivisione degli accenti prosodici fra i versi interessati dall'omometria:

| | | |
|-----|--|--------------------|
| 176 | | 5ion ^{mi} |
| 193 | | 5ion ^{mi} |

Completano il quadro dell'agitazione di questo carne la geminazione allitterante μῆ μή μ' (v. 210) e le geminazioni delle interiezioni ἰοὺ ἰού (v. 220) e ὦ ὦ ... ὦ ὦ (v. 224).

La chiusa della parodo, affidata alla lunga perorazione di Antigone, lascia interdetti gli abitanti di Colono, divisi fra la sincera pietà per padre e figlia (vv. 254 s., ἀλλ' ἴσθι, τέκνον Οἰδίπου, σέ τ' ἐξ ἴσου | οἰκτίρομεν καὶ τόνδε συμφορᾶς χάριν) e il timore che il bagaglio di colpe che Edipo si trascina, emerso nella sticomitia dell'epodo (vv. 214-227), possa costituire davvero fonte di contaminazione del boschetto delle Eumenidi (vv. 256 s., τὰ δ' ἐκ θεῶν τρέμοντες οὐ σθένοιμεν ἄν | φωνεῖν πέρα τῶν πρὸς σέ νῦν εἰρημένων). Basta, però, che il tebano li rassicuri sulla pari sacralità della sua presenza ad Atene (vv. 287 s., ἦκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβῆς τε καὶ φέρων | ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδ') perché prendano in considerazione l'opzione di allertare Teseo e di lasciare a lui la decisione finale sull'accettazione di Edipo in città (vv. 292-295, ταρβεῖν μὲν, ὦ γεραιέ, τάνθυμματα | πολλή 'στ' ἀνάγκη τὰπὸ σοῦ· λόγοις γὰρ | οὐκ ὠνόμασται βραχέσι. τοὺς δὲ τῆσδε γῆς | ἀνακτας ἀρκεῖ ταῦτά μοι διειδέναι). Ciò non spegne la curiosità del coro sui fatti del cieco ramingo, né l'interesse si affievolisce per l'intervento improvviso di Ismene (vv. 324-460), che con prepotenza riporta sulla scena il passato geografico e storico di Edipo anche là dove egli credeva di esserne ormai lontano⁸²¹. Allontanatasi la fanciulla, infatti, gli anziani colonati coinvolgono l'interlocutore tebano in un *kommos* (vv. 510-548) che, riprendendo le modalità interrogative della sticomitia dell'epodo della parodo, serve loro a carpire da un riluttante Edipo i dettagli che completano il ritratto di un personaggio ormai noto (già nella parodo i coreuti avevano espresso il riconoscimento di Edipo, dopo

⁸²¹ Grazie all'ingresso di Ismene, «instead of the narrow local concentration and the religious atmosphere, the horizons expand and politics enters the field» (Winnington-Ingram 1980, p. 250). L'inserimento del dialogo con Ismene potrebbe avere anche l'ulteriore ragione drammaturgica di costituire un colpo di scena, modellato sull'incontro fra Oreste ed Elettra in Soph. *El.* 1120-1127, in una tragedia perlopiù povera d'intreccio come è l'*Edipo a Colono*. Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 242.

che questi aveva accennato al padre Laio e al γένος dei Labdacidi, con un lapidario σὺ γὰρ ὄδ' εἶ; , v. 222)⁸²². Delle due coppie strofiche dalle forme perlopiù ioniche, coriambiche e giambiche, la prima (vv. 510-520~521-533) assume un andamento speculare. Il coro, titubante, introduce la curiosità con una generica γνώμη su quanto dolore possa provocare il ricordo di un male passato (v. 510, δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη κακόν, ὦ ξείν', ἐπεγείρειν), quindi domanda incerto (v. 511, ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι–), ma senza mezzi termini, quale sia la δειλαία ἄπορος φανείσα | ἀλγήδων (vv. 513 s.) che ha colpito il tebano; questi, che prima ha incalzato l'interlocutore (v. 512, τί τοῦτο;), ora recalcitra e, per tutto il resto della strofe, evita di soddisfare il quesito degli anziani coloniati (vv. 515 s., μὴ πρὸς ξενίας ἀνοίξις | τὰς σᾶς ἄ πέποιθ' ἀναιδῶς). L'interlocuzione si rovescia nell'antistrofe: Edipo prende la parola per primo e, premettendo la propria involontarietà (v. 522, τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέιν), ricorda brevemente le nozze incestuose (vv. 525 s., κακᾶι μ' εὐνᾶι πόλις οὐδὲν ἴδριν | γάμων ἐνέδησεν ἄται), da cui nacquero Antigone e Ismene che così, oltre a essergli figlie, gli sono anche sorelle (v. 533, ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδίνος). Da qui riprende il coro nella seconda coppia strofica (vv. 534-541~542-548), mentre nell'antistrofe, che riproduce la stessa distribuzione delle battute della strofe, passa a cavare da Edipo il tassello mancante, l'uccisione di Laio, mostrando di conoscerla almeno per sentito dire (v. 542, δύστανε, τί γάρ; ἔθου φόνον–; v. 543, πατρός;), quindi facendovi riferimento esplicito (v. 545, ἔκανες–), spingendo così il tebano a giustificare nuovamente la propria innocenza (vv. 547 s., ἄται ἀλοῦς ἐφόνευσ' ἀπό τ' ὤλεσα, | νόμωι δὲ καθαρὸς· αἰδρις ἐς τόδ' ἦλθον)⁸²³.



Di una tale configurazione partecipano anche alcune occorrenze omometriche, insieme ad altre figure retoriche. Proprio queste ultime traducono sul piano testuale la morbosa curiosità del coro e lo sconvolgimento che genera in esso l'apprendimento di maggiori dettagli sulla storia di Edipo, nonché il dolore con cui questi risponde alle pressanti domande degli anziani di Colono. Il forte interesse del

⁸²² Lo scambio lirico fra Edipo e il coro serve, inoltre, da un punto di vista drammaturgico, a favorire il cambio di maschera e di costume dell'attore che impersona Ismene perché possa assumere i panni di Teseo. Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 269.

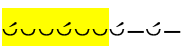

⁸²³ Su struttura e contenuti del *kommos*, cfr. Adams 1953, p. 140; Winnington-Ingram 1980, pp. 250 s.; Kamerbeek 1984, pp. 87 s. Per le questioni metrico-testuali, ved. Dawe 1978, p. 139; Ferrari *et al.* 1992, pp. 408-410; Finkelberg 1997, pp. 561-576; Willink 2003a, pp. 100 s.

coro alla narrazione edipica è sottolineato dalla figura etimologica ἄκουσμι' ἀκούσαι (v. 518) e dall'epanalessi poliptotica ἔρεξας–οὐκ ἔρεξα (v. 539), determinata dall'*antilabé*, che contemporaneamente connota il tentativo di Edipo di ribadire la propria innocenza. Verso la stessa finalità sembrano agire l'epanalessi ἦνεγκον ... ἦνεγκον (v. 521), la figura etimologica ἐπωφελήσας ὄφελον (v. 541) e il poliptoto ἐπὶ νόσῳ νόσον (v. 544), tutte figure retoriche utilizzate da Edipo per sottolineare la costrizione del fato. La stessa opposizione fra lo sconcerto interessato del coro e la preoccupazione di difendere la propria innocenza appare nel collocamento non responsivo delle forme κακόν e κακότατ' che, pur non occupando la stessa posizione metrica, si trovano all'interno dello stesso verso in responsione (vv. 510~521) e uniscono la richiesta iniziale che il coro rivolge a Edipo di scoprire il proprio doloroso passato (il τὸ πάλαι κείμενον ἤδη κακόν, v. 510) alla replica antistrofica del tebano, che insiste sulla propria posizione di passività rispetto all'accaduto (vv. 521 s., ἦνεγκον κακότατ', ὦ ξένοι, ἦνεγκον ἐκὼν μείν, θεὸς ἴστω· | τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέεν).

Se alla contrapposizione fra i diversi atteggiamenti dei personaggi si aggiungono le esigenze della simmetria compositiva, si giunge a osservare la prima occorrenza omometrica del carme. Nella seconda coppia strofica, infatti, ai vv. 538~545 (2ia), due forme di poliptoto vengono a trovarsi in responsione fra loro: ἔπαθες–ἔπαθον ~ ἔκανες–ἔκανον.

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 538 |  | 2ia |
| 545 |  | 2ia |

In entrambi i casi, Edipo interrompe il coro, che inizia a insinuare qualcosa sui patimenti dell'interlocutore (v. 538, ἔπαθες–) e sulle loro implicazioni omicide (v. 545, ἔκανες–), attraverso la ripresa dello stesso verbo in poliptoto, mantenendo l'opposizione di attitudine fra la curiosità dei coreuti e il dolore del tebano che aveva già caratterizzato la precedente coppia strofica e assicurando la simmetria della composizione. Da notare la totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione, che rende ancora più rilevante l'omometria:

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 538 |  | 2ia |
| 545 |  | 2ia |

Il copione si ripete poco dopo: al coro che domanda lumi (v. 539, ἔρεξας–; v.

546, τί τοῦτο;), Edipo replica *tranchant*, cercando di interrompere le insinuazioni dell'interlocutore (v. 539, οὐκ ἔρξα; v. 546, πρὸς δίκας τι), ma gli anziani non demordono e chiedono ulteriori specificazioni, alle quali l'esule cieco risponde con qualche dettaglio in più. È interessante che anche in questo caso intervenga un'occorrenza omometrica, individuata dalla responsione verbale τί γάρ ~ τί γάρ ai vv. 539~546 (3ia), con la quale i coreuti incitano Edipo a non lesinare sulle spiegazioni⁸²⁴. Buona la corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|-----|--------------------------------|-----|
| 539 | υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇- | 3ia |
| 546 | υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇-υ̇- | 3ia |

L'intervento di Teseo segna la fine della prima parte della tragedia, quella modellata sullo schema della supplica: ribadendo i benefici che la sua sepoltura apporterà ad Atene (vv. 576-578, δώσωιν ἰκάνω τοῦμόν ἄθλιον δέμας | σοί, δῶρον οὐ σπουδαῖον εἰς ὄψιν· τὰ δὲ | κέρδη παρ' αὐτοῦ κρείσσειν' ἢ μορφὴ καλή), Edipo chiede (v. 582, ὅταν θάνω ἔγωγε καὶ σύ μου ταφεὺς γένῃ) e ottiene di entrare a far parte della cittadinanza ateniese in modo ufficiale (ἀγὼ σέβας θεῖς οὔποτ' ἐκβαλῶ χάριν | τὴν τοῦδε, χώραι δ' ἔμπολιν κατοικιῶ, dichiara Teseo ai vv. 636 s.), e per di più in un luogo così sacro come il bosco delle Eumenidi a Colono. L'ode che se ne sviluppa, il primo stasimo (vv. 668-719), diviene così l'occasione per sancire e festeggiare l'integrazione sociale dell'esule straniero, preludio di nuovi sviluppi drammaturgici che offrono la possibilità di celebrare diffusamente la geografia tragica, ampliando il veloce schizzo offerto da Antigone a Edipo per localizzare la sosta nel loro percorso da Tebe. Se, infatti, nel prologo, la fanciulla aveva detto al genitore di trovarsi in un luogo ricco di allori, olivi e viti e animato da un coro di usignoli che canta nel folto della verzura (vv. 16-18, χῶρος δ' ὄδ' ἱερὸς, ὡς σαφ' εἰκάσαι, βρύων | δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' | εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες), ora il coro sviluppa un encomio del demo in due coppie strofiche tutte incentrate sulla descrizione dettagliata dei pregi di Colono, la prima (vv. 668-680~681-694), e dell'Attica e in particolare di Atene, la seconda (vv. 695-706~707-719). Ogni strofe inneggia a una bellezza del luogo e

⁸²⁴ Cfr. Kamerbeek 1984, p. 91. È l'uso progressivo di γάρ, col quale l'interlocutore intende procedere verso un nuovo punto della discussione, più dettagliato del precedente: cfr. gli esempi di Deniston 1959, pp. 81-83).

si conclude con la menzione di una divinità: Colono dai bei cavalli (v. 667, εὐίππου) e biancheggiante (v. 670, τὸν ἀργῆτα Κολωνόν) è la patria dell'usignolo (v. 672, ἀηδών) che, soave (v. 671, λίγεια), intona i propri lamenti (v. 672, θαμίζουσα) dalle edere scure come il vino (v. 674, τὸν οἴνωπὸν ... κισσόν), che subito conducono alla menzione di Dioniso (vv. 678 s., ὁ βαχκίω|τας ... Διονύσος); il narciso (v. 683, νάρκισσος), il croco (v. 685, χρυσαυγῆς κρόκος) e le fonti del Cefiso (vv. 685-687, ἄσπινοι κρήναι ... | Κηφισοῦ) fanno da sfondo alle danze delle Muse e all'azione di Afrodite (vv. 691-693, οὐδὲ Μου|σᾶν χοροί νιν ἀπεστύγησαν, οὐδ' αὖθ' | ἅ χρυσάμιος Ἄφροδίτα); l'olivo (v. 701, ἐλαίας), terrore delle armi nemiche (v. 699, ἐγγέων φόβημα δαίτων), sposta l'attenzione su Atene e sulle figure protettive di Zeus e Atena (vv. 705 s., Μορίου Διὸς | χά γλαυκῶπις Ἄθᾶνα), mentre con l'associazione delle immagini marine a quelle equestri nel morso domatore di cavalli (v. 714, ἵπποισιν τὸν ἀκεστῆρα χαλινόν) e nel remo che batte il mare (vv. 715-717, ἅ δ' εὐρήετμος ... πλάτα), rimarcata dall'uso del verbo θρώσκει (v. 718), è messo in rilievo il ruolo di Posidone (vv. 712 s., ὦ παῖ Κρόνου ... ἄναξ Ποσειδάν), fonte del dono del morso di cui il coro parla con fare d'indovinello⁸²⁵. La disposizione del pensiero si riflette sulla struttura metrica, determinata, almeno nella prima coppia strofica, dall'alternanza fra ritmi dispari e pari che, nel predominio delle sequenze eoliche, segnala con un repentino tetrametro dattilico (vv. 676~689), ritmo pari, seguito da un dimetro giambico catalettico (vv. 677~690), ritmo nuovamente dispari, l'avvio della conclusione delle strofi, con il passaggio dalla vivida descrizione naturalistica alla menzione della

⁸²⁵ Il modo di proporre l'informazione sembra riprodurre quello della strofe precedente, in cui all'identità dell'olivo si arriva dopo una serie di indizi: la sua assenza in Asia e nel Peloponneso (vv. 694-696, ἔστιν δ' οἶον ἐγὼ γὰρ Ἀσίας οὐκ ἐπακούω, | οὐδ' ἐν ταῖς μεγάλαις Δωριδί νάσωι Πέλοπος πώποτε βλαστόν), la sua natura vegetale (v. 967, φύτευμ' ἀχείρωτον αὐτοποιόν), il terrore che costituisce per i nemici del territorio di appartenenza (v. 698, ἐγγέων φόβημα δαίτων), la sua abbondanza in Attica (v. 700, ὃ ταῖδε θάλλει μέγιστα χώραι), cui segue la soluzione (v. 701, γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας). Cfr. Stinton 1976a, p. 323. L'uso di θρώσκει (v. 718) associa al cavallo l'immagine della nave che salta sulle onde e, con la metafora (su cui ved. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 292; López Rodríguez 2015, p. 21), contribuisce alla sovrapposizione fra i due ambiti attraverso il valore ambiguo di χαλινός, qui indicante il morso equino (fra i tanti, Hom. *Il.* 19.393, Eur. *Alc.* 492, Ap. *Rhod.* 4.1607), ma altrove adoperato per l'ancora e gli ormeggi di un'imbarcazione (Pind. *Pyth.* IV 25, Eur. *IT* 1043, *Hec.* 359 e, in ambito epigrafico, *IG* II² 1610.11). Cfr. *LSJ*, p. 1972, cl. 1, s. v. χαλινός; Stinton 1976a, p. 325. Sulla possibilità di un'allusione mitica all'episodio della nave Argo e delle Nereidi, cfr. ancora Stinton 1976a, pp. 326-328, confortato da Ap. *Rhod.* 4.930-932, Hom. *Od.* 12.69-70, Eur. *Med.* 1-2 e, forse, Soph. fr. 869 Radt.

danzante divinità connessa all'elemento naturale trattato⁸²⁶. La preminenza degli eolici resta anche nella seconda coppia, che anzi si fa metricamente più omogenea, senza ricorrere alle sequenze dattiliche adoperate nella coppia precedente⁸²⁷.

Il risultato è un'ode a due facce, che da un lato inneggia al territorio⁸²⁸, ma dall'altra, con un latente senso di malinconia, ne ricorda la funzione di termine ultimo della vita di Edipo e lo trasforma in una «linea di confine tra splendore e decadenza, tra il fiorire della natura che continua a riprodursi e la fragilità dell'esistenza di un uomo che dopo un breve splendore declina e muore»⁸²⁹. Lo dimostrano le opposizioni di immagini e toni che attraversano il carme. Il cinguettio dell'usignolo che abita il folto della vegetazione di Colono è un suono chiaro e cristallino (v. 671, λῆγεια), ma nella tradizione letteraria antecedente l'uccello è perlopiù associato ai contesti funebri, tanto che, per i coreuti, per quanto bellissimo, il suo canto si leva con le fattezze di un lamento (v. 671, μινύρεται)⁸³⁰. La nota

⁸²⁶ «Nello stasimo in esame, si assiste ad uno sfasamento fra il livello metrico e quello semantico: [...] la descrizione delle bellezze naturali di Colono prosegue fino al gliconeo successivo, nel quale inizia la frase conclusiva della strofe, con cui l'attenzione si sposta sulle divinità che si aggirano per il demo a passo di danza: il "sempre baccheggianti" Dioniso nella strofe, le Muse e Afrodite nell'antistrofe. In corrispondenza con questo spostamento del *focus*, anche il ritmo subisce un cambiamento, come si osserva nei due *cola* finali (12s.). [...] il ritmo passa dall'atmosfera quieta e cadenzata dei *cola* eolici ad una più rapida e mossa, in cui l'*agoge* subiva verosimilmente un'accelerazione» (Ercoles 2019, pp. 44 s., a cui rimando per l'analisi metrica di questo passaggio). Sulla vividezza della raffigurazione, si veda l'abbondante aggettivazione, che fa di Colono un demo biancheggiante (v. 670, ἀργήτα), delle valli un paesaggio verdeggiante (v. 673, χλωραῖς), dell'edera una pianta color del vino (v. 674, οἴνωπόν), del croco un vegetale dorato (v. 685, χρυσαυγής), a cui si aggiungono le auree briglie rette da Atena (v. 693, χρυσάμιον) e il candore delle foglie dell'olivo (v. 701, γαλυκᾶς ... ἐλαίας) e degli occhi della dea (v. 706, γλαυκῶπις). Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 284.

⁸²⁷ Cfr. Ercoles 2019, pp. 47-52. Sulla possibilità che i vv. 696~709, 701~714 e 703~716 siano interpretabili come asclepi^{mi}, piuttosto che come *3ion*, ved. *ivi*, p. 50. L'ambiguità fra le due forme eolica e ionica induce Mahoney 2013, pp. 171, 187 a rintracciare nell'ode a Colono una forma di asclepiadeo espanso catalettico che, a suo dire già presente nella parodo e nell'amebeo lirico-epirrematico fra Edipo e il coro (dove abbiamo, però, preferito una lettura ionica), parrebbe costituire un motivo metrico che attraversa tutta la prima parte della tragedia, segnando il tema della richiesta d'asilo da parte di Edipo finché questa non viene esaudita, così che non sembrerebbe più possibile osservare una tale sequenza dopo il primo stasimo.

⁸²⁸ La dimensione territoriale, o politica in senso etimologico, è visibile negli stessi elementi oggetto dell'entusiastica descrizione corale: Dioniso, che richiama la produzione e il commercio del vino, il narciso, fiore che corona Demetra, dunque connesso al frumento, il croco, parte della fertile attività agricola dell'Attica evocata dal fiume Cefiso, le implicazioni non solo agricole, ma anche legali dell'olivo e il duplice collegamento del morso e del remo alla produzione e al commercio arricchiscono l'ode di riferimenti alla vita collettiva di Atene, svolgendo la funzione di elogio del territorio attraverso l'autoreferenzialità della *polis*. Sul tema, ved. Wallace 1979, pp. 46-48.

⁸²⁹ Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 284.

⁸³⁰ Di contro alla dolcezza del suo canto, testimoniata in Sapph. fr. 136 V. (ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων), *Hymn. Hom.* 19.17 s. (ὄρνις ἢ τ' ἔαρος ἐν πετάλοισι | θρήμον ἐπιπροχέουσα, χέει μελίγηρυν ἀοιδήν), Thgn. 939 W. (οὐ δύναμαι φωνῆι λίγ' ἀειδέμην ὥσπερ ἀηδών), Bacchyl.

oscura così introdotta è rinforzata dall'indicazione coloristica dell'edera di Dioniso, scura come il vino (v. 674, οἶνωπόν) e dall'inaccessibilità del bosco delle Eumenidi, dove è proibito il passo (v. 675, ἄβατον) e dove la vegetazione, fitta e rigogliosa (v. 676, μυριόκαρπον), ostacola il passaggio del vento (v. 677, ἀνήνεμον) e dei raggi del sole (v. 676, ἀνήλιον)⁸³¹. Il *locus amoenus*, così, ha un risvolto malinconico e ombroso, che cozza con gli sprazzi di luce dati dal candore dell'olivo di Atena e dalla dea stessa (v. 701, γαλυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἑλαίας; v. 706, χὰ γλαυκῶπις Ἀθάνα), ma ben si sposa con la menzione del narciso (v. 683, νάρκισσος), che introduce di sfuggita le figure di Demetra e Kore, dimensione ctonia di preludio alla morte, d'altronde simboleggiata dallo stesso fiore⁸³². Colono si converte «en un espacio al mismo tiempo armónico y fúnebre»⁸³³ che, se nell'orgogliosa esaltazione dei pregi di Colono e di Atene nasconde forse gli echi degli eventi bellici contemporanei alla composizione dell'opera, li intreccia con gli ultimi istanti di vita dell'autore, anziano come Edipo e, come lui, pronto a varcare le soglie dell'eternità⁸³⁴.

3.98 Sn.-M. (καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν Κηίας ἀηδόνας), l'usignolo riceve forse dai miti di trasformazione ornitologica (Tereo trasformato in upupa, Filomela in rondine e Procne, appunto, in usignolo) la caratura lamentosa del verso, che Sofocle doveva affrontare diffusamente nel perduto *Tereo* (*TrGF* IV, fr. 581-595 Radt). Cfr. Suski 2001, pp. 646-658; Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 285.

⁸³¹ Cfr. Pérez Lambás 2017b, p. 54.

⁸³² «Il narciso ha un significato simbolico evidente: è il fiore della morte, o per meglio dire della morte che arriva (Jebb). Dopo il mesto usignolo e Dioniso, dio ambiguo della vita e della rinascita, un altro simbolo di morte accoglie dunque Edipo nel luogo della sua ultima dimora. Il narciso è in vari modi collegato col mondo sotterraneo; Zeus lo fece sorgere dalla terra per ingannare Kore che si fermò ammirata per coglierlo, ma in quel momento il suolo si spaccò e Ade venne a rapirla dalla sua quadriga (*Hymn. Hom.* 2, 8-14), ved. anche Pausania, IX 31, 9. Per Artemidoro (I 77) sognare ghirlande di narcisi è un cattivo presagio. Il narciso è connesso con la caduta nella morte e col rapimento da parte degli dèi del profondo anche nel mito eziologico di Narciso annegato nella sorgente, sebbene questo sia tardo» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 287; cfr. Pérez Lambás 2017b, p. 54).

⁸³³ Pérez Lambás 2017b, p. 54.

⁸³⁴ «Al pari di Edipo, Sofocle si sente sulla soglia della morte e sullo sfondo della fine individuale s'intravede il tramonto della grandezza di Atene, stretta nella morsa di una guerra interminabile che sta per schiacciarla» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 284). La morsa che minaccia Atene aveva già subito una stretta proprio a Colono, quando nel 411 a. C. vi si realizzò il *golpe* dei Quattrocento, che segnò la deriva in senso aristocratico della costituzione ateniese (cfr. Thuc. 8.67). A questo, l'insistenza sull'inviolabilità dell'olivo aggiunge un altro riferimento storico: lo ΣSoph. OC 698 de Marco, infatti, rifacendosi a Filocoro (*FGrHist* 328.125) e Androzio (*FGrHist* 324.39), ricorda come Archidamo, durante l'invasione dell'Attica, si fosse astenuto dalla distruzione degli ulivi sacri ad Atena per non incorrere nelle ire della dea. Alla notizia si sovrappone l'immagine dei Persiani che, pur avendo distrutto l'Acropoli nel 480 a. C., non poterono impedire che, secondo quanto riferisce Hdt. 8.55, l'olivo sacro ad Atena ricrescesse in breve tempo; non è escluso che, attraverso questi riferimenti, Sofocle volesse assicurare il suo pubblico sulla protezione della dea

Il rilievo tematico dello stasimo è accresciuto da alcuni casi di occorrenza omometrica, accompagnati da altri fenomeni. Ai vv. 676 s., proprio la descrizione a tinte fosche del bosco sacro delle Eumenidi amplifica l'effetto di malinconica vitalità con l'accostamento dei due composti ἀνήλιον e ἀνήμενον alla fine e all'inizio di due sequenze metriche contigue, determinando un omeoarcto attraverso l'anadiplosi del prefisso privativo. Al v. 698, l'importanza dell'olivo sacro è accresciuta dall'impressione di una parechesi fra gli aggettivi ἀχείρωτον e αὐτοποιόν che ne individuano le caratteristiche della continua floridezza e dell'inviolabilità. La centralità del dono di Posidone è, invece, evidenziata dall'insistenza sonora sulle occlusive dentali nel sintagma δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος (v. 710) e, immediatamente dopo, dalla sequenza di tre aggettivi iniziati col prefisso εὐ- (εὐπιππον, εὐπολον, εὐθάλασσον), che fanno osservare inoltre una costruzione per *cola* crescenti, col progressivo aumento dell'estensione sillabica delle parole (tre, tre, quattro sillabe). Parimenti, l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale sorda in παραπετομένα πλάτα (v. 717) serve a rilevare la figura del remo che batte sul mare, conferendo maggior potere immaginativo alla sovrapposizione fra il morso equino e il remo operata dalla seconda antistrofe.

Alla simmetrica costruzione delle strofi, in cui il nome delle divinità segue l'elogio delle bellezze di Colono, risponde la collocazione dei nomi delle divinità in posizioni non responsive, ma ravvicinate nell'architettura metrica delle strofi. Così, il nome di Afrodite nella prima antistrofe si trova in coda al *colon* successivo (v. 694, Ἀφροδίτα) rispetto a quello che, nella strofe corrispondente, è occupato dal nome di Dioniso (v. 679, Διόνυσος), mentre nella seconda coppia strofica i nomi di Atena (v. 706, Ἀθήνα) e delle Nereidi (v. 719, Νηρηίδων) si vengono a trovare in posizioni sensibili (explicit, incipit) del medesimo verso in responsione.

Non mancano, infine, esempi di tautometrie che partecipano alla costruzione del carne e ne mettono in rilievo gli elementi salienti, a partire dall'eco fonica che si può osservare ai vv. 695~709 dove, all'interno della lunga sequenza che, pur nella

connessa alla pianta dell'olivo, che già in passato si era dimostrata efficace. Cfr. Edmunds 1996, pp. 87-100; Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 284; Ercoles 2019, pp. 48 s. Su struttura e contenuti dello stasimo, ved. anche Adams 1953, pp. 141 s.; McDevitt 1972, pp. 227-237; Winnington-Ingram 1980, pp. 251 s.; Kamerbeek 1984, pp. 104 s. Per le questioni metrico-testuali, ved. anche Dawe 1978, pp. 140-142; Lasso de la Vega 1981-1982, pp. 18-20; Ferrari 1983, pp. 60 s.; Willink 2003a, pp. 101-104.

sua ambiguità, può essere considerata un tetrametro ionico *a minore*⁸³⁵, si trovano a occupare la medesima posizione metrica le forme ἐγώ ed ἔχῳ, con una buona condivisione degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|-----|--|--------------------|
| 695 | | 4ion ^{mi} |
| 709 | | 4ion ^{mi} |

Pur nell'assenza di parentela reciproca, è interessante notare come la condizione responsiva colleghi due forme relazionate alla prima persona singolare, la prima in quanto pronome personale (v. 695, ἐγώ), la seconda in quanto verbo coniugato alla prima persona (v. 709, ἔχῳ): è il coro di anziani coloniati che si assume la responsabilità di quanto dice, mostrando a Edipo la propria autorità, la stessa che l'ha portato a essere interlocutore privilegiato nel processo di accettazione del tebano ad Atene e che ora dà maggior risalto all'elogio del luogo in cui Edipo è stato finalmente accolto⁸³⁶.

Ai versi immediatamente successivi a quelli appena discussi si osserva un'altra occorrenza omometrica. La stessa posizione interna ai vv. 696~710 (5ion^{mi}) è occupata dalle forme flesse di un medesimo sintagma formato da articolo determinativo e aggettivo: τᾶι μεγάλαι ~ τοῦ μεγάλου. Minima la corrispondenza degli accenti prosodici:

| | | |
|-----|--|--------------------|
| 696 | | 5ion ^{mi} |
|-----|--|--------------------|

⁸³⁵ L'ambiguità del passaggio era già stata rilevata da Dale 1968, pp. 143 s. Secondo il testo stampato da Lloyd-Jones-Wilson 1990, che seguo, il verso si configura come un tetrametro ionico *a minore* (----u---u---u---). Ercoles 2019, p. 50 preferisce un'interpretazione eolo-coriambica per il contesto precipuamente eolico del carme, in questo seguendo la proposta di Lomiento in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 393, che suddivide il lungo verso per ragioni colometriche in due *cola* eolo-coriambici più brevi (hemiasclep I al v. 694, cho adon al v. 695). La studiosa lascia aperta la possibilità che l'emiasclepiadeo possa essere letto anche come un dimetro ionico *a minore* catalettico, la cui presenza non risulterebbe fuori luogo, viste le analoghe sequenze ioniche che, già osservate nella parodo, si lasciano scorgere anche nella prima coppia strofica dello stasimo. La lettura ionica potrebbe essere confutata dalla difficile attestazione in Sofocle di contrazioni molossiche delle prime posizioni delle sequenze ioniche (cfr. Lucarini 2016, p. 115), ma è pur vero che «un compositore poteva, all'occorrenza, adattare ai propri scopi la realizzazione di una certa sequenza metrica» (Ercoles 2019, p. 50), e d'altronde la contrazione molossica dello ionico pare tollerata nelle sedi dispari degli ionici *a minore* (cfr. Gentili-Lomiento 2003, p. 167). Non sembra, inoltre, di riscontrare in Sofocle sequenze eolo-coriambiche più lunghe degli asclepiadei minori acataletti e catalettici osservabili in *Phil.* 706-710~718-722 e in *Ant.* 944-950~955-961 (cfr. Lucarini 2016, p. 116), il che renderebbe difficile accettare l'altra interpretazione possibile di *OC* 695~709 come asclepiadeo maggiore catalettico, lasciando aperta invece la strada di una lettura ionica che non cozzerebbe con le analoghe presenze precedenti e successive nello stesso carme.

⁸³⁶ La corrispondenza tautometrica è osservata anche da Mahoney 2013, pp. 184 s. e da Ercoles 2019, p. 41, che coinvolgono nella somiglianza fonico-sintattica le forme οἶον (v. 695) e αἶνον (v. 709), ma senza fornire ulteriori commenti.

I referenti dei due sintagmi sono differenti: nel primo caso, il dativo femminile qualifica la regione del Peloponneso (v. 696, ἐν ταῖ μεγάλοι Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος), mentre, nel secondo, il genitivo maschile accompagna non un'indicazione geografica, bensì la menzione di una persona divina, nella fattispecie quella di Posidone (v. 710, τοῦ μεγάλου δαίμονος), il cui nome è fatto esplicito pochi versi dopo (vv. 712 s., ὦ παῖ Κρόνου, σὺ γάρ νιν ἐς | τόδ' εἶσας ἀχρημ', ἀναξ Ποσειδάην). Ciononostante, la corrispondenza isometrica sembra finalizzata a un rinforzo semantico. L'elogio di Colono e, in questa coppia strofica, di Atene si giova anche di un rapido confronto con il resto del mondo: nella strofe, dell'olivo si dice che non è presente né in Asia (v. 695, ἔστιν δ' οἶον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω), né nel Peloponneso (v. 696, οὐδ' ἐν ταῖ μεγάλοι Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστόν), mentre è rigogliosissimo in Attica (v. 700, ὃ ταῖδε θάλλει μέγιστα χώραι); in questo modo, risulta più forte la distanza fra chi non gode della protezione di Atena, rappresentata dall'olivo sacro, e chi invece, come Atene, non solo è protetta dalla dea, ma gode pure della tutela di Posidone, il cui ruolo risalta nel vanto del dono del morso che si unisce a quello del remo⁸³⁷.

L'importanza di quanto evidenziato dall'omometria appena discussa è ribadita poco oltre da un'ulteriore occorrenza, che mette in relazione fra loro le due parole chiave della coppia strofica, l'olivo e il morso: ἐλαίας ~ χαλινόν (vv. 701~714, asclep^{mi}^). Minima la corrispondenza fra gli accenti prosodici:

| | | |
|-----|-----------|------------------------|
| 701 | — — — — — | asclep ^{mi} ^ |
| 714 | — — — — — | asclep ^{mi} ^ |

La relazione fra i due sostantivi, rinforzata dalla loro collocazione in chiusa di verso, esplicita nei referenti extra-testuali il rilievo della protezione divina che custodisce Atene e ne conserva la grandezza, inserendosi inoltre nel sistema di simmetrie e parallelismi che caratterizza la costruzione dello stasimo⁸³⁸.

L'arrivo di Creonte (v. 728), anticipato dalle parole di Ismene nel corso del primo episodio (vv. 324-420), introduce un fattore di arretramento nell'opera, finora tesa

⁸³⁷ L'occorrenza è notata anche da Mahoney 2013, pp. 184 s. e da Ercoles 2019, p. 41, ma senza ulteriori commenti.

⁸³⁸ L'occorrenza è osservata anche da Stinton 1976b, p. 325, che ne evidenzia l'utilità per l'efficacia della costruzione degli indovinelli di questa coppia strofica.

in avanti nella progressiva ammissione di Edipo nel corpo cittadino di Atene e nello spazio sacro di Colono. Con una *Trugrede* degna di «uno dei più miserabili [personaggi] del teatro sofocleo»⁸³⁹, torna sulla scena il panorama della supplica: con parole solo in apparenza lusinghiere e pacifiche (vv. 728-731, ἄνδρες χθονὸς τῆσδ' εὐγενεῖς οἰκήτορες, | ὄρω τιν' ὑμᾶς ὀμμάτων εἰληφότας | φόβον νεώρη τῆς ἐμῆς ἐπεισόδου· | ὄν μήτ' ὀκνεῖτε μήτ' ἀφῆτ' ἔπος κακόν), che invece i personaggi in scena fanno nascondere doppi, deprecabili fini, Creonte mostra di giungere da Edipo, preoccupato per i suoi mali (vv. 738 s., οὐνεχ' ἦκέ μοι γένει | τὰ τοῦδε πειθεῖν πῆματ' εἰς πλείστον πόλεως), per supplicarlo a nome di tutti i concittadini (vv. 741 s., πᾶς σε Καδμείων λεῶς | καλεῖ δικαίως) di ritornare a Tebe, prendendo in considerazione il pentimento per quanto da lui commesso (vv. 754 s., ἄρ' ἄθλιον τοῦνειδος, ὦ τάλας ἐγώ, | ὠνείδισ' ἐς σὲ κάμῃ καὶ τὸ πᾶν γένος;); ma Edipo, già informato da Ismene, discopre immediatamente l'inganno (vv. 761 s., ὦ πάντα τολμῶν κάπὸ παντὸς ἂν φέρων | λόγου δικαίου μηχάμνημα ποικίλον) e rivela il fine ultimo di Creonte, non certo animato da sincera compassione, di seppellirlo entro i confini tebani per assicurare alla città protezione (vv. 784-786, ἦκεις ἔμ' ἄξων, οὐχ' ἔν' ἐς δόμους ἄγῃς, | ἀλλ' ὡς πάραυλον οἰκίσῃς, πόλις δέ σοι | κακῶν ἄνατος τῆσδ' ἀπαλλαχθῆι χθονός) e lo caccia. Creonte non accetta rifiuti e la situazione degenera: i toni si accendono in una fitta sticomitia (vv. 800-832), la cui progressiva agitazione si rileva nel numero crescente di *antilabai* con le quali Edipo, Creonte, Antigone e il coro si tolgono la parola a vicenda, finché Creonte passa il limite e opta per la violenza: non potendo toccare Edipo perché contaminato e supplice, ammette di aver già messo le mani su Ismene (vv. 818 s., παῖδιν δυοῖν σοι τὴν μὲν ἀρτίως ἐγὼ | ξυναρπάσας ἔπεμψα) e minaccia di fare altrettanto con Antigone (v. 819, τὴν δ' ἄξω τάχα), facendo valere su entrambe la sua tutela (azioni δίκαια, dice il tebano al v. 832)⁸⁴⁰; si ingenera, così, un agitato *kommos* in una sola coppia strofica giambo-docmiaca (vv.

⁸³⁹ Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 295.

⁸⁴⁰ «Ci sono due buoni motivi per cui Creonte evita di mettere le mani su Edipo: il primo è che Edipo è un contaminato, e quindi rischioso da toccare (Edipo stesso si tratterrà dal toccare Teseo ai vv. 1130-5): per il pericolo insito nell'atto di toccare un contaminato ved. p. es. Euripide, *Her. fur.* 1230-5. Il secondo motivo è che in questo modo, almeno formalmente, Creonte rispetta il diritto d'asilo e l'inviolabilità del supplice e si limita a trascinare via le figlie, sulle quali vanta il diritto di tutela come rappresentante della famiglia» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 310).

833-843~876-886) che, incorniciando l'azione, ne denuncia il carattere peculiare⁸⁴¹. Creonte afferra Antigone e il coro lo intima di lasciarla andare (v. 835, τί δρᾶις, ὦ ξέν'; οὐκ ἀφήσεις; τάχ' ἐς βάσανον εἶ χερῶν), ma il tebano trasforma la richiesta in una minaccia politica e, identificando se stesso in Tebe e i colonizzati in Atene, predice scontri fra le due città (v. 837, πόλει μαχῆι γάρ, εἴ τι πημανεῖς ἐμέ)⁸⁴². Il coro, dal canto suo, invoca l'aiuto dei concittadini (vv. 841-843, προβᾶθ' ὦδε, βᾶτε βᾶτ', ἔντοποι. | πόλις ἐναίρεται, πόλις ἐμά, σθένει. | προβᾶθ' ὦδέ μοι), ripetendo il grido anche alla fine dell'antistrofe (vv. 884-886, ἰὼ πᾶς λεῶς, ἰὼ γᾶς πρόμοι, | μόλετε σὺν τάχει, μόλετ'· ἐπεὶ πέραν | περῶσ' <οἶδε> δή), dopo che, nel passaggio recitato che intervalla le due strofi, la sfrontata caparbità di Creonte suscita la maledizione da parte di Edipo (vv. 864-870, μὴ γὰρ αἶδε δαίμονες | θεῖέν μ' ἄφωνον τῆσδε τῆς ἀρᾶς ἔτι, | ὅς γ', ὦ κάκιστε, ψιλὸν ὄμμ' ἀποσπάσας | πρὸς ὄμμασιν τοῖς πρόσθεν ἐξοίχη βίαι. | τοιγὰρ σὲ καὺτὸν καὶ γένος τὸ σὸν θεῶν | ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος δοίη βίον | τοιοῦτον οἶον κάμῃ γηρᾶναί ποτε)⁸⁴³.

L'agitazione dei personaggi in scena passa attraverso alcune studiate ripetizioni. La richiesta di aiuto che il coro rivolge ai concittadini si giova della geminazione dell'imperativo βᾶτε βᾶτ' (v. 841), che riceve ulteriore esasperazione dalla forma precedente προβᾶθ' (v. 841), con cui gli imperativi geminati condividono la radice. Questa, a sua volta, parte del più ampio sintagma προβᾶθ' ὦδε (v. 841), collocato significativamente in posizione incipitaria di verso, torna poche righe oltre, sempre in sede iniziale (v. 843, προβᾶθ' ὦδέ μοι), chiudendo in modo circolare l'appello del coro. Allo stesso modo, l'analoga richiesta che conclude l'antistrofe è aperta dall'epanalessi dell'interiezione ἰὼ ... ἰὼ al v. 884, mentre si chiude con l'anadiplosi poliptotica πέραν | περῶσ' dei vv. 885 s.

Proprio questo passaggio è segnato da una omometria che ne potenzia l'aspetto espressivo. Oltre alle forme di ripetizione che abbiamo appena rilevato, infatti, fra

⁸⁴¹ Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 309.

⁸⁴² «If Theseus is typical of Athens, Creon is representative of Thebes. The high-mindedness of the former town is emphasized at the expense of the latter. Theseus and Creon demonstrate widely different means of approach to matters of government. [...] Whereas Theseus usually arises above politics, and tempers his politics with humanism when he cannot, Creon's every word is weighted with some kind of maneuver or design» (Wallace 1979, pp. 49 s.).

⁸⁴³ Sui contenuti del *kommos*, cfr. Adams 1953, p. 142. Per le questioni metrico-testuali, ved. Sansone 1999, pp. 123 s.

strofe e antistrofe è possibile osservare un altro caso di epanalessi, che però stavolta si giova di un'uguale collocazione responsiva: ai vv. 842~885 (2δ), a πόλις ... πόλις corrisponde μόλετε ... μόλετ', con una quasi totale coincidenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione.

| | | |
|-----|-----------------|----|
| 842 | υυυεεε- υυυεεε- | 2δ |
| 885 | υυυεεε- υυυεεε- | 2δ |

La tautometria pare aumentare l'agitazione del coro che cerca l'aiuto dei concittadini per impedire la violenza di Creonte: con la prima occorrenza, infatti, risulta in rilievo il beneficiario del soccorso, la città (v. 842, πόλις) minacciata con la forza (v. 842, σθένει); con la seconda, invece, l'accento è posto sui destinatari della richiesta, i concittadini, ai quali già nella strofe era stato chiesto di accorrere tramite la geminazione discussa sopra, rinnovando ora l'invito nell'antistrofe con l'opportuna sottolineatura dell'imperativo μόλετε ... μόλετ' (v. 885), che segnala l'urgenza della richiesta, ulteriormente rinforzata dal sintagma σὺν τάχει (v. 885). Bisogna passare subito all'azione per resistere ai soprusi di Creonte, al quale il coro, tanto nella strofe quanto nell'antistrofe, indirizza parole intimidatorie che evidenziano l'efferatezza del comportamento del tebano (v. 835, τί δρᾶις, ὦ ξέν'; οὐκ ἀφήσεις; τάχ' ἐς βάσανον εἶ χερῶν; v. 877, ὅσον λῆμ' ἔχων ἀφίκου, ξέν', εἰ τᾶδε δοκεῖς τελεῖν), accomunate dalla collocazione dell'appellativo ξέν' in sedi metriche differenti dello stesso verso in responsione.

Un pari scopo patetico sembra avere la corrispondenza isometrica che interessa il verso di apertura della strofe e dell'antistrofe del *kommos* (vv. 833~876). Là, infatti, la prima sede del verso è occupata dall'interiezione ἰώ, cui segue una parola in entrambi i casi bisillabica (v. 833, πόλις; v. 876, τάλας), individuando una totale corrispondenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|-------|----|
| 833 | υεεε- | ia |
| 876 | υεεε- | ia |

L'omometria impronta al patetismo le due strofi, introdotte dall'espressione di dolore e preoccupazione di Edipo che, prima invocando la città (v. 833, ἰώ πόλις), poi commiserando se stesso (v. 876, ἰώ τάλας), si trova a subire impotente le angherie di Creonte, prima di indirizzargli la maledizione di patire la sua stessa sorte di esule cieco destinato a una vecchiaia di sofferenze e alla morte.

Non si osservano occorrenze omometriche nel secondo stasimo (vv. 1044-1095). Richiamato dal trambusto della scena di violenza, Teseo interrompe il sacrificio a Posidone che stava celebrando per irrompere in scena e informarsi sull'emergenza (vv. 887-890, τίς ποθ' ἢ βοή; τί τοῦργον; ἐκ τινός φόβου ποτὲ | βουθυτοῦντά μ' ἀμφὶ βωμὸν ἔσχετ' ἐναλίωι θεῶι | τοῦδ' ἐπιστάτηι Κολωνοῦ; ὡς εἰδῶ τὸ πᾶν, οὐ χάριν δεῦρ' ἦιξα θάσσον ἢ καθ' ἡδονὴν ποδός). Edipo denuncia il rapimento di Antigone e Ismene operato da Creonte e subito ottiene da Teseo di infliggere la stessa sorte al tebano: Creonte non potrà allontanarsi da Colono prima di aver restituito a Edipo le figlie sane e salve (vv. 909 s., οὐ γάρ ποτ' ἔξει τῆσδε τῆς χώρας, πρὶν ἂν | κείνας ἐναργεῖς δεῦρό μοι στήσης ἄγων). La lunga difesa di Creonte (vv. 939-959), mosso a tanto dalla condizione inaccettabile di Edipo (vv. 944-946, ἦϊδη δ' ὀθούνεκ' ἄνδρα καὶ πατροκτόνον | κἄναγον οὐδέ-ξοίαιτ', οὐδ' ὅτωι γάμοι | ξυνόντες ἠύρέθησαν ἀνοσιώτατοι) e dalle maledizioni che il cieco ramingo ha lanciato contro di lui e i suoi (vv. 951-953, καὶ ταῦτ' ἂν οὐκ ἔπρασσον, εἰ μή μοι πικρὰς | αὐτῶι τ' ἀρὰς ἡρᾶτο καὶ τῶμῶι γένει· | ἀνθ' ὧν πεποιθὼς ἠξίουν τάδ' ἀντιδρᾶν), è confutata dalla più estesa e articolata replica di Edipo (vv. 960-1013), che si vede costretto a ripercorrere le vicende del proprio γένος, insistendo sulla predisposizione divina che lo salva da ogni espressa volontà e manifesta colpevolezza (vv. 969-977, ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ | χρησιμοῖσιν ἰκνεῖθ' ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν, | πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὀνειδίζοις ἐμοί, | ὅς οὔτε βλάστας πω γενεθλίους πατρός, | οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότε ἦ; | εἰ δ' αἶ φανείς δύστηνος, ὡς ἐγὼ φάνην, | ἐς χεῖρας ἦλθον πατρὶ καὶ κατέκτανον, | μηδὲν ξυνιεῖς ὧν ἔδρων, | πῶς ἂν τό γ' ἄκον πράγμα ἂν εἰκότως ψέγοις;). Teseo non può dissentire e rinnova a Creonte l'ordine di condurlo dalle figlie del tebano per riportarle al genitore (vv. 1020 s., χώρει δ' ἴν', εἰ μὲν ἐν τόποισι τοῖσδ' ἔχεις | τὰς παῖδας ἡμῖν, αὐτὸς ἐκδείξις ἐμοί). Edipo resta, dunque, solo sulla scena e il coro intona un canto in metri misti articolato in due coppie strofiche (vv. 1044-1058~1059-1073; 1074-1084~1085-1095) che, pur nell'apparente obiettivo di rincuorarlo immaginando il recupero di Antigone e Ismene, mantiene però la tensione della scena precedente: gli anziani di Colono, infatti, non semplicemente si augurano che la vicenda vada a buon fine, rappresentando le due sorelle mentre odono il grido di vittoria (vv. 1055-

1058, καὶ τὰς διστόλους | ἀδμηήτας ἀδελφὰς | αὐτάρκει τάχ' ἐμμείξειν βοᾷ | τοῦσδ' ἀνὰ χώρους) e invocando a tale scopo l'intercessione di Zeus (v. 1085, πάνταρχε παντόπτα Ζεῦ), di Atena (v. 1090, σεμνά τε παῖς Παλλὰς Ἀθάναια) e di Apollo e Artemide (vv. 1091-1093, καὶ τὸν ἀγρευτὰν Ἀπόλλω | καὶ κασιγνήταν πυκνοστίκτων ὄπαδὸν | ὠκυπόδων ἐλάφωιν), ma descrivono scene di battaglia e la vittoriosa discesa dei cavalieri a difesa di Atene (vv. 1067-1070, πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλιῖνος, πᾶσα δ' ὀρμάται †κατ' | ἀμπυκτήρια φάλαρα πώλων† | ἄμβασις) la cui distanza dal momento e dallo spazio presente si esplica nell'evocazione della distante geografia eleusina (vv. 1048 s., ἦ πρὸς Πυθίαις | ἦ λαμπάσιν ἀκταῖς; v. 1053, προσπόλων Εὐμόλπιδᾶν)⁸⁴⁴.

Diversi sono i modi in cui passa, a livello espressivo, la trepidante attesa del coro per la buona riuscita della missione di recupero. Alcune forme di geminazione e poliptoto comunicano l'agitazione che il coro non si sforza più di tanto di mascherare nella prefigurazione degli scontri per la liberazione delle sorelle: il poliptoto in epanalessi δεινός ... | δεινός (vv. 1065 s.) o l'analogo figura πᾶς ... | πᾶσα (vv. 1067 s.); l'epanalessi δεινὰ ... δεινὰ (v. 1077); la geminazione τελεῖ τελεῖ (v. 1079); l'omeoarcto πάνταρχε παντ|όπτα (vv. 1085 s.). Da notare, inoltre, la collocazione della geminazione τελεῖ τελεῖ e dell'infinito τελειῶσαι in posizioni differenti, ma ravvicinate, della seconda coppia strofica (al v. 1079, sesto *colon* della strofe, e al v. 1089, quinto dell'antistrofe), a sottolineare l'augurio che, per intercessione divina, il recupero di Antigone e Ismene possa avere buon fine; e l'analogo posizionamento di μάντις e Ἀπόλλω in punti differenti del medesimo verso in responsione (vv. 1080~1091), in modo da connettere il figlio di Latona, qui

⁸⁴⁴ Al proposito, Saravia de Grossi 2004-2005, p. 121 parla di «*espacio distante* [que] implica una separación física respecto del espacio escénico» e che può esercitare la propria distanza sia a livello geografico, come abbiamo rilevato, sia a livello mitico-religioso, con il passaggio da Posidone ad Atena, a Rea, ad Apollo. Il riferimento alla discesa dei cavalieri può, forse, nascondere un'altra intenzione apologetica da parte di Sofocle: «Colono era stata la sede del colpo di stato dei Quattrocento nel 411 a. C. che si erano radunati proprio nei pressi del sacrario di Poseidone (Tucidide, VIII 67, 2) – lo stesso presso il quale Teseo sta sacrificando – e i cavalieri erano stati la parte più attiva dei golpisti (ved. Tucidide, VIII 92, 6). I cavalieri erano guardati con sospetto dai democratici più radicali, i quali vedevano in loro dei potenziali congiurati (Aristofane, *Equ.* 257, 452, 461-3). Qui appaiono sotto un altro aspetto: sono la gloria di Atene, uomini pronti a gettarsi sui nemici e a restaurare il prestigio della città e il rispetto delle leggi (idee che rientravano d'altra parte nel programma politico dei Quattrocento, che Sofocle condivideva)» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 330). Cfr. ancora Edmunds 1996, pp. 91-94. Per i contenuti dello stasimo, cfr. Adams 1953, p. 143; Kamerbeek 1984, p. 148. Per le questioni metrico-testuali, ved. Dawe 1978, pp. 143-145; Wilink 2003a, pp. 104 s.

invocato con la specializzazione bellica (v. 1091, τὸν ἀγρευτὰν Ἀπόλλω) con l'elemento profetico, sua precipua pertinenza.

È lo stesso secondo stasimo a sciogliere la tensione che ha generato. Le ipotesi dei coreuti sul salvataggio di Antigone e Ismene consentono a Sofocle di non indugiare oltre sul tema: il terzo episodio si apre direttamente con l'ingresso in scena di Antigone (v. 1099), che non rievoca le operazioni di recupero, limitandosi piuttosto a un fugace, benché entusiastico, riferimento all'efficacia dell'azione di Teseo (vv. 1103 s., αἶδε γὰρ χέρεσ | Θησέωσ ἔσωσαν φιλτάτων τ' ὀπαόνων); a lui rimanda per maggiori dettagli (vv. 1117 s., ὄδ' ἔσθ' ὁ σώσασ· τοῦδε χρὴ κλύειν, πάτερ, | οὐ κᾶστι τοῦργον· τοῦμόν <ὦδ> ἔσται βραχύ), che però a sua volta ricusa lungaggini narrative, affidando alle figlie di Edipo il compito di informare esaustivamente il padre (vv. 1148 s., χῶπος μὲν ἀγὼν ἠιρέθη τί δεῖ μάτην | κομπεῖν, ἃ γ' εἴσηι καὐτὸς ἐκ ταύταιν ξυνών;). Al sovrano di Atene, infatti, preme affrontare un'altra questione (vv. 1150-1152, λόγος δ' ὅσ ἐμπέπτωκεν ἀρτίως ἐμοὶ | στείχοντι δεῦρο, συμβαλοῦ γνώμην, ἐπεὶ | σμικρὸν μὲν εἰπεῖν, ἄξιος δὲ θαυμάσαι): Polinice chiede di poter conversare col genitore. Il dialogo viene, però, ritardato dal rifiuto di Edipo (vv. 1177 s., ἔχθιστον, ὦναξ, φθέγμα τοῦθ' ἦκει πατρί· | καὶ μή μ' ἀνάγκη προσβάλλης τάδ' εἰκαθεῖν) e, quando ormai Antigone è riuscita a convincere il padre a dare ascolto al figlio (vv. 1181-1207), entra in scena non Polinice, bensì il coro, impegnato in una riflessione sul destino ultimo di Edipo, prossimo al compimento: non tanto la morte in sé, quanto «una *Selbstverzichtung* nell'Indifferenza»⁸⁴⁵. Nella breve misura di una triade abbondante di metri eolici mescolati a sequenze giambo-trocaiche (vv. 1211-1223~1224-1238; 1239-1248), il caso di Edipo (v. 1239, ἐν ᾧ τλάμων ὄδ' —οὐκ ἐγὼ μόνος—) offre agli anziani di Colono il pretesto per lasciarsi andare al «più bel canto del pessimismo greco»⁸⁴⁶, segnato da una visione negativa delle fasi finali dell'esistenza umana: spingersi troppo in là con la vita è cosa stolta (vv. 1211-1214, ὅστις τοῦ πλείονος μέρους | χρήζει τοῦ μετρίου παρῆς | ζεῖν, σκαιοσύναι φυλάσ|σων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται), perché lo scorrere dei giorni è solo dolore (vv. 1215-1217, ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἰ μακρὰ | ἀμέραι κατέθεντο δὴ | λύπας ἐγγυτέρω) senza ombra di piacere

⁸⁴⁵ Ghira 2003, p. 249.

⁸⁴⁶ Neri 2019, p. 58.

(vv. 1217-1220, τὰ τέρ|ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου, | ὅταν τις ἐς πλέον πέσηι | τοῦ δέοντος). Il limite superato il quale tutto degenera è τὸ νέον ... κούφας ἀφροσύνας φέρον (vv. 1229 s.); dopo, è tutto un progressivo scadimento nel male: φόνοι, στάσεις, ἔρις, μάχαι | καὶ φθόνος (vv. 1233-1235), con una significativa *climax* discendente, al termine della quale non resta che la vecchiaia ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον ... ἄφιλον (vv. 1236 s.), cui solo la morte sembra poter porre rimedio⁸⁴⁷. Ma, forse, nemmeno quella è abbastanza: meglio non venire mai alla luce (v. 1224, μὴ φῦναι), se proprio non è possibile scomparire non appena nati (vv. 1224-1227). Il tono pessimistico non è mitigato da alcuna speranza ultraterrena e quello che, in tutta apparenza, potrebbe essere interpretato come il punto di raccolta della lunga tradizione lirica sulla vacuità dell'esistenza e sul disvalore della vecchiaia finisce per essere l'approdo nella convinzione che non esista una spiegazione, che «la morte può salvare soltanto, e come male minore, quando ti colga prima della turpe e dolorosa vecchiaia»⁸⁴⁸, che tutto insomma dipenda dall'imperscrutabile indifferenza della natura⁸⁴⁹.

⁸⁴⁷ «Dell'esistenza vengono enumerate solo le manifestazioni più perniciose, espressioni di una incondizionata affermazione di sé che porta al *bellum omnium contra omnes*, come i termini in sapiente *climax* stanno a indicare: dall'invidia alla sedizione, alla contesa, alla lotta per concludersi nell'uccisione, ovvero da un sentimento di invidia e astio fino all'eliminazione fisica dell'altro. In ultimo poi sopravviene la vecchiaia [...] in cui sono insiti solo mali inestricabili, alla quale la morte pone sospirato fine» (Ghira 2003, p. 252).

⁸⁴⁸ Serra 1992, p. 159. L'immagine deriva dalla fortunata congettura di Hermann, che al v. 1220 lesse ὁ δ' ἐπίκουρος in luogo del trådito οὐδ' ἔπι κόρος, accolta dalla maggior parte degli editori (fra cui Lloyd-Jones-Wilson 1990) per regolarizzare la responsione libera fra οὐδ' ἔπι κόρος (v. 1220) e τε κατάμειπτον (v. 1235), per evitare l'ampio iperbato di ὅτε (v. 1221) e per la concordanza che ἐπίκουρος mostrerebbe di avere naturalmente col successivo ἰσοτέλεστος (v. 1220). Tuttavia, una volta accettata la responsione fra un trocheo col secondo *longum* soluto e uno col primo *longum* soluto, diventa più facile rinunciare all'ossimoro hermanniano per tornare al trådito οὐδ' ἔπι κόρος che, vantando un illustre antecedente in Hom. *Od.* 14.92 = 16.315 οὐδ' ἔπι φειδώ, reintroduce nel testo un elemento con funzione verbale (ἔπι), produce il marcato iperbato di ὅτε che ha, però, un parallelo giustificativo nell'epodo del medesimo stasimo (v. 1240, πάντοθεν βόρειος ὡς τις ἀκτά) e apparenta il ritratto della morte nella strofe a quello della vecchiaia nell'antistrofe, insensata e negativa. Cfr. le stringenti argomentazioni di Serra 1992, pp. 153-170 e le recenti integrazioni a suo sostegno da parte di Neri 2019, pp. 57-66.

⁸⁴⁹ «Non si tratta di rimpianto né di delusione per una mancata spiegazione, bensì di rifiuto del tentativo di una sua ricerca, nella taciuta convinzione non solo di non trovarne, ma anche che non ce ne siano. In questo buio di significato, dove sarebbe fondamentale capire – pur che ci sia qualcosa da capire – ci si chiude in una rigidità muta che non vorrebbe neppure essere emersa dal nulla in cui si cade, per cui si è portati a pensare che un'Indifferenza pervada ogni cosa» (Ghira 2003, pp. 255 s.). Il canto sembra recuperare analoghe posizioni di Alceo (fr. 38 V.), Anacreonte (fr. 36 Gentili), Mimnermo (fr. 7, 11 Gentili-Prato) e Solone (fr. 26 Gentili-Prato) sulla vecchiaia. Cfr. Serra 1992, pp. 157 s.; Guidorizzi *et al.* 2008, pp. 343-345; Easterling 2013, pp. 193-204. Sulla psicologia dell'invecchiamento nell'*Edipo a Colono*, ved. Van Nortwick 1989, pp. 132-156. Sui contenuti e sulla struttura dello stasimo, ved. Kamerbeek 1984, p. 170; Ghira 2003, pp. 250-256; Guidorizzi *et*

proposizioni subordinate⁸⁵¹.

Pari partecipazione alla disillusione del coro ha l'anafora con *variatio* del correlativo αἰ μὲν ... | αἰ δ' ... | αἰ δ' ... | αἰ δ' ... (vv. 1245-1248), che contribuisce al quadro di impotenza tratteggiato dalle onde che da ogni parte si infrangono su Edipo e lo trascinano senza meta.

Poliptoti e geminazioni si osservano anche nel *kommos* (vv. 1447-1499) che interrompe il quarto episodio dopo l'inconcludente supplica di Polinice a Edipo (su cui § IV 2.7, p. 872). Dopo la durezza con cui il tebano tratta il figlio, che serve da parallelo all'analogo aspro confronto con Creonte⁸⁵², l'intervento del coro in due brevi coppie strofiche (vv. 1447-1456~1462-1471; 1477-1485~1491-1499) intervallate dagli epirremi in trimetri giambici di Edipo e Antigone (vv. 1457-1461; 1472-1476; 1485-1490) spezza l'episodio e, al tempo stesso, ne favorisce la prosecuzione, sostituendo l'atteso stasimo e costituendo, piuttosto, l'occasione per accelerare la fine del protagonista. La prima strofe del coro, infatti, offre il pretesto sonoro che, come si apprende poco dopo, segnala l'approssimarsi dello scioglimento della vicenda: fin dal primo epirrema Edipo interpreta il tuono udito dagli anziani di Colono nella prima strofe (v. 1456, ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ) quale richiamo del tebano all'Ade (vv. 1460 s., Διὸς πτερωτὸς ἦδε μ' αὐτίκ' ἄξεται | βροντὴ πρὸς Ἄιδην), fugando la preoccupata incertezza del coro nell'antistrofe successiva, rinnovata da un secondo (vv. 1462 s., ἴδε μάλα· μέγας ἐρείπεται | κτύπος ἄφατος ὄδε διόβολος) e da un terzo tuono (vv. 1477 s., ἔα ἔα, ἰδοῦ μάλ' αὐθις· ἀμφίσταται διαπρύσιος ὄτοβος), con la spiegazione, nell'epirrema seguente, del valore del segno prodigioso e della sua natura oracolare (vv. 1472 s., ἦκει τῶιδ' ἐπ' ἀνδρὶ θέσφατος | βίου τελευτή, κούκ' ἔστ' ἀποστροφή). Per questo, Edipo chiede insistentemente la presenza di Teseo (vv. 1457 s., ὦ τέκνα τέκνα, πῶς ἄν, εἴ τις ἔντοπος, | τὸν πάντ' ἄριστον δεῦρο Θησέα πόροι;; vv. 1475 s., ἀλλ' ὡς τάχιστα μοι μολῶν | ἄνακτα χώρας τῆσδέ τις πορευσάτω), perché, come gli spiegherà dopo il suo ritorno in scena, lo conduca nel luogo della

⁸⁵¹ Cfr. Neri 2019, pp. 62 s., la cui analisi metrica si discosta in parte dalla nostra per una colometria differente rispetto a quella adottata da Lloyd-Jones-Wilson 1990, che seguo.

⁸⁵² «Certamente in questo episodio Sofocle intende creare un contrappeso al confronto tra Edipo e Creonte: là era il conflitto tra un individuo e una *polis*, qui tra individui della stessa famiglia. Ma dietro entrambe le scene sta un solo meccanismo: il Potere, il possesso di un uomo che vale un trono, malgrado le sue vesti lacere di straccione» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 346).

sua sepoltura, così che solo lui ne sia a conoscenza. Teseo giungerà subito dopo, introdotto dalla seconda antistrophe del coro, che attribuisce così all'intero *kommos* la funzione di promotore dell'azione, unendo l'una parte dell'episodio all'altra.

L'agitazione del coro, la cui serena e accogliente percezione di Edipo è messa in crisi dall'inspiegabile situazione⁸⁵³, non passa soltanto attraverso la struttura metrica del carme, intessuto di forme giambiche, cretiche e docmiache che rendono più movimentata l'esecuzione, ma si giova anche delle figure di ripetizione che si possono osservare nella brevità dell'intervento corale: il poliptoto *νέα ... νεόθεν* (v. 1447), l'anafora *νέα ... | <νέα>* (vv. 1447-1449), la geminazione *ὄραϊ δ' ὄραϊ* (v. 1453), l'epanalessi *ἴλαος ... ἴλαος* (v. 1480) e la geminazione *βᾶθι βᾶθ'* (v. 1491). Né manca l'apporto di due occorrenze omometriche. La chiusa dei vv. 1456~1471 (cho mol) è occupata dall'identica successione di nominativo e vocativo *αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*, con una quasi totale corrispondenza degli accenti prosodici fra i versi in responsione:

| | | |
|------|---------|---------|
| 1456 | ◡◡◡ ◡◡◡ | cho mol |
| 1471 | ◡◡◡ ◡◡◡ | cho mol |

Strofe e antistrophe della prima coppia strofica risultano, così, concluse da un identico riferimento al cielo, dapprima catturato nel momento del tuono (v. 1456, *ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*), quindi in una più ampia invocazione (v. 1471, *ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*), ma in ogni caso con esplicito riferimento all'improvviso fenomeno atmosferico che segnala l'approssimarsi dell'ora di Edipo, che nella prima strofe occupa l'ultimo verso – motivando la preoccupazione mostrata dal coro nell'arco della strofe stessa –, mentre informa di sé tutta la relativa antistrophe, contribuendo all'espressività patetica del coro e all'impressione di simmetria del carme, che si ricava anche dalla distribuzione delle battute negli epirremi, costituiti da blocchi di cinque versi dei quali quello centrale è affidato sempre ad Antigone, mentre i

⁸⁵³ «Con le prime parole del suo canto, il Coro sembra ritrarsi con disagio da Edipo, attorno a cui percepisce il sinistro alone di morte: nuovamente, nel ritmo di vicinanza e di distacco che caratterizza l'ambiguo atteggiamento del Coro verso Edipo nel corso del dramma; così l'ospite protetto da Teseo e da Atene, il futuro eroe difensore dei confini, diventa dopo la maledizione scagliata contro il figlio uno "straniero" e un "cieco", come all'inizio del dramma, potenziale portatore di *κακά*» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 361). Per la forma e i contenuti del *kommos*, cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 253; Kamerbeek 1984, p. 198. Per le questioni metrico-testuali, ved. Dawe 1978, pp. 147 s.; Ferrari 1983, pp. 61-65; Willink 2003a, p. 106.

restanti a Edipo⁸⁵⁴. La finalità pare condivisa con la successiva ometria, che segna l'avvio della seconda strofe e della relativa antistrofe nella corrispondenza fra le espressioni interietive ἔα ἔα e ἴω ἴω in incipit dei vv. 1477~1491 (2ia); minima la coincidenza fra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|------|---------------------|-----|
| 1477 | — — — — — — — — — — | 2ia |
| 1491 | — — — — — — — — — — | 2ia |

Richiamato dalle battute finali del *kommós*, Teseo rientra in scena e apprende da Edipo che è giunto per lui il momento del trapasso, spiegandogli il significato profetico dei tuoni e fornendogli tutte le indicazioni in merito (vv. 1500-1555). La tragedia, dunque, si avvia alla conclusione e il quarto stasimo (vv. 1556-1578) sembra segnalarlo tramite una forma innica che, nell'invocazione delle divinità inferi, vuole assicurare a Edipo un felice transito dal mondo dei vivi a quello dei morti. Costituito da una sola coppia strofica in forme miste, ma perlopiù cretico-docmiache (vv. 1556-1567~1568-1578), fatto che lo rende il canto più breve di tutta l'opera⁸⁵⁵, la forma precativa dello stasimo sostituisce la lamentazione per la morte, proponendosi piuttosto come viatico alla buona morte senza compianti⁸⁵⁶, per la quale è richiesta l'intercessione delle figure divine preposte al passaggio dalla vita alla non-vita, significativamente collegate fra loro dalla ripetizione non responsiva fra le forme θεόν e θεά ai vv. 1556~1568 (2δ), rispettivamente il primo verso della strofe e il primo dell'antistrofe: ad Ade, invocato con l'anadiplosi Αἰδωνεῦ | Αἰδωνεῦ (vv. 1559 s.) e con una formula dubitativa volta a imbonire un dio così severo

⁸⁵⁴ La funzione sembra collimare con quella di «self-contained terminal verse» che Willink 2003a, p. 106 individua all'occorrenza. Segnala la ripetizione testuale anche Kamerbeek 1984, p. 202, ma senza definirla esplicitamente tautometrica.

⁸⁵⁵ La breve estensione dello stasimo potrebbe indicare un'espressa volontà autoriale tesa a ridurre la dimensione dei canti man mano che il dramma si avvicina alla propria conclusione, ma potrebbe anche essere segno dell'avanzata età del poeta o, peggio, della sua morte negli ultimi istanti di composizione della tragedia, interrotta prima dell'ultima revisione (cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 346). Va ricordato, infatti, che l'*Edipo a Colono* fu rappresentato postumo nel 401 a. C., pochi anni prima della condanna a morte di Socrate (399 a. C.), la cui vicinanza cronologica permette di apprezzare i tratti in comune e le differenze fra le concezioni della morte espresse da Sofocle in quest'opera e da Platone per bocca di Socrate nell'*Apologia*, entrambi mossi dall'idea di un mondo pieno di mali, che rendono irrealizzabili le aspirazioni degli uomini all'εὐδαιμονία e alla τέρψις, ma rivolti il primo a una visione immanente dell'esistenza, il secondo trascendente che cambiano la luce gettata dalla dimensione della morte sulla figura dell'individuo, cupa nel primo caso, luminosa nel secondo. Cfr. l'ampio confronto tratteggiato da Ghira 2004, pp. 511-524.

⁸⁵⁶ «Qui non vi è rimpianto né sofferenza, ma solo l'accettazione dell'inevitabile incontro con il mondo dei defunti, in un monocorde e cupo tono sepolcrale» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 367). Cfr. Larrosa 2011, pp. 86 s.

(vv. 1556 s., εἰ θέμις ἐστὶ μοι τὰν ἀφανῆ θεὸν | καὶ σὲ λιταῖς σεβίζειν)⁸⁵⁷, gli anziani di Colono chiedono col verbo tecnico della *praecatio* λίσσομαι (v. 1560) che la morte di Edipo non sia segnata da alcuna sofferenza (vv. 1561-1564, ἐπιπό- νως μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ | ξένοιον ἐξανύσαι | μόρωι τὰν παγκευθῆ κάτω νεκρῶν πλάκα | καὶ Στύγιον δόμον), perché già tante ne ha patito in vita senza averne colpa (vv. 1565 s., πολλῶν γὰρ ἂν καὶ μάταν | πημάτων ἰκνουμένων); alle Erinni (v. 1568, χθονίαι θεαί), a Cerbero, posto a guardia dell'Ade (vv. 1568-1573, σῶμά τ' ἀνικάτου | θηρός, ὄν ἐν πύλαισι | ταῖσι πολυξένοις εὐνᾶσθαι | κινυζεῖσθαί τ' ἐξ ἄντρων | ἀδάμαντον φύλακα παρ' Ἀΐδαι | λόγος αἰὲν ἔχει), e a una terza divinità definita, con una nuova perifrasi, Γᾶς παῖ καὶ Ταρτάρου (v. 1574) e riconoscibile in Thanatos, Ἰαῖεν ὕπνιον al quale saranno rivolte le parole conclusive del canto, rafforzate dal verbo invocativo κικλήσω (v. 1578)⁸⁵⁸, si riformula in modo più puntuale la richiesta, specificandola nella protezione di Edipo dalle grinfie di Cerbero perché giunga sano e salvo al percorso che lo condurrà all'aldilà (vv. 1574-1577, τόν ... κατεύχομαι | ἐν καθαρῶι βῆναι | ὄρμω- μένωι νερτέρας | τῶι ξένωι νεκρῶν πλάκας). Trova, così, un senso anche la scelta di invocare le divinità dell'antistrofe nell'ordine Erinni-Cerbero-Thanatos, cronologicamente inverso rispetto al percorso compiuto dall'uomo dal momento in cui abbandona la vita fino al suo ingresso nell'aldilà, ma circolare rispetto all'iniziale invocazione ad Ade che, più generale, viene ripresa e specificata nella figura di Thanatos perché davvero a Edipo sia garantita una buona morte, senza ostacoli né dolori, a conclusione di un carme di breve estensione che non fa osservare occorrenze omometriche⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ «Ade è per eccellenza ἀμείλιχος, “implacabile” (Omero, *Il.* IX 158)» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 367) e perciò non può essere efficace per lui una formula introduttiva della preghiera che ne ripercorra pregi e meriti, mentre potrebbe sortire più facilmente l'effetto desiderato l'insistenza sul timore reverenziale che gli è dovuto. Cfr. Larrosa 2011, pp. 78 s.

⁸⁵⁸ Per quanto Hes. *Th.* 212 lo definisca figlio di Nyx, l'interlocuzione diretta che chiude il canto conferma che l'allusione del vocativo si rivolga proprio a Thanatos, a cui vantaggio vanno anche le tradizionali associazioni fra il sonno e la morte che lo rendono adeguato a un contesto di augurio di eutanasia come il nostro stasimo. Cfr. Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 371; Larrosa 2011, pp. 80-83.

⁸⁵⁹ «El recorrido Hades-Erinias-Cerbero-Tánatos [...] responde asimismo a una necesidad lógica del πάθος, al poseer la súplica a Hades un carácter más general que la de Tánatos, cuya invocación equivale a la concreción simbólica de la muerte del héroe» (Larrosa 2011, pp. 83 s.). Sulla figura delle Eumenidi sofoclee, chiare debitrice delle Erinni eschilee, cfr. l'ampia discussione di Winnington-Ingram 1980, pp. 264-277. Su struttura e contenuti dello stasimo, oltre alla bibliografia fin qui citata, ved. Kamerbeek 1984, p. 212; Minadeo 1990, pp. 83-85. Si vedano inoltre Tessier 1996, pp.

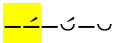
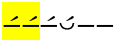
Il lamento funebre è soltanto ritardato. Dopo la narrazione della morte di Edipo da parte del messaggero (vv. 1579-1699), che informa della certezza della ricerca del luogo indicato dall'oracolo per la dipartita, del rito lustrale atteso dalle figlie del tebano, del nuovo tuono che segnala l'approssimarsi della fine e della misteriosa scomparsa dell'anziano cieco richiamato dalla voce di una non precisata divinità (vv. 1626-1628, καλεῖ γὰρ αὐτὸν πολλὰ πολλαχῆι θεός· | “ὦ οὔτος οὔτος, Οἰδίπους, τί μέλλομεν | χωρεῖν; πάλαι δὴ τὰπὸ σοῦ βραδύνεται.”), atto al quale può assistere il solo Teseo, che da lontano il messaggero e le fanciulle possono vedere coprirsi il volto ὡς δεινοῦ τινος | φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν (vv. 1651 s.), Antigone e Ismene rientrano in scena, introdotte dal messaggero (vv. 1668 s.), e intonano col coro una lamentazione che vorrebbe idealmente essere il compianto attorno al corpo del defunto, stavolta non disponibile⁸⁶⁰. Strutturato in due lunghe coppie strofiche (vv. 1670-1696~1697-1723; 1724-1736~1737-1750) in forme principalmente dattiliche, giambiche, cretiche e docmiache che danno conto immediato del tono lamentoso del canto, il *kommos*, aperto dall'invito di Antigone al compianto (vv. 1670-1672, αἰαῖ φεῦ· ἔστιν, ἔστι νῶϊν δὴ | οὐ τὸ μέν, ἄλλο δὲ μή, πατρὸς ἔμφυτον | ἄλαστον αἶμα δυσμόροις στενάζειν), risponde alla domanda del coro sulla fine di Edipo, ripercorrendola a grandi linee come un sequestro da parte di forze occulte che sprofondano in una notte di morte le figlie, orbe del genitore (vv. 1681-1684, ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν | ἐν ἀφανεί τιμι μόρωι φερόμενον. τάλαινα, νῶϊν δ' ὀλεθρία | νύξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε); quindi, nella prima antistrofe e nella seconda coppia strofica, l'attenzione è concentrata tutta sul dolore di Antigone e Ismene, il cui padre si accomiata da loro in terra straniera lasciando dietro di sé il lutto (vv. 1705-1708, ἄς ἔχρηζε γὰς ἐπὶ ξένας | ἔθανε· κοίταν δ' ἔχει | νέρθειν εὐσκίαστον αἰέν, | οὐδὲ πένθος ἔλιπ' ἄκλαυτον), in un crescendo di sofferenza che porta Antigone a desiderare di tornare sui

71-76; Magnani 2007b, pp. 193-206; e Volpe Cacciatore 2009, pp. 395-404, contenenti anche puntuali osservazioni sullo stato del testo e della metrica del canto. In merito a questi ultimi, ved. anche Willink 2003a, pp. 107 s.

⁸⁶⁰ «[...] nella percezione greca della tragedia manca un aspetto fondamentale, cioè il θρήνος finale che corona il dramma con una lamentazione collettiva intorno all'eroe e con l'uscita di scena degli attori a cui si accompagna quella del corpo che viene trasportato alla sepoltura, in un corteo funebre (ved. p. es. *Ai.* 1402-20, *Trach.* 1264-78; Euripide, *Andr.* 1273-83). Ma il corpo di Edipo non c'è, e uno dei motivi di dolore delle figlie è quello di non poter completare le cure dovute ai morti, secondo le antichissime regole» (Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, p. 371).

propri passi per vedere il luogo di sepoltura del genitore (vv. 1725 s., ἕμερος ἔχει μέ τις— ... τὰν χθόλιον ἐστὶαν ἰδεῖν) e a disperare del proprio futuro, con la significativa traduzione metrica nelle frequenti *antilabai* con la sorella Ismene, prima, e col coro, poi⁸⁶¹.

La carica patetica del carne passa anche attraverso alcune forme di geminazione ed epanalepsi: ἔστιν, ἔστι (v. 1670), ἔστιν— ἔστιν (v. 1677, in *antilabé*), ἔπραξεν— ἔπραξεν (v. 1704, in *antilabé*), τοτὲ μέν ... τοτὲ δ' (v. 1745), ναὶ ναί (v. 1747). Non mancano casi di ripetizione non responsiva di parole chiave: la posizione iniziale del v. 1683 e quella conclusiva del v. 1711 sono occupate rispettivamente dalle forme τάλαινα e τάλαιναν che, trovandosi in *cola* ravvicinati all'interno dell'architettura strofica (il quattordicesimo della prima strofe, il quindicesimo della relativa antistrofe), contribuiscono alla sottolineatura del dolore di Antigone, distrutta dalla perdita del padre; un nesso fra il futuro delle figlie sulla terra e quella stessa terra straniera dove Edipo ha trovato requie è ravvisabile nella collocazione, parimenti non responsiva, delle forme γὰν e γὰς, in posizioni differenti dei vv. 1686~1713; ancora, la relazione non responsiva fra φίλα e φίλαι ai vv. 1724~1737 permette, invece, che la sostituzione degli interlocutori nel passaggio dalle *antilabai* della seconda strofe a quelle della relativa antistrofe, dove il posto di Antigone è preso dal coro e quello di Ismene dalla sorella. È da segnalare, infine, l'unica occorrenza omometrica che si osserva nel carne, per la quale la sede incipitaria dei vv. 1734~1748 (mol ba) è occupata da una interiezione: αἰαῖ ~ φεῦ, φεῦ, con una minima condivisione degli accenti prosodici.

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 1734 |  | mol ba |
| 1748 |  | mol ba |

L'occorrenza sembra avere la funzione di inserirsi nella composizione della seconda coppia strofica del *kommos*, rendendole simmetriche e partecipando alla sostituzione degli interlocutori di cui si è detto *supra* (cfr. § IV 2.7, pp. 185 s.): la prima esclamazione, infatti, è pronunciata da Ismene in reazione al proposito di morte della sorella, che la lascerebbe sola e priva di sostegno (vv. 1734-1736, αἰαῖ,

⁸⁶¹ Sui contenuti e sulla struttura del *kommos*, cfr. Kamerbeek 1984, p. 225; Guidorizzi in Guidorizzi *et al.* 2008, pp. 371 s. Per le questioni testuali e metriche, ved. Dawe 1978, pp. 148 s.; Ferrari 1983, pp. 65-67; Lloyd-Jones 1991, pp. 532 s.; Dawe 1994, pp. 68 s.; Most 2002, pp. 24-26; Willink 2003a, pp. 109 s.

δυστάλαινα, | πῆι δῆτ' αὖθις ᾧδ' ἐρήμος ἄπορος | αἰῶνα τλάμον' ἔξω;), mentre la seconda è affidata ad Antigone che, sostituitasi alla sorella nelle *antilabai* dell'antistrofe, la utilizza per introdurre la ripresa del tema dell'incertezza futura (vv. 1748-1750, φεῦ, φεῦ· ποῖ μὲν ὦ Ζεῦ; ἐλπίδων γὰρ ἐς τί'ν' ἔτι μὲ | δαίμων τανῦν γ' ἐλάυνει;); la tautometria contribuisce, così, al sovraccarico di dolore a cui già concorrono le *antilabai*.

IV 3 Euripide

IV 3.1 L'Alcesti

Nonostante, fin dall'inizio della rappresentazione, il positivo scioglimento della vicenda sia presentato come un'inconfutabile verità del destino dall'autorità divina di Apollo (vv. 65-69, τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνὴρ, | Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μέτα | ὄχημα Θρηίκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων, | ὃς δὲ ξενωθεὶς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις | βίαι γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται), il finale ritorno in vita di Alcesti non giunge scontato agli occhi del pubblico che, fornito dappprincipio delle informazioni fondamentali che delineano lo svolgimento e la conclusione del dramma, si trova in realtà a precipitare nel regno dell'ironia tragica, che mette in discussione, frustrandole, le attese del pubblico⁸⁶². Da subito si apre un altro possibile, più tragico epilogo, nelle parole che, con ugual convinzione, Thanatos oppone alla profezia di Apollo, sostenendo la dipartita certa della moglie di Admeto (vv. 72 s., πόλλ' ἂν σὺ λέξας οὐδὲν ἂν πλέον λάβοις· | ἢ δ' οὔν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἄιδου δόμους), e l'impressione che a questa conclusione non ci sia alternativa è accresciuta dal corteo funebre di Alcesti che, accogliendo l'invito di Admeto a mettersi in marcia (vv. 739 s., ἡμεῖς δέ — τούν ποσὶν γὰρ οἰστέον κακόν — | στείχωμεν, ὡς ἂν ἐν πυρᾷ θῶμεν νε-

⁸⁶² «Il drammaturgo [...] consente allo spettatore, messo in questo modo in possesso degli elementi finali dell'intreccio, di seguire lo svolgimento dell'azione di salvezza che comincia, all'insaputa dei personaggi, con l'arrivo di Eracle al palazzo di Admeto. Ma, allo stesso tempo, si adopera nell'annebbiare la ricezione di questa trama moltiplicando, nella composizione dell'opera, gli ostacoli allo svolgimento dell'azione di salvezza, e suggerendo, in questo modo, gli altri percorsi che l'azione potrebbe prendere» (Mauduit 2017b, p. 138; cfr. Lush 2012, p. 386). Lo scopo è raggiunto, inoltre, attraverso una totale focalizzazione sugli sviluppi drammatici dell'antefatto, senza commenti o riflessioni sul valore di quanto accaduto prima dell'oggetto della rappresentazione riferito da Apollo nel prologo (Iakov 2010, pp. 15-19). Sulle modalità di ingresso in scena del dio, ved. Elferink 1982.

κρόν), non soddisfa l'orizzonte di salvezza in cui era parsa iscriversi, poco prima, l'offerta di ospitalità per Eracle: l'intervento risolutore tarda a realizzarsi, rallentato dalla menzogna di Admeto, che nasconde la morte di Alceste nella scomparsa di un'estranea accolta come orfana a palazzo (v. 535, πατρὸς θανόντος ἐνθάδ' ὠρφανεύετο), e dagli scrupoli ospitali di Eracle che, già ignorante della vera identità della defunta che poi ricondurrà alla luce, per non essere di peso all'amico in un giorno di lutto è pronto a cercarsi un altro anfitrione (v. 538, ξένων πρὸς ἄλλων ἐστίαν πορεύσομαι)⁸⁶³. Non rassicura il pubblico il paragone che Admeto fa di se stesso con Orfeo: il desiderio di averne i poteri per convincere Persefone e Ade a restituiregli la defunta moglie (vv. 357-362, εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλώσσα καὶ μέλος παρήν, | ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν | ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν, | κατήλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων | οὔθ' οὔπι κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων | ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον) nasconde l'infelice conclusione della missione orfica⁸⁶⁴, così come privo del suo risvolto negativo è il riferimento alla figura di Asclepio nel quarto stasimo (vv. 962-1005), ricordato nella vocazione guaritrice dei propri discendenti (vv. 970 s., οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀσκληπιάδαις ἔδωκε | φάρμακα πολυπόνους ἀντιτεμῶν βροτοῖσιν), ma non nella sua uccisione a opera di Zeus, che lo punisce per aver osato spingere la sua medicina fino alla resurrezione dei morti⁸⁶⁵; d'altronde, la morte è ineluttabile, dice il coro, che dedica il medesimo stasimo alla riflessione su Ἀνάγκη (v. 965, Ἀνάγκας), la cui inesorabile stretta (v. 984, καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἶλε θεὰ δεσμοῖς) suggerisce una volta di più all'uditorio la possibilità che

⁸⁶³ «Il dramma della morte, che tende a debordare sull'azione di salvezza, ritarda dunque in un primo momento l'attuazione di un salvifico intervento di Eracle, e il drammaturgo lascia anche intravedere la possibilità di una immediata partenza di Eracle, alla ricerca di un'altra casa, più adatta ad accoglierlo, durante il suo viaggio verso la Tracia» (Mauduit 2017b, p. 142).

⁸⁶⁴ «Whereas Admetus' contrafactual construction express his desire to rescue Alcestis, it nevertheless introduces an imagined alternative to the conclusion predicted by Apollo and intended by Hercules. In terms of Euripides' dramatic technique, the result of Orpheus' inclusion in Admetus' contrafactual wish is to introduce a discrepant mythic subtext into the play's dialogue, creating an ironic counterpoint to the predicted ending of the drama» (Lush 2012, p. 394).

⁸⁶⁵ La misera fine di Asclepio è così tratteggiata da Pind. *Pyth.* 3.54-60: ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται. | ἔτραπεν καὶ κείνιον ἀγάνορι μι|σθῶι χρυσὸς ἐν χερσὶν φανείς | ἄνδρ' ἐκ θανάτου κομίσει | ἦδη ἀλωκότα· χερσὶ δ' ἄρα Κρονίων | ῥίψαι δι' ἀμφοῖν ἀμπιοῶν στέρων κάθειλεν | ὠκέως, αἰθῶν δὲ κεραυνὸς ἐνέσκιμψεν μόρον. | χρὴ τὰ εἰκότα παρ' δαιμόνωνι μαστευέμεν θιαταῖς φρασίν | γίνοντα τὸ παρ' ποδός, οἷας εἰμὲν αἴσας.

davvero per Alcesti non ci sia ritorno⁸⁶⁶. Così, verso la conclusione del dramma, la polisemia del linguaggio di Eracle, che usa il sostantivo γυνή in modo che non sia facile distinguere tra il generico valore di ‘donna’ e quello più specifico di ‘moglie’ (tanto che lo stesso Admeto cade nella medesima duplicità espressiva⁸⁶⁷), induce da un lato Admeto a dubitare se accettare o meno la donna di cui l’eroe tiene volutamente nascosta l’identità e, dall’altro, il pubblico a ipotizzarne il rifiuto per rispetto alla memoria di Alcesti, cui il marito aveva promesso eterna vedovanza (vv. 328-331, ἐπεὶ σ’ ἐγὼ | καὶ ζῶσαν εἶχον καὶ θανοῦσ’ ἐμὴ γυνή | μόνη κεκλήσηι, κοῦτις ἀντὶ σοῦ ποτε | τόνδ’ ἄνδρα νύμφη Θεσσαλὶς προσφθέγγεται). Ma rigettare la donna velata, sapendo che, nelle profetiche parole di Apollo, proprio Eracle avrebbe ricondotto Alcesti ad Admeto, significherebbe impedire il predetto lieto fine della vicenda; l’ironia tragica, così, trasforma Admeto in un traditore⁸⁶⁸.

L’ironia trasforma gli elementi della tragedia, sottoponendoli a duplice lettura o a revisione⁸⁶⁹. La femminile Alcesti, la migliore tra tutte le donne (v. 151, γυνή τ’ ἀρίστη τῶν ὑφ’ ἡλίωι, μακρῶι), che, al momento della dipartita, compie le azioni luttuose ascrivibili alla figura muliebre (la preghiera a Estia, il lamento al talamo, i saluti piangenti al marito, ai figli, alla servitù: vv. 152-198)⁸⁷⁰, attraversa in realtà i confini dell’eroismo maschile, meritando, per il suo sacrificio, di ricevere gloria nell’espressione di canti che ricordano la poesia omerica ed epinicia (vv. 445-

⁸⁶⁶ «[...] the chorus’ description of Necessity forces us on an explicit level to consider and reject what it describes as the unavoidable loss of Alcestis. The Chorus’ statement of death’s necessity or unavoidability opposes the play’s known trajectory and thus adds a further layer to the irony that Euripides uses to engage his audience» (Lush 2012, p. 396).

⁸⁶⁷ Col sostantivo ai vv. 1061 (γύναι), 1065 (γυναιῖκα) e 1066 (γυναῖχ’) Admeto si riferisce dapprima alla donna che ha di fronte (1061, 1065), quindi alla defunta moglie (1066), cadendo nell’ambiguità semantica eraclea che mischia la memoria della coniuge (v. 1083, γυναικὸς ἐσθλῆς) alla nuova relazione matrimoniale che la donna velata potrebbe incarnare (v. 1087, γυνή σε παύσει καὶ νέοι γάμοι πόθου; l’ambivalenza di νέοι γάμοι aggiunge ironia alla circostanza, ammantando di ‘novità’ un matrimonio che potrebbe, piuttosto, ‘rinnovare’ il precedente), se Admeto l’accogliesse in casa (v. 1097, δέχου νυν εἴσω τήνδε γειναίως δόμων). Cfr. Lush 2012, pp. 399-403.

⁸⁶⁸ «Thus Euripides stages the test of Admetus. The spectators at first are led to expect that the restoration of Alcestis is to depend on a show of virtue by Admetus. And by a fine stroke Euripides arranges that the restoration itself is the test. He reaches out blindly for the unknown woman and in the act of betraying his wife receives her back» (Smith 1960, p. 145).

⁸⁶⁹ Intrecciata all’ironia – è stato segnalato – opera il tema del doppio bachtiniano, visibile principalmente nella condizione liminale di Eracle che, libero di attraversare la vita e la morte come Alcesti, doppia il potere vivificatore di Asclepio, senza incorrere, però, nella punizione divina; cfr. Fernández 2012, pp. 175-180.

⁸⁷⁰ Cfr. Segal 1992, p. 14.

454, πολλά σε μουσοπόλοι | μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν | χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις, | Σπάρται κύκλος ἀνίκα Καρνείου περινίσσεται ὦρας | μηνός, ἀειρομένας | παινύχου σελάνας, | λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις. | τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολπᾶν μελέων ἀοιδοῖς)⁸⁷¹; Ἰοῖκος, presenza insistente nel dramma⁸⁷², trova la propria definizione non più nell'eredità di ascendenza paterna, bensì nell'unicità del matrimonio procreativo che, nella promessa di non risposarsi strappata ad Admeto (vv. 303-307, τοῦσδε γὰρ φιλεῖς | οὐχ ἦσσαν ἢ γὰρ παῖδας, εἶπερ εὖ φρονεῖς· | τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων, | καὶ μὴ ἰπιγῆμηις τοῖσδε μητρειᾶν τέκνοις, | ἦτις κακίων οὔσ' ἐμοῦ γυνὴ φθόνωι | τοῖς σοῖσι κάμοις παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ), toglie all'uomo la possibilità di replicare altre volte il contratto matrimoniale e affida ai figli di quell'unica unione, significativamente ceduti dalla mano materna alla tutela paterna (v. 375, ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου), il compito di custodire Ἰοῖκος e perpetuare il γένος⁸⁷³. Se gli elementi patriarcali tornano nel dialogo tra

⁸⁷¹ Reminiscenze omeriche ed epinicie sono individuate da Garner 1988, pp. 58-71 e da Patton 2008, pp. 1127-1256 lungo tutto il dramma: l'incipit del secondo stasimo, che celebra la donna appena morta (vv. 435-437, ὦ Πελίου θύγατερ, | χαίρουσά μοι εἰν Ἀίδαο δόμοις | τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύουσ) riprende il modo in cui Achille si rivolge al defunto Patroclo (Hom. *Il.* 23.179 χαῖρέ μοι ὦ Πάτροκλε καὶ εἰν Ἀίδαο δόμοισι); le lamentazioni di Admeto per lo stato di un marito padre e vedovo (vv. 885-888, παίδων δὲ νόσους καὶ νυμφιδίους | εὐνὰς θανάτοις κεραϊζομένας | οὐ τλητὸν ὄραν, ἐξὸν ἀτέκνους | ἀγάμους τ' εἶναι διὰ παντός) trova un parallelo nelle disgrazie che Priamo lamenta deriveranno dalla morte di Ettore (Hom. *Il.* 22.60-64 δύσμορον, ὃν ῥα πατὴρ Κρονίδης ἐπὶ γήραος οὐδῶι | αἴσῃ ἐν ἀργαλέῃ φθίσει κακὰ πόλλ' ἐπιδόοντα | υἷας τ' ὀλλυμένους ἐλκῆθειςας τε θύγατρας, | καὶ θαλάμους κεραϊζομένους, καὶ νήπια τέκνα | βαλλόμενα προτὶ γαίῃ ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι); le molteplici richieste di Admeto alla moglie di non abbandonare marito e figli (vv. 250, 275, 380-391) capovolgono il modello di Hom. *Il.* 6.407-439, dove è Andromaca a scongiurare Ettore di non scendere in battaglia, in una sovrapposizione della figura di Alceste a quella dell'eroe omerico rafforzata dalla somiglianza tra la tomba della donna (vv. 897-899, τί μ' ἐκώλυσας ῥίψαι τύμβου | τάφρον ἐς κοίλην καὶ μετ' ἐκείνης | τῆς μέγ' ἀρίστης κείσθαι φθίμενον;) e quella di Ettore (Hom. *Il.* 24.797 αἶψα δ' ἄρ' ἐς κοίλην κάπετον θέσαι); l'esodo del dramma, con Admeto che, privo di una moglie, cerca di resistere all'insistenza di Eracle per risposarsi riprende e rovescia il modello odisseico dell'attesa di Penelope, senza marito e assalita dai pretendenti; contaminazioni dirette col mondo degli epinici, infine, sono riscontrabili nel discorso in cui Eracle racconta la fatica che gli ha permesso di vincere la donna velata che ora consegna ad Admeto (vv. 1008-1036), nel discorso carico di γνώμαι dell'eroe ubriaco (vv. 773-802; cfr. Bacchyl. 3.78-84 Sn.-M.) e nel terzo stasimo (vv. 568-605).

⁸⁷² Termini della sfera semantica dell'οἶκος (οἶκος, δῶμα, δόμος, ἐστία, μέλαθρον, στέγη, στέγος) appaiono 94 volte lungo il dramma, con una frequenza di una ogni 12,4 versi, rendendo particolarmente tangibile anche a livello verbale la presenza drammatica della dimora, tra il cui esterno e il cui interno trova svolgimento la materia tragica. Cfr. Chalkia 1983, pp. 55-82; Romero Mariscal 2000, p. 604, n. 3; Slater 2013, pp. 32-34; McClure 2016, p. 85.

⁸⁷³ Nella preghiera a Estia riferita dall'ancella, Alceste domanda alla dea di sostituirla nella custodia dei suoi figli e di procurare una buona moglie al figlio e un buon marito alla figlia (vv. 162-166, καὶ στάσα πρόσθεν Ἐστίας κατηύξατο· | Δέσποινα, ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός, | πανύστατόν σε προσπίπτουσ' αἰτήσομαι, | τέκν' ὀρφανεῦσαι τὰμά· καὶ τῶι μὲν φίλην | σύζευξον

Admeto ed Eracle, guidato dai principi di una *φιλία* che è *ξενία* tra nobiluomini, e nell'alterco tra il sovrano di Fere e il genitore Ferete, animato non dall'amore filiale tra padre e figlio, ma da una *φιλία* autoreferenziale, che prende le forme di un egoistico attaccamento alla vita (vv. 703 s., νόμιζε δ', εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς | ψυχὴν, φιλεῖν ἄπαντας, sostiene Ferete)⁸⁷⁴, la re-incorporazione di Alcesti nel proprio οἶκος come sposa di ignota identità (v. 1097, δέχου νυν εἴσω τήνδε, chiede Eracle all'amico) non ripristina lo stato di partenza né sanziona il recupero di una dimensione domestica non rovesciata: Admeto riabbraccia la propria moglie, ma a prezzo di un tradimento e della rottura della relazione coi propri genitori⁸⁷⁵.

Proprio il sovrano di Fere sembra rivelarsi il personaggio più colpito dagli effetti sconvolgenti dell'ironia tragica, che lo spinge nell'ambivalente condizione di «personaggio non solo doppio, ma anche contraddittorio, capace di lamentare alla presenza della sposa la sua morte imminente pur essendo consapevole di esserne la causa»⁸⁷⁶. Ascoltare il *kommos* di Alcesti è, per lui, παντὸς ... θανάτου μείζον (v. 274), la morte dell'amata lo fa sentire perduto (v. 386, ἀπωλόμην ἄρ', εἴ με δὴ

ἄλοχον, τῆι δὲ γενναῖον πόσιν). La morte di Alcesti, che «seems to endanger both Admetus' gender identity and status as an adult» (Slater 2013, p. 37), minaccia inoltre di «disrupt the generational process of domestic affiliation since she will not be able to carry out the ritual duties incumbent upon mothers» (McClure 2016, p. 90); così, la preghiera alla dea «radically redefines the *oikos* as a domestic unit constituted through marriage rather than as that inherited through paternal ancestry» (*ibid.*), di cui la consegna dei figli ad Admeto rappresenta la sanzione ufficiale (p. 95). Cfr. Mastro-narde 2010, p. 299: «Admetus' status as a respectable man is strongly challenged by the appropriation of terms of bravery and loyalty by Alcestis herself».

⁸⁷⁴ Sulle varie accezioni di *φιλία* esplicate nell'*Alcesti*, cfr. Giolo 1985-1986 e l'ampio studio di Schein 1988b. Sulla *ξενία*, altro filone tematico portante del dramma, García Muriel 2014.

⁸⁷⁵ «If the play ends with the comic motif of the wedding, then, this with holding of full reunion makes it the most uncomic wedding imaginable. If the house is restored to wholeness, Heracles' very presence beside Admetus is the reminder of its betrayal. If Admetus regains his marriage, it is at the price of rupturing the equally sacred bond between father and son. The somber mood of the ending, which remains difficult for modern readers (and was probably difficult for ancient readers too) keeps us in touch with the awesome power of death, and therefore still in the realm of tragedy» (Segal 1992, p. 26). Di vera e propria reintegrazione, non di un più semplice recupero, si può parlare anche per l'uso euripideo del verbo ἰδρύω (vv. 840-842, δεῖ γάρ με σῶσαι τὴν θανούσαν ἀρτίως | γυναῖκα κὰς τόνδ' αὔθις ἰδρῦσαι δόμον), «settle persons in a place» (*LSJ*, p. 820, cl. 1, s. v. ἰδρύω); cfr. Chalkia 1983, p. 78, nn. 71-72. Tale reinserimento nell'οἶκος, che trasforma la morte di Alcesti in un nuovo matrimonio, dunque la fine di una condizione in un nuovo inizio, può essere letto sulla scia dei riti di passaggio che, in una dimensione liminale, prevedono un momento di allontanamento e segregazione dell'iniziato e la sua successiva reintegrazione nel tessuto sociale; cfr. al proposito l'ampio studio di Mignanego 2003.

⁸⁷⁶ Brillante 2005, p. 14. Cfr. Smith 1960, p. 129: «Admetus is characterized from two points of view: as the worthy friend of god and demigod, whose character inspires others to help him, and as a self-centred, cowardly, and short-sighted man. [...] even before his first entrance an insistent ironic tone is introduced in references to him, which chips away at that estimable character and gives the impression that there is something else underneath».

λείψεις, γύναι), consapevole del profondo valore del gesto compiuto da Alcesti (vv. 433 s., ἀξία δέ μοι | τιμῆς, ἐπεὶ τέθνηκεν ἀντ' ἐμοῦ μόνη) e deluso dal comportamento del genitore, che non ha saputo fare quanto Ferete stesso rimprovera al protagonista (vv. 694-696, σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν, | καὶ ζῆις παρελθὼν τὴν πεπρωμένην τύχην, | ταύτην κατακτάς), fino allo strappo dell'egoistica relazione di φιλία tra genitori e figli (vv. 734-738, ἔρρωνυον, αὐτὸς χῆ ξυνοικήσασά σοι, | ἄπαιδε παιδὸς ὄντος, ὥσπερ ἄξιοι, | γηράσκειτ' οὐ γὰρ τῶιδ' ἔτ' ἐς ταῦτὸν στέγος | νεῖσθ' εἰ δ' ἀπειπεῖν χρῆν με κηρύκων ὑπο | τὴν σὴν πατρώϊαν ἐστίαν, ἀπέλιπον ἄν)⁸⁷⁷. Eppure, al tempo stesso, il sovvertimento ironico porta alla luce un più vero inquadramento del personaggio. L'ammissione di attendere da tempo il compimento della sciagurata morte della moglie (vv. 420 s., ἐπίσταμαί γε, κοῦκ ἄφνω κακὸν τόδε | προσέπτατ' εἰδὼς δ' αὐτ' ἐτειρόμην πάλαι) non precipita Admeto nella responsabilità dell'inazione, né è da imputare a lui la scelta di un simile destino, che gli giunge come dono impossibile da rifiutare, in cui si può soltanto trovare «un sostituto, ma non in coloro dai quali [Admeto] si attendeva un atto di generosità. [...] Admeto ci apparirà allora come un personaggio profondamente toccato dalle disgrazie, coinvolto in eventi che non ha voluto e ai quali non può porre rimedio, non sospettabile di viltà o di ipocrisia»⁸⁷⁸, talmente svuotato dalla perdita della persona a lui più cara da cercare di elaborare il lutto attraverso soluzioni che assicurino una presenza, fittizia o almeno immaginata, della moglie deceduta (la statua di Alcesti, vv. 348-354; il desiderio di scendere nell'Ade come fece già Orfeo per Euridice, vv. 357-362; il consapevole desiderio di potersi ricongiungere ad Alcesti soltanto nella morte, vv.

⁸⁷⁷ «For both characters, φιλία turns out to be no more than love of one's own life, a love which, in Pheres' view, is common to all people (vv. 703-704). This view, of course, is refuted by the earlier words and deeds of Alcestis. [...] the main effect of the quarrel is to demonstrate that, in the realm of family-friendship as in that of guest-friendship, Admetos is instrumental and self-serving. But there is nothing either grand or heroic in his relation to his parents or his children, nothing like his hospitality to Apollo and Herakles, to redeem his morally trivial selfishness» (Schein 1988b, p. 196). Sull'alterco tra Ferete e Admeto (che sfrutta la soluzione drammatica del falso φίλος, su cui ved. Pattoni 2007) e sui vizi delle accuse che il padre, anziano privo di αἰδώς che vive solo per sé, senza pensare al resto dell'οἶκος, rivolge al figlio, ved. Brillante 2005, pp. 30-39; Mastrorarde 2010, pp. 228 s.

⁸⁷⁸ Brillante 2005, pp. 18-20 che, a p. 21, adduce a sostegno dell'ineluttabilità del dono di Apollo le considerazioni di Paride (Hom. *Il.* 3.65 οὗ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα) e di Solone (fr. 13 W.² = 1 G.-P. δῶρα δ' ἄφυκτα θεῶν γίγνεται ἀθανάτων).

363 s.)⁸⁷⁹. A questo punto, nemmeno si potrebbe dargli del traditore: anche il dono muliebre che riceve da Eracle non è voluto né rifiutabile, poiché presentato quale oggetto di ricompensa per la generosa e irricusabile accoglienza che il padrone di casa ha offerto all'ospite pur nel momento del lutto⁸⁸⁰.

L'*Alcesti*, dunque, mostra sotto ogni aspetto una ricca complessità di temi e una forte densità di analisi, che ne rendono complicata anche l'identificazione del genere drammatico di appartenenza. La seconda *hypothesis*, attribuita ad Aristofane di Bisanzio, segnala che il dramma, il diciassettesimo della carriera euripidea (τὸ δράμα ἐποιήθη ιζ'), fu messo in scena sotto l'arcontato di Glaucino, in un concorso del 438 a. C. che, vinto da Sofocle, vide Euripide classificarsi al secondo posto con una tetralogia di cui l'*Alcesti* era la *pièce* conclusiva (πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίῳ τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἀλκῆστιδι), occupando dunque il posto consueto del dramma satiresco⁸⁸¹. Se l'assenza del tratto esplicitamente distintivo del genere, i satiri, depone a sfavore di un'assegnazione satirica, è pur vero che nel dramma non mancano elementi di estrazione comica o favolistica⁸⁸²: innanzitutto il lieto fine (τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν) che, diversamente dalla brevità del testo, può ben suggerire alla stessa *hypothesis* di applicargli l'etichetta di satirico (τὸ δὲ δράμα

⁸⁷⁹ La difficoltà di elaborazione del lutto coniugale, che precipita Admeto nel rifiuto di una vita senza la presenza viva di Alcesti, trova nell'originaria impossibilità di rifiutare il dono salvifico di Apollo la difficile accettazione dell'ineluttabilità della propria morte e, così, presta la tragedia a una lettura antropologica secondo lo schema della crisi della presenza, su cui si veda Neri 1992.

⁸⁸⁰ «Come Admeto aveva impedito a Eracle di partire, così questi impone ora ad Admeto un dono indesiderato. Anche considerato dalla parte di Eracle, l'episodio rivela quindi un esercizio insolito ed 'eccessivo' dell'amicizia, quasi un'indiscrezione, ammissibile tuttavia tra amici che si conoscono da tempo. Il fatto poi che il dono ricevuto assuma preso, con rapido rovesciamento, le sembianze di Alcesti (vv. 1119-1122), rappresenta il colpo di scena finale e insieme la giusta ricompensa per le qualità di cui Admeto ha dato prova nel corso dell'intero dramma. [...] Admeto può così giovare due volte del sostegno degli amici: al dono divino, che gli salva la vita, si accompagna quello di Eracle che, sottraendo Alcesti a Thanatos, permetterà alla coppia di assumere l'antica posizione alla guida della casa» (Brillante 2005, p. 42).

⁸⁸¹ La tetralogia dell'*Alcesti* comprendeva le *Cretesi*, l'*Alcmeone a Psocide* e il *Telefo*. Nonostante la scarsità del materiale a nostra disposizione, risulta evidente che le quattro tragedie non presentassero reciproci collegamenti mitologici; l'unità della tetralogia doveva derivare, piuttosto, dalla comune presenza di protagonisti maschili (Tieste, Alcmeone, Telefo, Admeto) «perseguitati dal destino, sradicati dalla propria patria, afflitti da qualche malattia del corpo o dello spirito, bisognosi d'aiuto e soggiogati dalle necessità» (Del Freato 1996, p. 210), dal sostegno che essi si guadagnano nelle rispettive figure femminili (Aerope, Arsinoe, Clitemestra, Alcesti) e dalla riflessione sul tema dell'ospitalità, probabilmente sviluppata anche nelle tre tragedie frammentarie. Sulla questione, ved. Dale 1954, pp. v-vii; il citato Del Freato 1996; Slater 2013, pp. 1-8; Morin 2016.

⁸⁸² Cfr. Dale 1954, pp. xviii-xxii; Ferrin Sutton 1973, pp. 385-391; Conacher 1993, pp. 35-37; Susanetti 2001, pp. 41-46; Parker 2007, pp. xxi-xxiii.

ἔστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χάριν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν)⁸⁸³; il motivo della lotta, incarnato nell'ulteriore fatica di Eracle per strappare Alcesti a Thanatos; il violento alterco tra Ferete e Admeto, che sembra rimandare al modello comico del conflitto tra padre e figlio; la raffigurazione grottesca di Eracle, antico Pulcinella che rimette in moto l'elemento tragico esaurito dal lutto di Admeto⁸⁸⁴. La sostanza del dramma, però, resta eminentemente tragica e anche per questo l'etichetta di 'prosatiresco', insoddisfacente per A. M. Dale⁸⁸⁵, ha ricevuto differenti declinazioni nella critica moderna, ora a ricercare le ripercussioni di un coevo divieto di κωμωιδεῖν, che il tragediografo cerca brillantemente di aggirare⁸⁸⁶, ora a cogliere nel cuore della vicenda tragica una riflessione sul contemporaneo

⁸⁸³ La questione della lunghezza si collega a quella del numero di attori che, per l'*Alcesti*, avrebbero potuto essere due, come per la *Medea*, «but that might mean only that a limitation normal for satyr-plays at this period could also extend to the occasional tragedy. The *Cyclops* has three actors, but it is generally agreed to be of fairly late date; the *Ichneutae* evidently had only two. This point, then, is indecisive» (Dale 1954, p. xix). Sul lieto fine, è contraria la lettura di Blaise 2008, p. 41: «[...] la sua [*scil.* di Eracle] azione, lungi dal compromettere l'ordine imposto da Zeus, lo conferma di fatto in tutta la sua crudeltà. Ciò significa che il favore fatto ad Admeto da Eracle non è veramente un favore, neanche per Alcesti, e che i due personaggi (non solo il marito, come si dice quando si propende per una lettura ironica della fine) faranno l'esperienza, grazie anche al regalo di Eracle, del torto che c'è nel cercare di contrastare il proprio destino».

⁸⁸⁴ «[...] il poeta intende caricare il suo personaggio con valori e significati ben precisi. Eracle non è solo il portatore di una naturalità sfrenata: è depositario di una *sophia*, è colui che conosce il ritmo della vita umana e la sua esatta misura. Come tale, è adatto a neutralizzare l'astratta affettazione di Admeto. [...] Gli ingredienti tragici hanno portato la vicenda a un punto morto. A scena vuota (anche il Coro ha lasciato l'orchestra, per accompagnare il corteo funebre) si produce uno straordinario colpo di teatro: irrompe nella tragedia un affamato Pulcinella. La vitalità dell'immaginario comico è chiamata a rimettere in modo una *tragodia* che sembra avere esaurito la sua forza» (Zanetto 2013, pp. 236 s., cui rimando, insieme a Zanetto 2014, per uno studio del personaggio di Eracle nell'*Alcesti*).

⁸⁸⁵ «[...] the pro-satyrical element gives the *Alcestis* a wider range of mood than any other extant Greek tragedy, but this is a carefully calculated range, which does not destroy the unity of the whole. And Euripides has made the most of these contrasting moods by building the whole play on an alternation of dark and light; no tragedy of his is more flawlessly constructed. To seek to press the notion of a 'pro-satyrical' play any further is I think mistaken. There is nothing here of frolic, or inconsequence, or burlesque; the action moves to its conclusion by the strictest dramatic logic, and is meant, together with all the characters, to be taken seriously» (Dale 1954, pp. xxi s.). Per un breve riesame dell'insufficienza dell'etichetta, ved. anche Mastrorade 2010, pp. 54-58.

⁸⁸⁶ Così Marshall 2000, con riferimento a una legge del 440/439-437/436 a. C. che proibiva di κωμωιδεῖν, forse con particolare riferimento alle burle contro Pericle, la cui testa trova spazio sui palchi comici in Cratin. fr. 73 K.-A. (ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὀδὶ προσέρχεται | <ὄ> Περικλέης, τῶιδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου | ἔχων, ἐπειδὴ τοῦστρακον παροίχεται), 118 K.-A. (μόλ' ὦ Ζεῦ ξένιε καὶ καραιέ), 258 K.-A. (στάσις δὲ καὶ πρεσβυγενίης | Χρόνος ἀλλήλοισι μίγνυτε | μέγιστον τίκτεον τύραννον | ὄν δὴ κεφαληγέραν | θεοὶ καλέουσι), Eup. fr. 115 K.-A. (ὄ τι περ κεφάλαιον τῶν κάτωθεν ἡγάγες) e Teleclid. fr. 47 K.-A. (μόνον ἐκ κεφαλῆς ἑνδεκακλίνου θόρυβον πολὺν ἐξανατέλλειν).

dibattito che ha condotto alla legge periclea sulla cittadinanza⁸⁸⁷.

La complessità dell'*Alcesti*, che, nonostante le variegata sfaccettature dei singoli personaggi, si gioca anzitutto sull'accoppiamento contrastivo (Apollo vs Thanatos, Ferete vs Admeto) o comparativo (Admeto // Eracle) delle loro *Weltanschauungen*⁸⁸⁸, interessa anche il piano strutturale, in cui l'evenienza scenica offerta dall'uscita del corteo funebre della donna, che lascia vuota la scena, permette al dramma di articolarsi secondo un'architettura a dittico. L'arrivo del servo che annuncia la presenza di Eracle (v. 747) replica la struttura del prologo: là (vv. 1-76), il monologo di Apollo (vv. 1-27), l'intervento di Thanatos (vv. 28-37) e la sticomitia tra i due personaggi (vv. 38-63), conclusa dalle rispettive predizioni (vv. 64-71, 72-76), presentano l'antefatto della vicenda e informano lo spettatore di quanto sta per accadere in scena; qui (vv. 747-860), nel pieno corso della rappresentazione, le stesse funzioni sono riassegnate al servo, il cui monologo informativo della presenza di Eracle (vv. 747-772) è seguito dall'intervento dell'eroe stesso (vv. 773-802) che, nella successiva discussione, in parte in sticomitia (vv. 803-834), apprende l'identità della defunta appena sepolta dalla casa di Admeto, trasformando l'indicazione geografica della sepoltura (vv. 835 s.) nel luogo del progetto di recupero forzato della donna dalla morte (vv. 837-860)⁸⁸⁹. Così, l'*epiparodos*, eseguita dal coro in coppia con Admeto (vv. 861-934), sembra riprodurre l'articolazione antistrofica della parodo (vv. 77-135), eseguita alternativamente dai semicori, come i due esodi (vv. 606-746, 1006-1163), introdotti da un nuovo ingresso in scena (il corpo di Alcesti: vv. 606-610; Eracle: vv. 1006 s.), condividono la medesima articolazione fra un primo personaggio parlante (Ferete: vv. 614-628; Eracle: vv. 1008-36), l'intervento del suo interlocutore (Admeto: vv. 629-672, 1037-1069), l'inserimento del coro (vv. 673 s.; vv. 1070 s.) e la ripresa del primo personaggio (Ferete: vv. 675-705; Eracle: vv. 1072-1074), fino alla sticomitia (vv.

⁸⁸⁷ Così McClure 2016, p. 101, con riferimento alla scena finale di reintegrazione di Alcesti velata nell'*oikos* di Admeto, segnata dal linguaggio dell'incorporazione (v. 1097, δέχου νυν εἴσω τήνδε; v. 1110, εἰ χρὴ τήνδε δέξασθαι δόμοις; v. 1113, ἐς σὰς μὲν οὖν ἔγωγε θήσομαι χέρας).

⁸⁸⁸ «The major conflict of the play arises out of the tension of opposed world views represented by these characters. [...] The comparison between Heracles and Admetus goes much further, for they not only start as egoists but also both evolve during the course of the play toward the opposite pole of altruism» (Golden 1970-1971, pp. 120, 123).

⁸⁸⁹ Cfr. Castellani 1979, pp. 488 s.

710-729, 1077-1118) e alle parole di uscita del coro (vv. 741-746, 1159-1163)⁸⁹⁰.

Opportune riprese verbali stringono tra loro le sezioni così duplicate, che mostrano di essere almeno parzialmente sovrapponibili anche dal punto di vista contenutistico:

| 1st Prologue | 2nd Prologue | Comment |
|----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 1st speaker: Apollo
δῶματ' Ἀδμήτει' (1)
τράπεζαν (2) | male slave
Ἀδμήτου δόμους (748)
δείπνια (749) | opposite roles
synonyms
both = hospitable
fare |
| φλόγα (4), πυρός (5) | ἐστίαν (750) | deadly vs. friendly
fire |
| χολωθείς (5) | πειθοῦντα (751) | improper/proper
distress |
| θητεύειν ἠνάγκασεν (6f.) | ᾤτρυνεν φέρειν (755) | both were compelled
to serve |
| ξένωι = Admetus (8) | ξένου etc. = Heracles
(749, 763, 766, 771) | “host” vs. “guest” |
| ἢ νῦν κατ' οἴκους,
etc. (19f.) | καὶ νῦν ἐδῶ μὲν ἐν δό-
μοισι, etc. (765f.) | present happenings
inside the house |
| 2nd speaker: Death | Heracles | again opposites
(chiasmus) |
| τί σὺ πρὸς μελάθροισι; (29) | οὗτος, τί σεμνὸν, etc. (767) | abrupt and rather
impatient question |
| ἀδικεῖς (30)
departing person:
Apollo
τοῖος ἀνὴρ (65) | οὐ χρή (774) | explicit censures |
| εἶσι (65) | εἶμι (851) | now “same” roles
by his filiation
Heracles is a super-
“man” |
| πρὸς δόμους (65) | κὰς τὸνδ' . . . δόμον (841) | “he”, of course,
becomes “I” |
| ἐκ τόπων δυσχειμέρων (67) | εἰς ἀνηλίους δόμους (852) | both looking to the
future
Heracles' arduous
travels |
| Ξεινωθεῖς τοῖσδ' ἐν
Ἀδμήτου δόμοισι (68) | ξένου, / ὅς μ' ἐς δό-
μους ἐδέξατ' (864f.) | Admetus' hospitality
—an important
theme of <i>Alc.</i> |
| ἐξαιρήσεται (69) | ἐξαιρήσεται (848) | both at line end |
| χάρις (70) | χάριν (842) | both at line end |
| ἀπεχθήσῃ ἐμοί (71) | αἰδεσθεῖς ἐμέ (857) | no-χάρις vs. χάρις
Castellani 1979, p. 489 |
| 1st Parodos
(anapests) μελάθρων (77) | 2nd Parodos
μελάθρων (861) | Comment
very common in this
meter |
| φθιμένην (80) | φθιμένους (866) | also common in this
meter |

⁸⁹⁰ Per una puntuale analisi della struttura a dittico dell'*Alceste*, ved. ancora Castellani 1979, pp. 490-494.

| | | |
|--------------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| φῶς τόδε λεύσσει (82) | αὐγὰς προσορῶν (868) | Alcestis' waning vs. Admetus' joyless Life |
| Ἄλκηστις ἀρίστη
πόσιν εἰς αὐτῆς (83-85) | τοῖον ὄμηρον μ',
etc. (870f.) | Alcestis' value to her husband |
| (lyric) κλύει τις ἢ στε-
ναγμῶν, etc. (86-88) | αἰαῖ . . ἔ ἔ, etc. (Admetus
in 872, 889-92) | now, in the 2nd parodos, it comes!
Castellani 1979, p. 492 |

| 1st Exodos
chorus: καὶ μὴν ὀρώ, etc.
(611)
1st speaker: Pheres | 2nd Exodos
καὶ μὴν ὄδ', etc. (1006)
Heracles | Comment |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| κακοῖσι σοῖσι (614)
δέχου κόσμον τόνδε (618) | σοῖς κακοῖσιν (1010)
γυνάικα τήνδε σῶσον
λαβῶν (1020) | very common entrance cue
kin/foe vs. stranger/friend
Admetus', of course
both offerings are acutely <i>unwanted</i> by Admetus |
| Admetus: οὐτ' ἦλθες οὐτ'
ἐν φίλοισι, etc. (629f.) | οὐτοὶ σ' ἀτίζων οὐδ'
ἐν αἰσχροῖσιν τιθείς
(1037) | he begins with similar—if nearly opposite—double denials |
| φεῦ· | φεῦ· | <i>extra versum</i> in stichomithy; leads to: |
| εἴθ' ἀνδρὸς ἔλθοις
whises,
τοῦδέ γ' ἐς χρεῖαν
ποτέ (719)
ἄπελθε, etc. (729) | εἴθ' ἐξ ἀγῶνος τήνδε
μὴ ἴλαβές ποτε (1102)
μείνον παρ' ἡμῖν (1151) | very different
yet in strikingly similar form
he gives opposite commands to foe and friend |
| 1st speaker: ἄπειμι, etc.
(730)
δίκας δώσεις, etc. (731) | ἐπέγγελσθαί με δεῖ (1152)
δίκαιος ὦν / τὸ λοιπὸν,
etc. (1147f.) | —but both do leave
unjust vs. just Admetus |
| Admetus: ἔρρων [some
MSS. ἔρροις] νυν, etc.
(734ff.) | ἀλλ' εὐτυχοῖης, etc.
(1153) | “fare-ill” vs. farewell |

Castellani 1979, p. 494

Nel sistema di riprese e collegamenti verbali interni al dramma, possono essere annoverate anche le occorrenze omometriche rintracciabili lungo i canti strofici della tragedia. Queste risultano assenti dalla sezione lirica della parodo (vv. 86-131), in cui piuttosto si distinguono l'allitterazione della velare in χερῶν κτύπον κατὰ στέγας (v. 87), che sottolinea l'aspettazione del coro, frustrata, di udire i tipici suoni del lutto e della lamentazione funebre per la morte di Alcesti (vv. 89-90, οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων στατίζεται ἀμφὶ πύλας; v. 93, οὐ τὰν φθιμένης γ' ἐσιώπων), e l'epanalessi ἔθιγες ψυχᾶς, ἔθιγες δὲ φρενῶν (v. 108), che contrappone all'incertezza uditiva del momento la certezza della morte della donna,

prevista proprio in questo giorno, in un clima di dolore accresciuto dal possibile anacoluto fra μόνος δ' ἄν (v. 122) e προλιποῦσ' (v. 124), che mette in risalto la vana speranza di un intervento risolutivo del defunto Asclepio e la conseguente risurrezione di Alceste⁸⁹¹.

È nel primo stasimo (vv. 213-243) che si iniziano a intravedere, nella tessitura strofica del carne, omometrie che partecipano allo sviluppo delle riflessioni corali e allo svolgimento della trama tragica. Articolato in una sola coppia antistrofica in metri perlopiù giambici, eolo-coriambici e docmiaci (vv. 213-225~226-237), seguita da una serie di γνῶμαι anapestiche che allacciano il canto corale al successivo episodio (vv. 238-243), lo stasimo segue la lunga *rhexis* con cui l'ancella, nel primo episodio, illustra gli ultimi istanti di vita di Alceste che, nella preghiera a Estia, nelle lacrime versate sul talamo, nell'estremo saluto ai figli e ai servi, si prepara alla propria morte (vv. 152-198). Il canto raccoglie, così, i temi della dipartita della migliore fra le donne – il coro stesso, all'inizio del primo episodio, l'aveva definita γύνη τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίωι, μακρῶι (v. 151) –, dell'attesa speranzosa di una soluzione e dell'ineluttabilità della morte che, almeno fino alla parodo, sembrava soltanto annunciata, ma non ancora in corso né avvenuta⁸⁹². La strofe è segnata dai gesti rituali di strapparsi i capelli e indossare abbigliamento da lutto (vv. 215-217, ἦ τέμω τρίχα, | καὶ μέλαινα στολμὸν πέπλων | ἀμφιβαλώμεθ' ἦδη;), che riprendono le analoghe esternazioni della parodo, dove i coreuti, ancora incerti sul compimento della morte di Alceste, non trovavano tracce di capelli strappati (vv. 101-104, χαίτα τ' οὔτις ἐπὶ προθύροις τοιμαῖος,

⁸⁹¹ «La posizione enfatica dell'aggettivo in nominativo maschile sottolinea l'importanza dell'intervento di Asclepio, mentre lo sviluppo successivo dell'apodosi si concentra sul ritorno di Alceste dall'oltretomba. L'anacoluto coniuga insieme questi due aspetti, dando ad entrambi uguale risalto. Solo il figlio di Apollo, se fosse ancora vivo, potrebbe alimentare la speranza del coro di una risurrezione della donna. Questa disarticolazione sintattica, in sintonia con l'intonazione generale della parodo, evidenzia l'inquietudine di fronte ad una situazione senza via d'uscita, che culmina nella domanda finale: νῦν δὲ βίου τίς ἔτ' ἐλπίδα προσδέχωμαι;» (De Poli 2008, p. 128). Sui contenuti della parodo, ved. Marzullo 1988-1989, pp. 130-183; Conacher 1993, p. 160; Susanetti 2001, pp. 164 s.; Parker 2007, pp. 68 s. Slater 2013, pp. 17 s. Per la struttura metrica, cfr. Dale 1954, pp. 58 s.; Duysinx 1962, pp. 195-201; Parker 2007, pp. 69-73. Per le questioni testuali, ved. Diggle 1994, pp. 9-10, 196-199; Kovacs 1994, pp. 159 s.

⁸⁹² «Questo breve canto corale [...] riprende e unifica alcuni elementi tematici emersi tanto nella parodo quanto nel primo episodio. Dopo il lungo intervento dell'Ancella, la prospettiva maschile del coro provvede a delineare un quadro d'insieme ove vengono declinati, per un'ultima volta, i presupposti oggettivi ed emotivi della vicenda: la parte descrittiva e preparatoria del dramma in tal modo si chiude, disponendo il pubblico alla visione dell'effettiva morte di Alceste, che sarà oggetto dell'episodio successivo» (Susanetti 2001, p. 185).

ἄ δὲ νεκύων πένθει πίτνει· οὐ νεολαία | δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν) né sentivano lamenti o percosse (vv. 86-90, κλύει τις ἢ στευναγμὸν ἢ | χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας | ἢ γόων ὡς πεπραγμένων; | οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων στα|τί- ζεται ἀμφὶ πύλας). Dopo quanto detto dalla serva, cresce nel coro la certezza di quanto sta per compiersi (v. 218, δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ'), ma non per questo viene meno la fiducia in un inatteso rivolgimento positivo, nella speranza del quale i coreuti intercedono presso gli dèi (vv. 218-219, ἀλλ' ὅμως | θεοῖσιν εὐχόμεσ- θα· θεῶν | γὰρ δύναμις μεγίστα), rivolgendosi in particolare all'autorità di Apollo (vv. 220-225, ὦναξ Παιάν, | ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν. | πόριζε δὲ πόριζε· καὶ πάρος γὰρ | †τοῦδ' ἐφεύρες†, καὶ νῦν | λυτήριος ἐκ θα- νάτου γεινοῦ, | φόνιον δ' ἀπόπαυσον Ἄιδαν), come già nella parodo avevano vagheggiato un impossibile intervento del figlio Asclepio (vv. 122-131)⁸⁹³. I fatti riferiti dall'ancella, però, parlano chiaro; perciò, l'antistrofe, aperta da un'interlocuzione diretta ad Admeto (v. 227, ὦ παῖ Φέρητος), accetta la realtà di una morte impossibile da evitare o, almeno, da rinviare, compatendo il futuro vedevo per la scomparsa, di nuovo, della migliore tra tutte le donne (vv. 234-237, βόασον ὦ, στέναξον, ὦ Φεραία | χθῶν, τὰν ἀρίσταν | γυναῖκα μαραινομένην νόσῳ | κατὰ γὰρ χθόνιον παρ' Ἄιδαν)⁸⁹⁴.

Il percorso di accettazione della morte di Alceste, che ne prepara il successivo compimento in scena, si riflette nel sentiero tracciato dalle omometrie riscontrabili lungo la coppia strofica. L'accorata speranza di un estremo salvataggio di Alceste, nella strofe, trova visibile riproduzione sul piano verbale nell'epanalessi δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ' (v. 218), con cui i coreuti iniziano ad ammettere l'irrimediabilità della situazione, nel poliptoto θεοῖσιν ... θεῶν (v. 219), che esprime la fiducia nell'intercessione divina, e nell'anadiplosi πόριζε δὲ πόριζε (v. 222) che, con una certa veemenza, incita Apollo a intervenire. Per contro, la rassegnazione trova

⁸⁹³ Il riferimento ad Asclepio, obbligato per la tematica dell'ineluttabilità della morte e per il fallimento della speranza di risurrezione, è motivato inoltre dallo speciale legame del figlio di Apollo con la casa di Admeto, «since the god was made to serve Admetus because he took revenge on the Cyclops for making the thunderbolts with which Zeus punished Asclepius» (Mastronarde 2010, p. 122).

⁸⁹⁴ Su contenuti e struttura dello stasimo, cfr. Lorch 1988, pp. 109-111; Conacher 1993, pp. 164 s.; Susanetti 2001, pp. 185 s.; Parker 2007, p. 94; Slater 2013, pp. 19 s. Sulle questioni testuali sollevate dal canto, ved. Diggle 1994, pp. 199-202; Jakob 1998; Kostyleva 2016. Sulle questioni metriche, Dale 1954, pp. 67 s.; Duysinx 1962, pp. 201-204; Parker 2007, pp. 94-99.

sfogo, nell'antistrofe, nel poliptoto φίλαν ... φιλτάταν (v. 231), che accresce il dolore di Admeto per la morte di Alceste nel passaggio dal grado positivo a quello superlativo dell'aggettivo, e nella geminazione dell'interiezione ἰδοῦ ἰδοῦ (v. 232), con la quale è introdotta la scena di morte, con l'ingresso di Admeto e della morente sposa. In questo quadro, si inserisce l'occorrenza omometrica per cui, in incipit dei vv. 216~229 (cho ia), si corrispondono a vicenda le congiunzioni καί ~ καί, con una minima corrispondenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------|--------|
| 216 | ◡◡◡---◡◡- | cho ia |
| 229 | ◡◡◡◡◡-◡- | cho ia |

Se, dapprima, il coro, pessimista ma non arrendevole, si domanda se sia già il momento di darsi ai gesti rituali del lutto (vv. 215-217, αἰαί· εἶσί τις; ἢ τέμω τρίχα, | καὶ μέλανα στολμὸν πέπλων | ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;), una volta ammesso che non c'è più niente da fare, non resta che accettare l'obbligatorietà dell'inazione, rinunciando a qualsivoglia comparazione peggiorativa con la morte di Alceste (vv. 228-230, αἰαί· ἄξια καὶ σφαγᾶς τάδε, | καὶ πλέον ἢ βρόχῳι δέρην | οὐρανίῳ πελάσσαι;). La corrispondenza tra le due congiunzioni, dunque, collega gli estremi del processo di elaborazione e, insieme, conferisce simmetria alla costruzione della coppia strofica.

Più iconica la successiva omometria, che vede le ultime posizioni dei vv. 225~237 (enh) occupate dall'identica forma di accusativa Ἄιδαν ~ Ἄιδαν, con una minima corrispondenza degli accenti prosodici:

| | | |
|-----|-----------|-----|
| 225 | ◡◡-◡◡-◡◡- | enh |
| 237 | ◡◡◡◡-◡◡- | enh |

Con la corrispondenza si trovano ancora una volta collegate le due posizioni opposte da cui parte e a cui approda la prospettiva del coro di fronte alla morte di Alceste: la prima menzione di Ade, infatti, appartiene all'accorata preghiera di salvezza rivolta ad Apollo (vv. 223-225, καὶ νῦν | λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ, | φόμιον δ' ἀπόπαυσον Ἄιδαν), mentre la seconda rovescia l'auspicio dei cittadini di Fere, che invitano i propri concittadini a gridare il lutto della casa di Admeto (vv. 234-237, βόασον ὦ, στέναξον, ὦ Φεραία | χθών, τὰν ἀρίσταν | γυναῖκα μαινομένην νόσῳ | κατὰ γὰρ χθόμιον παρ' Ἄιδαν), compiendo di nuovo il percorso dall'incertezza alla rassegnazione con una coincidenza verbale che offre il proprio

contribuito alla simmetria composizione dell'ode⁸⁹⁵.

La conclusione del primo stasimo non esaurisce la carica emotiva del primo episodio che, piuttosto, si riversa nell'avvio del secondo (vv. 244-434), incentrato sull'effettiva morte in scena di Alcesti. L'episodio prende le mosse da un breve, ma intenso amebeo lirico-epirrematico tra Alcesti, cui sono affidate due coppie antistrofiche e un epodo, intessuti di sequenze enopliache ed eolo-coriambiche (vv. 244-245 ~ 248-249, 252-256~259-263, 266-272), e Admeto, che alterna agli interventi lirici della moglie le proprie repliche in trimetri giambici (vv. 246-247, 250-251, 257-258, 264-265) e in metri anapestici, nella conclusione dell'amebeo (vv. 273-279). Alcesti porta in scena il completamento del congedo dalla vita intrapreso durante il primo episodio, secondo quanto riferito dall'ancella; ma l'estremo saluto, ora alla presenza degli spettatori e di Admeto, non prende la forma di un dialogo che coinvolga in modo attivo anche l'interlocutore. Negli epirremi, il sovrano di Fere reagisce ai lamenti della moglie, commentandone le esternazioni (vv. 246 s., ὀρᾶι σε κάμῆ, δύο κακῶς πεπραγότας, | οὐδὲν θεοὺς δράσαντας ἀνθ' ὅτου θανῆι; vv. 257 s., οἴμοι, πικρὰν γε τήνδε μοι ναυκληρίαν | ἔλεξας. ὦ δύσδαιμον, οἶα πάσχομεν) e offrendole consolazione (vv. 250 s., ἔπαιρε σαυτήν, ὦ τάλαινα, μὴ προδῶις· | λίσσου δὲ τοὺς κρατοῦντας οἰκτίραι θεοὺς), ma Alcesti sembra cogliere le possibilità dialogiche dell'occasione lirica solo nell'istante in cui, con una indicazione prossemica, lamenta al coniuge la presenza di Ade che ormai la ghermisce (vv. 259 s., ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις—οὐχ ὀρᾶις;— | νεκύων ἐς αὐλάν); per il resto, l'amebeo costituisce l'andamento di un *kommos* a solo, in cui gli addii della donna morente uniscono gli ultimi istanti sulla terra alla previsione della non-vita infera, trasformandosi in un lugubre preludio di catabasi costruito sulla contrapposizione degli estremi: Alcesti, infatti, dapprima saluta la luce del sole, rivolgendo lo sguardo al cielo (vv. 244-245, Ἄλιε καὶ φᾶος ἀμέρας, | οὐράνιαι τε δῖναι νεφέλας δρομαίου), quindi passa a congedarsi dalla terra, con particolare riferimento alla propria abitazione (v. 248, γαῖά τε καὶ μελλάθρων στέγαι), e dal letto della propria infanzia a Iolco, in un tentativo di esorcizzare il presente attraverso il ricordo positivo del passato (v. 249, νυμφίδιοί τε κοῖται πατρίας Ἴωλκοῦ), per poi rovesciare le immagini di lucentezza fisica (il

⁸⁹⁵ La corrispondenza è osservata anche da Parker 2007, p. 102.

cielo e il Sole) e semantica (il passato ridente) nella tetra raffigurazione di Ade che le si avvicina – la barca di Carone (vv. 252-255, ὀρῶ δίκωπον ὀρῶ σκάφος ἐν λίμναι· | νεκύων δὲ πορθμεὺς | ἔχων χέρ' ἐπὶ κοιτῶι Χάρων | μ' ἦδη καλεῖ), una figura indefinita che la trascina verso l'oltretomba (vv. 259 s., ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις—οὐχ ὀραῖς;— | νεκύων ἐς αὐλάν), che subito si rivela essere Ade, che emana ossimorici cupi bagliori dagli occhi (vv. 261 s., ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι | βλέπων πτερωτός—†αἶδας†) –, fino all'epodo, che esaspera, ma non esaurisce, l'evento di morte in un ultimo appello ai figli (vv. 270-272, τέκνα, τέκν', οὐκέτι δὴ | οὐκέτι μάτηρ σφῶιν ἔστιν. | χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρωιτον)⁸⁹⁶.

L'agitazione che attraversa i passaggi lirici dell'amebeo trova un'immediata espressione sul piano verbale nelle figure di suono e di parola che costellano la composizione: l'epanalessi ὀρῶ ... ὀρῶ (v. 252), con cui Alceste segnala l'arrivo del traghetto di Caronte; la più ampia epanalessi ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις (v. 259), che segnala il panico della donna di fronte all'ancora indefinita figura che la trascina verso l'Ade; l'allitterazione della nasale bilabiale in μέθετε μέθετε μ' (v. 266), che accentua nell'apertura dell'epodo l'esasperazione del resto dell'amebeo, permettendo di individuare anche una forma di anadiplosi (μέθετε μέθετε); la geminazione τέκνα, τέκν' (v. 270), con cui Alceste avvia a conclusione l'epodo, rivolgendo un nuovo, accorato saluto ai figli. Non mancano, poi, alcune occorrenze omometriche che, mentre ne sottolineano le parole chiave, contribuiscono alla costruzione parallela degli interventi lirici. È il caso della prima coppia strofica, il

⁸⁹⁶ «[...] the emotional impact of the present scene is due precisely to Alcestis' being too preoccupied with her impending death to take any notice of Admetus; while Admetus, however hard he might try, cannot literally share her experience or do anything to alleviate her suffering» (Lloyd 1985, p. 122). All'isolamento comunicativo di Alceste è stata attribuita anche una natura intenzionale: «In her song she asserts an element of control. She resists Admetus' interruptions of her song and is not distracted from relating the images of the underworld – Charon and Death – that she sees. [...] Her refusal to leave her estatic state, or to share it with anyone, signifies her acceptance of the images of death for exactly what they are – the end of *her* life, not her husband's, despite what Admetus might think» (Chong-Gossard 2003, p. 233). Anche per questa ragione De Poli 2011, p. 13 considera il canto non una forma amebaica, bensì una vera e propria monodia, la cui integrità non è pregiudicata dall'inserimento degli interventi di Admeto che, anzi, rappresentano anche sul piano metrico (trimetri giambici in luogo di forme liriche, ma non per questo freddi e distaccati rispetto alle parti cantate di Alceste, come invece sostenuto da Roisman 2000, p. 184) l'impossibilità della comunicazione tra i due coniugi. Sulla struttura e sui contenuti dell'amebeo, cfr. Conacher 1993, pp. 155 s.; Susanetti 2001, pp. 190 s.; Parker 2007, pp. 103 s. Per le questioni metriche, ved. Duysinx 1962, pp. 205-209; Parker 2007, pp. 104-106; De Poli 2011, pp. 14-20.

cui incipit è marcato, tanto nella strofe quanto nell'antistrofe, dalla corrispondenza tra un vocativo, indirizzo dei lamenti di Alcesti, e una congiunzione che gli unisce altri referenti: "Αλιε καί ~ γαῖά τε καί (vv. 244~248, glyc), con un'ottima condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione⁸⁹⁷.

| | | |
|-----|--------------------|------|
| 244 | ε̣υ̣υ̣ε̣υ̣υ̣ε̣υ̣υ̣ | glyc |
| 248 | ε̣υ̣υ̣ε̣υ̣υ̣ε̣υ̣υ̣ | glyc |

Nella strofe, al sole, cui vanno i primi pianti in scena di Alcesti (v. 244, "Αλιε), la congiunzione καί unisce la luce del giorno (v. 244, φάος ἀμέρας); nell'antistrofe, alla terra (v. 248, γαῖα) la stessa congiunzione, ma espansa con l'enclitica τε (v. 248, τε καί) unisce, con metonimia, i tetti della dimora di Fere (v. 248, μελάθρων στέγαι). L'attacco delle due strofi, così, è segnato da un forte parallelismo della costruzione verbale, che si estende anche al verso immediatamente successivo, in entrambi i casi formato da un ugual numero di parole costituite da un ugual numero di sillabe e da una uguale successione di casi e funzioni sintattiche (nominativo plurale accompagnato da aggettivo, aggiunto a quelli del verso precedente tramite l'enclitica τε, sintagma al genitivo singolare: v. 245, οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου; v. 249, νυμφίδιοί τε κόλται πατρίας Ἰωλκοῦ), accentuando la totale concentrazione di Alcesti sulla lamentazione e l'assenza di dialogo tra i due interlocutori dell'amebeo anche sul piano della costruzione verbale⁸⁹⁸.

L'impossibilità del dialogo è ribadita dalla successiva corrispondenza responsiva νεκύων ~ νεκύων dei vv. 253~260 (reiz^{ia}), che fa osservare un'ottima coincidenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|----------------|--------------------|
| 253 | υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣ | reiz ^{ia} |
| 260 | υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣υ̣ | reiz ^{ia} |

La presenza di un uguale sostantivo in ugual posizione metrica unisce la constatazione, da parte di Alcesti, dell'arrivo di Caronte, pronto a portarla via (vv.

⁸⁹⁷ L'attacco dattilico della sequenza inviterebbe a riconoscerli un ibiceo (così Dale 1954, p. 70), ma il contesto eolo-coriambico della composizione e la possibilità di una base dattilica negli eolici di Euripide (su cui ved. Martinelli 1995, pp. 246-251 e Gentili-Lomiento 2003, pp. 157 s.) spinge a vedervi un gliconeo con base, appunto, dattilica, in una *cognitio* più confacente al contesto metrico del carne (cfr. De Poli 2011, p. 16, n. 8).

⁸⁹⁸ Il forte parallelismo che accomuna la costruzione di strofe e antistrofe è segnalato da Dale 1954, p. 71 (che per questa ragione ritiene superfluo accogliere la lezione di L P νυμφίδιαι al v. 249) e da Parker 2007, p. 107 (che parimenti rigetta la possibilità di emendare οὐράνιαι in οὐράνιοι al v. 245).

253-255, νεκύων δὲ πορθμεύς | ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῶι Χάρων | μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;) all'assalto dell'indefinita figura – poi riconosciuta in Ade (v. 262, †αἶδας†) – che trascina la donna verso l'oltretomba (vv. 259 s., ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις—οὐχ ὀραῖς;— | νεκύων ἐς αὐλάν). La moribonda lancia al marito l'unico appiglio per un dialogo, ma non può attecchire: non è possibile opporsi alla chiamata del regno dei morti, la cui avanzata contro Alceste è ribadita proprio dalla corrispondenza responsiva della parola chiave νεκύων, che rappresenta, in fin dei conti, il filo rosso che attraversa tutto il canto⁸⁹⁹.

All'anticipazione cantata della morte in scena, segue la sua azione in forma dialogica, negli scambi di battute tra Alceste, Admeto e il corifeo (vv. 280-373), conclusa da una sticomitia serrata tra i tre personaggi (vv. 374-392)⁹⁰⁰. Alceste trova le forze di ricapitolare, in una lunga *rhexis*, i motivi portanti dell'intero dramma: la gratuità della scelta (vv. 282-284, ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς | ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ' εἰσορᾶν, | θνήσκω), l'inazione degli anziani genitori (vv. 290-292, καίτοι σ' ὁ φύσας χῆ τεκοῦσα προὔδοσαν, | καλῶς μὲν αὐτοῖς καταθανεῖν ἦκον βίου, | καλῶς δὲ σῶσαι παῖδα κεῦκλεῶς θανεῖν), l'imperscrutabile volontà divina (vv. 297 s., ἀλλὰ ταῦτα μὲν | θεῶν τις ἐξέπραξεν ὥσθ' οὕτως ἔχειν), la memoria del gesto eroico compiuto dalla donna (v. 299, σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν); in cambio di tutto ciò, in quel rovesciamento dei ruoli di genere nell'*oikos* che abbiamo discusso *supra* (§ IV 3.1, pp. 907-909), Admeto non deve risposarsi né dare ai figli una matrigna (vv. 304-307, τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων, | καὶ μὴ ἴπιγήμες τοῖσδε μητρικῶν τέκνοις, | ἦτις κακίων οὔσ' ἐμοῦ γυνὴ φθόνωι | τοῖς σοῖσι κάμοῖς παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ). Proprio ai figli viene affidata la prima reazione emotiva alla scena: al compimento della morte, Eumelo scoppia a piangere la madre defunta in una coppia antistrofica di sequenze

⁸⁹⁹ L'impossibilità del dialogo è aggravata dall'autoreferenzialità degli interventi epirrematici di Admeto: «[...] every one of Admetus' interruptions of Alcestis' monody contains references to his own plight (246-7, 250, 264-5, 274) which he seems eager to equate (especially at 246-7) with that of Alcestis' herself» (Conacher 1993, p. 166). La corrispondenza omometrica è osservata, *en passant*, anche da Dale 1954, p. 72 e, più distesamente, da Parker 2007, p. 107.

⁹⁰⁰ «Quando tutto sembrava ormai terminato e il silenzio pareva già pronto a scendere sui personaggi, ecco che il meccanismo drammaturgico si “ricarica” e la scena prende nuovo avvio, per raddoppiare, in una forma e in un registro diversi, la fine. Dopo la morte “cantata”, ora viene la morte “parlata”, il momento teso e solenne in cui chi lascia la vita e i suoi cari provvede a esprimere le sue ultime volontà, le parole estreme che chi sopravvive dovrà poi ricordare e rispettare, per sempre» (Susanetti 2001, p. 191).

principalmente docmiache (vv. 393-403~406-415), interrotta da due trimetri giambici pronunciati da Admeto (vv. 404 s.). Con un linguaggio adulto che sembra smorzare la portata patetica del dettato docmiaco⁹⁰¹, il bambino lamenta il nuovo stato di orfanità (vv. 396 s., προλιπούσα δ' ἀμὸν | βίον ὠρφάνισσε τλάμων), commenta la vanità delle nozze di Admeto, privo di una compagna nella propria vecchiaia (vv. 411-413, ὦ πάτερ, | ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας, οὐδὲ γήρως | ἔβας τέλος σὺν τᾶιδ'), cerca di instaurare un dialogo con la madre senza vita (vv. 401-403, ἐγὼ σ' ἐγὼ, μᾶτερ, | καλοῦμαί σ' ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτηνων στόμασιν νεοσσός), che oltrepassa il controllo emotivo imposto dall'espressione verbale, e continua il processo di rovesciamento ironico, affermando che, senza la madre, l'οἶκος è distrutto (vv. 414 s., οἰχομένας δὲ σοῦ, | μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος)⁹⁰². La verbalizzazione adulta del dolore è, inoltre, aggirata dalle forme di epanalessi che si possono osservare nel breve intervento lirico. Accanto a ἐγὼ σ' ἐγὼ (v. 401), con cui Eumelo cerca di dialogare con la madre ormai esanime, è rimarchevole che altre due epanalessi siano poste in responsione tra loro: ὑπάκουσον ἄκουσον ~ ἀνόνατ' ἀνόνατ', in incipit dei vv. 400~412 (pros ithyph), con un'ottima condivisione degli accenti prosodici degli accenti in responsione.

| | | |
|-----|--|-------------|
| 400 | | pros ithyph |
| 412 | | pros ithyph |

Le parole composte di Eumelo ricevono una spinta di movimento patetico, in una corrispondenza che mette in collegamento la vana richiesta di ascolto rivolta alla madre defunta (v. 400, ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μᾶτερ, ἀντιάζω), alle altrettanto vane nozze del padre, ormai privo di una moglie (vv. 411-413, ὦ πάτερ, | ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας, οὐδὲ γήρως | ἔβας τέλος σὺν τᾶιδ'), in una sottolineatura del dolore che, pur trovando ulteriore potenziamento nella tessitura docmiaca del canto, sembra ancora ingabbiare l'espressione del fanciullo nelle maglie dell'ordine

⁹⁰¹ Ma ved. Parker 2007, p. 131: «It is not, of course, to be expected that a child in Attic tragedy will express himself like a 'real' child. Children use the diction of adults, just as slaves use the diction of kings».

⁹⁰² Sui contenuti del *kommos*, cfr. Dyson 1988, pp. 17 s.; Conacher 1993, pp. 172 s.; Susanetti 2001, p. 210; Parker 2007, pp. 130-132. Sulle questioni metriche, ved. Dale 1954, pp. 83-85; Duysinx 1962, pp. 211-213; Parker 2007, pp. 132-135; De Poli 2011, pp. 21-25.

e della simmetria⁹⁰³.

Spentasi Alcesti, la richiesta di Admeto al coro di intonare un peana in onore di Ade mentre egli istruirà il corteo funebre che accompagnerà il corpo senza vita della moglie (vv. 422-424, ἀλλ', ἐκφορὰν γὰρ τοῦδε θήσομαι νεκροῦ, | πάρεστε καὶ μένοντες ἀντηχήσατε | παιᾶνα τῶι κάτωθεν ἀσπόνδῳ θεῶι) prolunga gli effetti del capovolgimento ironico che attraversa tutta la tragedia: con un'espressione alquanto ossimorica⁹⁰⁴, infatti, il secondo stasimo (vv. 435-475), atteso come un θρήνος in memoria di Alcesti, si trasforma invece in un canto di gloria in onore della defunta, che il proprio gesto di altruismo nei confronti del marito consacra alla memoria imperitura per mezzo di una discussa ἐπτάτονος τ' ὀρεία χέλυσ e di altrettanto discussi ἄλλυροι ὕμνοι che, come abbiamo anticipato *supra* (§ IV 3.1, pp. 907 s.), le assicurano una forma di κλέος di ascendenza omerica ed epinicia (vv. 445-447, πολλά σε μουσοπόλοι | μέλψουσι καθ' ἐπτάτονον τ' ὀρείαν | χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις)⁹⁰⁵. In due coppie strofiche in metri perlopiù enopliaci, ma interpretabili – almeno per la prima coppia – anche come

⁹⁰³ La corrispondenza è notata anche da Conacher 1993, p. 172 e da Parker 2007, p. 136, che significativamente commenta: «Where such a special effect occurs in correspondence, it must surely have been reflected in some way in the music».

⁹⁰⁴ παιᾶνα τῶι κάτωθεν ἀσπόνδῳ θεῶι (v. 424). «Cette expression en oxymoron prend dans l'ensemble de la tragédie un sens particulier : le “péan d'Hadès” reflète les ambiguïtés et la duplicité qui parcourent cette tragédie tout entière, le thrène et le péan se confondent, le chant du cœur, bien plus que déplorer la mort d'Alceste, en célèbre la gloire impérissable» (Marseglia 2013, p. 446).

⁹⁰⁵ Il riferimento è ancora ai lavori di Garner 1988 e Pattoni 2008 e alle osservazioni sviluppate *supra* (§ IV 3.1, p. 908, n. 871). La discussione sul reale referente dei canti καθ' ἐπτάτονον τ' ὀρείαν χέλυν e degli ἄλλυροι ὕμνοι, puntualmente ricapitolata da Magnani 2019, p. 65, n. 35, ha ricevuto di recente una nuova, altamente ipotetica, proposta di soluzione da parte di Marseglia 2013, pp. 447-461: se, in tragedia, l'aggettivo ἄλυρος è solitamente impiegato in contesti di dolore e tristezza, l'espressione ἄλυρος ἔλεγχος di Eur. *Hel.* 185 sembrerebbe, invece, sdoganare la possibilità di un utilizzo letterale dell'aggettivo, a indicare l'esecuzione di un canto senza accompagnamento della lira; considerando la menzione, nello stasimo in discussione, delle Carnee spartane e di Atene e, in particolare, la notevole somiglianza tra λιπαράσι τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις (v. 452) e Pind. fr. 76.1 Sn.-M. (ὦ τὰ λιπαρὰ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι, | Ἑλλάδος ἔρεισμα, κλεινὰ Ἀθᾶναι, δαιμόνιον πολίεθρον), incipit di un ditirambo per gli Ateniesi combattenti a Capo Artemisio (variamente recuperato in altri luoghi della produzione euripidea e in Aristofane: Eur. *Tro.* 803, *IT* 1128-1131; Aristoph. *Ach.* 639 s., *Eq.* 1329 s., *Nub.* 1300, fr. 112 K.-A.), la duplice indicazione canora del secondo stasimo dell'*Alcesti* potrebbe alludere alla tradizione eroico-citarodica di area spartana e a quella eroico-aulodica di area ateniese (con specifico riferimento alle Targelie?), potenziando e circostanziando il duplice riferimento che, nella *communis opinio* degli studiosi, sottolinea la portata panellenica della fama di Alcesti (cfr. Dale 1954, p. 90). L'ipotesi non esaurisce la questione, ma sembra sostenuta da possibili connessioni tra le Carnee spartane e il mito di Admeto e Alcesti, su cui si vedano le osservazioni di Magnani 2019, pp. 67-70.

sequenze eolo-coriambiche (vv. 435-444~445-454, 455-465~466-475)⁹⁰⁶, il coro augura felicità ultraterrena alla defunta (vv. 435-437, ὦ Πελίου θυγατερ, | χαίρουσα μοι εἶν Ἀίδαο δόμοις | τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύεις), recuperando alcuni motivi già sviluppati negli episodi e nei canti precedenti: Caronte traghetta da Ade la donna migliore fra tutte (vv. 442-444, πολὺ δὴ πολὺ δὴ γυναικ' ἀρίσταν | λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύσας ἐλάται δικώπῳ)⁹⁰⁷; gli anziani genitori di Admeto si sono rifiutati di morire al posto del figlio, costringendo la giovane Alceste a farlo (vv. 469 s., ὄν ἔτεκον δεσ, οὐκ ἔτλαν ῥύεσθαι, | σχετλίωι, πολιὰν ἔχοντε χαίταν)⁹⁰⁸; Alceste ha dato la vita per il marito nonostante la giovane età (vv. 471 s., σὺ δ' εἶν ἦβαι | νέαι προθανούσα φωτὸς οἴχῃ) e, in memoria di ciò, i cittadini di Fere vigileranno che Admeto tenga fede alla promessa di non risposarsi (vv. 463-465, εἰ δέ τι | καινὸν ἔλοιτο πόσις λέχος, ἦ μάλ' ἂν ἔμοιγ' ἂν εἶη | στυγηθεῖς τέκνοις τε τοῖς σοῖς), nella consapevolezza – fortemente impregnata di ironia tragica – che neanche loro potranno riportarla in vita dall'Ade (vv. 455-459, εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἶη, | δυναίμαν δέ σε πέμψαι | φάος ἐξ Ἀίδα τεράμνων | καὶ Κωκυτοῖο ῥέεθρων | ποταμίαι νερέραι τε κώπαι)⁹⁰⁹.

Accanto alla figura etimologica οἶκον οἰκετεύεις (v. 437), che segnala la nuova abitazione di Alceste nell'Ade (i citati vv. 435-437), all'anadiplosi πολὺ δὴ πολὺ δὴ (v. 442), che rinforza l'ennesima ripresa dell'etichetta di superiorità di Alceste rispetto alle altre donne (i citati vv. 442-444), l'insistenza sui gradi della vocale /e/ al v. 455 (εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἶη), che traduce il vivo desiderio del coro di riportare in vita la defunta, e l'anafora σύ ... σύ (vv. 460 s.), che evidenzia il grande rilievo del gesto sacrificale compiuto dalla donna, si possono osservare nel carne anche

⁹⁰⁶ Per una *cognitio* interamente enopliaca, ved. Dale 1954, pp. 87 s., 91. Diverso il recente riesame di Parker 2007, pp. 143-147 che, almeno per la prima coppia strofica, a una lettura enopliaca preferisce un'interpretazione eolo-coriambica. Per altre osservazioni metriche sul carne, cfr. Duysinx 1962, pp. 213-216.

⁹⁰⁷ Questo passaggio in particolare e, più in generale, tutta la prima strofe dello stasimo si ricollegano verbalmente alla seconda strofe della lamentazione di Alceste, in un ideale prolungamento scenico della morte della donna: vv. 439-444, ἴστω δ' Ἀίδαο ὁ μελαγχαίτας θεὸς ὅς τ' ἐπὶ κώπαι | πηδαλίωι τε γέρων | νεκροπομπὸς ἴζει ... λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύσας ἐλάται δικώπῳ (cfr. vv. 252-255, ὄρω δίκωπον ὄρω σκάφος ἐν λίμναι· | νεκύων δὲ πορθμεὺς | ἔχων χέρ' ἐπὶ κωντῶι Χάρων | μ' ἦδη καλεῖ). Cfr. Chalkia 1983, p. 64.

⁹⁰⁸ «And so this ode, though its main function is to look back on Alcestis' noble deed, provides as well anticipatory hints of the “Pheres scene” and of the “resurrection scene” to come» (Conacher 1993, p. 173).

⁹⁰⁹ Sulla struttura e sui contenuti dello stasimo, ved. Lorch 1988, pp. 111-116; Conacher 1993, p. 173; Susanetti 2001, pp. 213 s.; Slater 2013, p. 23.

tre occorrenze omometriche, la cui concentrazione nella seconda coppia strofica pare giustificata dal cambio di tono del coro che, dopo la magniloquente decantazione della gloria di Alcesti, rievoca per sommi capi quanto accaduto finora, dando compiuto sfogo all'emozione che aveva già sostenuto la precedente coppia strofica. La conclusione dei vv. 456~467 (pher) è occupata, in entrambi i casi, da un infinito aoristo di uguale estensione sillabica: πέμψαι ~ κρύψαι, con una ridotta condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione.

| | | |
|-----|-------------------|------|
| 456 | υ--υυ <u>υ</u> -- | pher |
| 467 | υ--υυ <u>υ</u> -- | pher |

La corrispondenza, che individua una forma di omoteleuto tra le chiuse dei due versi, assume un valore oppositivo: i cittadini di Fere scenderebbero fin nell'Ade pur di riportare Alcesti alla vita (vv. 455-459, εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἴη, | δυναίμαν δέ σε πέμψαι | φάος ἐξ Ἀίδα τεράμνων | καὶ Κωκυτοῖο ῥέεθρων | ποταμίαι νερτέραι τε κώπαι), mentre gli anziani genitori di Admeto non hanno nemmeno pensato di accettare la fine della propria lunga esistenza per salvaguardare la vita del figlio e della moglie (vv. 466-468, ματέρος οὐ θελούσας | πρὸ παιδὸς χθονὶ κρύψαι | δεμᾶς, οὐδὲ πατρὸς γεραιοῦ), in una cieca ostinazione che accresce il valore della scelta di Alcesti di χθονὶ κρύψαι (v. 467)⁹¹⁰.

L'importanza del gesto di Alcesti è sottolineata ancora una volta dalla successiva omometria, per la quale, in incipit del monometro anapestico catalettico dei vv. 461~471 si trovano a corrispondere due identiche forme del pronome personale σύ con una minima condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|-----|---------------|-----------------|
| 461 | <u>υ</u> υ--υ | an _λ |
| 471 | <u>υ</u> υ--υ | an _λ |

⁹¹⁰ L'ostinazione del rifiuto dei genitori di Admeto trova un altro mezzo di espressione verbale nella forma di anacoluta che interessa i vv. 466-469 (forse lacunosi per la mancata responsione col v. 458), dove il genitivo assoluto dei vv. 466-468 potrebbe essere riferito alla proposizione principale del v. 469, creando coincidenza di soggetti tra le due frasi. «Il 'vuoto' tra i vv. 468 e 469 potrebbe essere colmato da alcune parole legate al secondo membro del genitivo assoluto, che è privo di participio. Ciò, in realtà, non è necessario: la frase può avere, infatti, una forma ellittica, in cui rimangono sottintese le parole che descrivono il rifiuto del padre alla richiesta di Admeto, identico a quello della madre» (De Poli 2008, p. 131). Per evitare l'espunzione del v. 458, pertinente al contesto, si può ammettere «una forma particolare di libertà responsiva. L'intero verso della strofe potrebbe essere inteso come una sorta di virtuosismo lirico, mentre nell'antistrofe il canto sarebbe stato interrotto da una pausa fra il v. 468 e il v. 469, proprio in corrispondenza della frattura sintattica prodotta dall'anacoluta» (*ibid.*), con una licenza forse poco confacente a un testo tragico, ma plausibile nella particolare natura drammatica dell'*Alcesti*.

Alcesti è la sola che abbia sacrificato la propria vita per la sopravvivenza di Admeto (vv. 460-463, σὺ γὰρ ὦ, μόνα, ὦ φίλα γυναικῶν, | σὺ τὸν αὐτᾶς | ἔτλας πόσις ἀντὶ σᾶς ἀμείψαι | ψυχᾶς ἐξ Ἑκταῖδα; significativa l'anafora σὺ ... | σὺ, registrata *supra*, § IV 3.1, p. 925) e l'ha fatto in piena giovinezza (vv. 471 s., σὺ δ' ἐν ἡβῶν | νέαι προθανοῦσα φωτὸς οἴχην): l'occorrenza assume, così, un valore enfatico, utile alla ricapitolazione dei temi finora affrontati nel dramma nella seconda coppia strofica dello stasimo.

Enfasi esprime anche l'ultima occorrenza omometrica che si può osservare nel canto: ἦ μάλ' ἂν ἔμοιγ' ~ ἦ γὰρ ἂν ἔμοιγ' (vv. 464~474, alcm reiz^{ia}), con un buon grado di coincidenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|------------------|-------------------------|
| 464 | —υυ—υυ—υυ—υυ—υυ— | alcm reiz ^{ia} |
| 474 | —υυ—υυ—υυ—υυ—υυ— | alcm reiz ^{ia} |

Il coro ricorda la promessa di non prendere una nuova moglie che Admeto ha fatto alla morente Alcesti e afferma di essere pronto a schierarsi insieme coi figli della defunta per odiarlo, qualora si rimangiasse la parola data (vv. 463-465, εἰ δέ τι | καινὸν ἔλοιτο πόσις λέχος, ἦ μάλ' ἂν ἔμοιγ' ἂν εἶη | στυγηθεῖς τέκνοις τε τοῖς σοῖς). Sarebbe bello – sognano i cittadini di Fere – se anche le loro mogli fossero come Alcesti, uno σπάνιον μέρος nella vita (v. 474); ma, rispetto a lei, la loro sarebbe una vita serena, non gravata dalla minaccia di una morte non voluta, eppure accolta volontariamente (vv. 474 s., ἦ γὰρ ἂν ἔμοιγ' ἄλυπος | δι' αἰῶνος ἂν ξυνείη). È significativo che le due affermazioni siano marcate dal medesimo costrutto, con *variatio* tra μάλ' e γὰρ, quasi a significare che la prosecuzione di una vita felice, negata ad Alcesti, ma non alle donne dei cittadini di Fere, possa, nella casa di Admeto, trovare spazio nei figli che, nel rispetto della promessa di continua vedovanza del loro genitore, custodirebbero, nel generale rovesciamento ironico, il dominio dell'οἶκος che Alcesti si era attribuita nella lunga *rhexis* prima della morte (v. 304, τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων)⁹¹¹.

Attraverso il potere che trasmette ai figli, consegnandoli alla sola potestà del marito, Alcesti si assicura la sopravvivenza nell'οἶκος, nonostante la prematura

⁹¹¹ Le tre occorrenze del carme ivi discusse sono notate anche da Dale 1954, p. 92 («Echoes from strophe to antistrophe (in 2, 6, 9, 10) [*scil.* in vv. 456~466, 460~471, 464~474] are again noteworthy») e da Parker 2007, p. 152.

scomparsa⁹¹². Per questa ragione, quando Admeto e il coro ritornano dall'ἐκφορά della giovane defunta, riempiendo nuovamente la scena dopo il confronto tra il servo ed Eracle che ha rivelato all'eroe la vera identità della donna pianta dalla casa di Fere, l'uomo non riesce ad entrare nel proprio palazzo (vv. 861-863, ἰώ, στυγναὶ | πρόσσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις χήρων | μελάθρων), le cui vuote stanze, fino a poco fa riempite della presenza felice di Alcesti, ridestandogli il ricordo del corteo nuziale con cui i novelli sposi le avevano occupate, acutizzano il fresco dolore per la perdita della moglie (vv. 914-925, πολὺ γὰρ τὸ μέσον· | τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν | σὺν θ' ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω, | φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων, | πολυάχητος δ' εἶπετο κῶμος, | τήν τε θανοῦσαν κάμ' ὀλβίζων, | ὡς εὐπατρί- δαι καὶ ἀπ' ἀμφοτέρων | ὄντες ἀρίστων σύζυγες εἶμεν· | νῦν δ' ὑμεναίων γό- ος ἀντίπαλος | λευκῶν τε πέπλων μέλαινες στολμοὶ | πέμπουσί μ' ἔσω | λέκ- τρων κοίτας ἐς ἐρήμους)⁹¹³. L'epiparodo dei personaggi (vv. 861-934) assume, così, una forma commatica, che si traduce in una lamentazione dello stato presente avanzata da Admeto, che il coro cerca di spronare alla prosecuzione dell'azione tragica, varcando quella soglia che ora il lutto gli impedisce di attraversare: è il coro, infatti, che assume la guida del *kommos*, articolato in due sistemi strofici di natura giambo-docmiaca, il primo (vv. 872-877~889-894), e giambica e reiziana, il secondo (vv. 903-910~926-934), mentre Admeto, almeno nella prima coppia antistrofica, si limita a reagire con una serie di interiezioni *extra metrum*; solo negli epirremi anapestici (vv. 861-871, 878-888, 895-902, 911-925) il sovrano di Fere trova il modo di verbalizzare ciò che prova, riducendo la propria partecipazione alla seconda coppia antistrofica, interamente affidata al coro, che si limita a commentare

⁹¹² «Dying to preserve her house, Alcestis entrusts her children to Admetus who is to be both father and mother to them. It has been suggested that the audience might see this as an adoption ceremony, although we know essentially nothing of the rituals of Greek adoption at this period. The parallel, however, of these apparently private actions to those of the Athenian state as represented in the ceremony of the orphans is striking – as is the gender reversal. A man becomes *agathos* by dying in battle for the city; in return, the city raises his sons and outfits them as new warriors to defend and perpetuate the city. Alcestis through her sacrifice becomes *agathê* and entrusts her children to Admetus to raise and perpetuate the *oikos*. In *Alcestis*, then, the royal *oikos* functions as a metonym for the city» (Slater 2013, p. 55).

⁹¹³ «È l'atroce sofferenza del ritorno a casa: ora, infatti, la perdita di Alcesti viene focalizzata e avvertita da Admeto attraverso l'immagine degli ambienti domestici che, sotto i suoi occhi, si trasformano nella cupa e opprimente desolazione di uno spazio vuoto, privo di quella presenza femminile che ne era un tempo il fulcro e la vita» (Susanetti 2001, p. 252).

le esternazioni dell'uomo⁹¹⁴. L'epiparodo costituisce, allora, non soltanto il nuovo ingresso di coro e personaggi nella scena, ma anche un momento di accettazione del lutto a partire dalla sua espressione irrelata: le grida *extra metrum* di Admeto, infatti, paiono rappresentare una forma di *planctus* irrelativo, che esprime il dolore della crisi della presenza (su cui ved. § IV 3.1, p. 910, n. 878) in forme incontrollate⁹¹⁵; coi suoi interventi, invece, il coro cerca di esercitare un qualche controllo sull'espressione del dolore dell'interlocutore, trasformando la lamentazione in un *planctus* protetto che, attraverso il contatto diretto col sofferente e i tentativi di consolazione, lo porti a verbalizzare in maniera più ordinata la propria emotività, gettando le premesse per l'accettazione del lutto (frustrata, però, dall'ultimo epirrema di Admeto, che dipinge lo stallo elaborativo provocato dalla visione della vuotezza della propria dimora: vv. 911-925)⁹¹⁶.

Il percorso sembra avere un riflesso sul piano delle occorrenze omometriche del canto. La prima che vi si può osservare mette in relazione tra loro le anadiplosi πρόβα πρόβα ~ τύχα τύχα negli incipit dei vv. 871~889 (3ia_λ sync), con un buon grado di condivisione degli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|--------------|-----------------------|
| 871 | Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ- | 3ia _λ sync |
| 889 | Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ-Ɀ- | 3ia _λ sync |

L'ingresso in casa (v. 871, πρόβα πρόβα· βᾶθι κεῖθος οἴκων) potrebbe consentire ad Admeto di affrontare di petto il dolore del lutto, ma l'interlocutore non è ancora in grado di razionalizzare l'emozione, tanto che, nell'epirrema immediatamente successivo, dove l'uomo sembra recuperare una qualche capacità di controllo, essa si traduce in un netto rifiuto delle azioni compiute (il matrimonio con Alceste: vv.

⁹¹⁴ Sulla struttura e sui contenuti dell'epiparodo, ved. Conacher 1993, p. 189; Susanetti 2001, p. 252; Parker 2007, pp. 222 s.; Slater 2013, p. 28.

⁹¹⁵ «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'» (Neri 1992, p. 97).

⁹¹⁶ Cfr. Neri 1992, pp. 99 s. Il percorso di accettazione segnerebbe l'approssimarsi della fine dell'azione tragica, ma la disposizione delle sequenze giambiche nel carme sembra rovesciare l'esaurimento del dramma in un nuovo inizio: «where most laments move from dactylic to often highly resolved iambic rhythm, with a sense of increasing speed and emotion, here the movement is in the opposite direction. Thus the language of mourning at this point in the play and the length at which it is expressed together suggest a sense of an ending, while the musical form, reversing the standard assignment of meters and the usual direction of development, simultaneously undercuts a sense of closure» (Slater 2013, p. 49). Sulle questioni metriche, ved. anche Dale 1954, p. 114; Duysinx 1962, pp. 220-228; Parker 2007, pp. 224-226.

880-881, μή μοτε γήμας | ὄφελον οἰκεῖν μετὰ τῆσδε δόμους) e nell'invidia verso chi non ha famiglia (vv. 882-884, ζῆλω δ' ἀγάμους ἀτέκνους τε βροτῶν | μία γὰρ ψυχὴ. τῆς ὑπεραλγεῖν | μέτριον ἄχθος). Il coro opta, allora, per una strategia di condivisione del dolore che, destinata ad arrivare alla constatazione che Admeto non sia il primo ad aver perso la moglie (vv. 892-894, τλᾶθ'· οὐ σὺ πρῶτος ὤλεσας . . . | γυναῖκα· συμφορὰ δ' ἑτέρους ἑτέρα | πιέζει φανείσα θνατῶν, con poliptoto in ἑτέρους ἑτέρα, v. 893), è aperta però dal riconoscimento della gravità della condizione (v. 889, τύχα τύχα δυσπάλαιστος ἦκει), che mette i due interlocutori sullo stesso piano e nasconde l'intenzione ragionativa della posizione nella significativa ripresa dell'attacco anadiploico di verso e antistrofe già adoperato nella identica collocazione della strofe corrispondente⁹¹⁷.

La strategia consolatoria prosegue nella coppia strofica successiva: ai propositi suicidi di Admeto (vv. 895-902), i coreuti oppongono l'*exemplum* di un loro parente che, nonostante l'età avanzata (vv. 908-910, πολιάς ἐπὶ χαίτας | ἤδη προπετῆς ὦν | βιότου τε πόρσω), fu in grado di sopportare la perdita dell'unico figlio (vv. 904-906, ᾧ κόρος ἀξιόθρηνος | ὤλετ' ἐν δομοισιν | μονόπαις), senza poter contare su altri figli per lenire il dolore (v. 907, ἄτεκνος ὦν); d'altronde, Admeto – si dice nell'antistrofe corrispondente – potrebbe contentarsi di aver avuto salva la vita (vv. 928 s., ἀλλ' ἔσωσας | βίον καὶ ψυχάν), pensando inoltre di non essere l'unico ad aver perso la moglie (vv. 931-933, τί νέον τόδε; πολλοῖς | ἤδη παρέλυσεν | θάνατος δάμαρτας). È significativo che le due *consolationes* siano collegate dal collocamento dell'avverbio ἤδη in ugual sede metrica incipitaria dei vv. 909~932 (reiz^{cho}), quasi che le due argomentazioni fossero equipollenti e, perciò, maggiormente accettabili da parte di Admeto; minimo il grado di condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------|---------------------|
| 909 | — — — — — | reiz ^{cho} |
| 932 | — — — — — | reiz ^{cho} |

Il *kommos* sembra efficace: al termine, in una *rhexis* che costituisce l'intero quinto episodio (vv. 935-961), Admeto razionalizza ed esprime in forma discorsiva il proprio dolore; ma fallisce l'obiettivo consolatorio del coro: l'uomo non trova ancora la forza di varcare la soglia di casa (v. 941, πῶς γὰρ δόμων τῶνδ' εἰσόδους

⁹¹⁷ L'omometria è osservata anche da Parker 2007, pp. 228, 231.

ἀνέξομαι;), né lo invita a farlo la solitudine che ora vi regna (vv. 944-947, ἡ μὲν γὰρ ἔνδον ἔξελαί μ' ἔρημία, | γυναικὸς εὐνάς εὔτ' ἂν εἰσίδω κενὰς | θρόνους τ' ἐν οἴσιν ἴζε, καὶ κατὰ στέγας | αὐχμηρὸν οὔδας); i figli e i servi piangeranno la defunta, accrescendo il dolore del vedovo (vv. 947-949, τέκνα δ' ἀμφὶ γούνασι | πίπτουτα κλαίη μητέρ', οἱ δὲ δεσπότην | στένωσιν οἴαν ἐκ δόμων ἀπώλεσαν), e presto lo precederà l'ignobile fama di non aver saputo accettare la fine della propria vita, causando quella della moglie (vv. 954-957, ἐρεῖ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ τάδε· | Ἴδοῦ τὸν αἰσχροῦς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν, | ἀλλ' ἦν ἔγηνμεν ἀντιδούς ἀψυχίαι | πέφευγεν Ἄιδην)⁹¹⁸. All'*impasse* emotiva del protagonista il coro contrappone il quinto stasimo (vv. 962-1005) che, articolato in due coppie strofiche in metri eolo-coriambici (vv. 962-972~973-983, 984-994~995-1005), pare suggerire una volta di più ad Admeto l'ineluttabilità e l'obbligatoria accettazione del proprio destino attraverso una serie di considerazioni gnomiche che, da un primo livello generale, discendono poi nel particolare della situazione del sovrano di Fere, per recuperare motivi consolatori già sviluppati nel dramma che facilitino la rassegnazione di Admeto⁹¹⁹. La conoscenza intellettuale dei coreuti – o, forse, in un malcelato riferimento autobiografico, la formazione filosofica di Euripide⁹²⁰ – non rivela niente di superiore ad Ἀνάγκη (vv. 962-966, διὰ μούσας | καὶ μετάρσιος ἦιξα, καὶ | πλείστων ἀψάμενος λόγων | κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας | ἠῦρον), l'unica alla quale persino la volontà degli dèi si piega perché abbia compimento (vv. 978 s., καὶ γὰρ Ζεὺς ὅ τι νεύσῃ, | σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ); il cieco dolore, perciò, non potrà restituire la vita ad Alcesti (vv. 985 s., οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν | κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω), che resterà nella memoria di tutti e, anzi, godrà di fama imperitura, perché sacrificatasi per il proprio sposo (vv.

⁹¹⁸ L'analessi che Admeto ha condotto nell'epiparodo (il confronto tra le gioie del passato e la tristezza del presente) pesa ora sulla prolessi: il passato, dato per scontato dagli altri personaggi (a partire da Apollo che, nel prologo, riferisce lo stato delle cose senza commenti), condiziona invece la concezione del futuro da parte di Admeto, contribuendo al senso di chiusura ed esaurimento del dramma che, per ora, solo l'attesa dell'azione di Eracle sembra portare avanti. Cfr. Iakov 2010, pp. 22 s.

⁹¹⁹ Evidenti i contatti con la parodo: «Note the insufficiency of worship (119-120~973-5), the futility of seeking far for a cure (112-18 ~ 962-72), Apollo's son(s) – Asclepius and his followers (121-30 ~ 969-72), return from the underworld (124-6 ~ 986), Alcestis as best or noblest (83 ~ 993), the relentlessness of death and Necessity (*apotomos* 118 ~ *apotomou* 982)» (Mastrorarde 2010, p. 107, n. 40).

⁹²⁰ Così Io ΣEur. Alc. 692, p. 238 Schwartz: ὁ ποιητῆς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε παιδεύσεως.

1002 s., Αὐτα ποτὲ προύθαν' ἀνδρός, | νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων)⁹²¹.

A questo ordine di considerazioni consolatorie può forse essere ascritta l'unica occorrenza omometrica che si può ravvisare nello stasimo, accanto alla forma di anafora correlativa φίλα μὲν ... | φίλα δέ (vv. 990 s.). In incipit dei vv. 989~1000 (ᾶhipp), la congiunzione καί unisce l'affermazione che anche per i figli degli dèi è inevitabile la morte (vv. 989 s., καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι | παῖδες ἐν θανάτῳ) all'evenienza consolatoria che, passando di fronte alla tomba di Alceste, i viandanti si fermeranno e ne riconosceranno i meriti, perpetuandone il ricordo (vv. 1000-1003, καί τις δοχμίαν κέλευθον | ἐκβαίνων τόδ' ἐρεῖ· | Αὐτα ποτὲ προύθαν' ἀνδρός, | νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων). La corrispondenza potrebbe rappresentare un ulteriore strumento di persuasione in mano al coro che, per accelerare il processo di accettazione della morte di Alceste da parte di Admeto, collega l'ineluttabilità globale del destino con il ricordo felice che, di un defunto, si può serbare per le sue buone azioni, in una forma di rassegnata *consolatio* che ignora quanto, per mezzo di Eracle, si compirà nei successivi istanti conclusivi del dramma⁹²². Buono il grado di condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|------|----------|-------|
| 989 | ◡◡◡◡◡◡◡◡ | ᾶhipp |
| 1000 | ◡◡◡◡◡◡◡◡ | ᾶhipp |

IV 3.2 La Medea

La *Medea* figura, certamente, fra le tragedie classiche più longeve: dai prodromi mitici tramandati da Omero al recupero epico in Apollonio Rodio, dall'ingresso in scena da protagonista con Euripide ai contributi drammatici e novellistici delle culture di età successiva, fino alle interpretazioni filmiche del passato recente, la *Medea* non ha mai smesso di far parlare di sé, ingenerando una vivace produzione

⁹²¹ Sulla struttura e sui contenuti dello stasimo, cfr. Dale 1954, pp. 119 s.; Lorch 1988, pp. 122-127; Conacher 1993, p. 192; Susannetti 2001, pp. 258-260; Slater 2013, p. 29. Per le questioni metriche, ved. Dale 1954, p. 120; Duysinx 1962, pp. 229-232; Parker 2007, pp. 244 s. Per le questioni testuali sollevate dal canto, cfr. Kovacs 1988, pp. 116 s.

⁹²² «In the final stasimon the chorus recapitulates the imagery of the play, and resolves the tension by rejecting finally any hope for resurrection. [...] Like Sophocles in *Antigone* (1115-1154) and *Oedipus Tyrannus* (1086-1109) he [*scil.* Euripides] is establishing a mood and anticipation that are in direct contrast to the following denouement» (Smith 1960, p. 140).

artistica segnata dalla proliferazione di un'enorme messe di studi⁹²³. Molteplici chiavi di lettura sono state formulate sulla tragedia: un dramma incentrato sulla vendetta di una donna abbandonata, che offre discussi addentellati storico-culturali sulla condizione del coniugio e della cittadinanza ai tempi dell'autore e, mentre si interroga su motivazioni e modalità di attuazione del piano vendicativo, sottopone la protagonista a costante psicanalisi per approvarne o sanzionarne l'operato. Non è questa la sede più adatta per riesaminare la sterminata bibliografia prodotta in merito; tuttavia, per offrire una meglio informata discussione sulle omometrie che si possono osservare nei canti strofici del dramma, può essere utile il recupero di alcuni filoni tematici dell'opera di Euripide, sottoposti di recente a nuove analisi.

Il tragediografo adatta il nucleo tradizionale della tragedia di vendetta: non mancano un motivo di base (l'abbandono del letto coniugale da parte di Giasone, che sostituisce Medea con la figlia di Creonte), degli ostacoli da superare per realizzare il piano di vendetta (la disperazione di Medea, l'esilio decretato da Creonte, la paura di essere colta in flagrante e di dover subire a sua volta la vendetta dei suoi nemici, la difficoltà di attuare la morte della figlia di Creonte attraverso lo strumento del veleno, il legame materno per i propri figli che complica la decisione di togliere loro la vita), una capacità manipolatoria che consenta al meccanismo vendicativo di muoversi senza intoppi; ma Euripide varia lo schema precostituito, sostituendo la figura del rivale politico usurpatore di un posto di potere con quella di uno sposo che abbandona il ruolo privato che aveva precedentemente assunto in piena libertà⁹²⁴: la violenza della rivalsa, così, non colpisce in modo diretto il rivale, bensì la nuova figura di cui egli si circonda (Creusa o Glauce: Euripide non ne fa il nome) e l'unico segno di sopravvivenza nel tempo della relazione che ora Giasone

⁹²³ «La storia rivisitata di Medea si svolge nel tempo, assorbendo inevitabilmente gli influssi sempre più mirati e personalizzati dei nuovi autori e delle nuove epoche. È un lungo cammino che va dalla Medea demoniaca di Seneca all'amante tradita descritta da Corneille, dall'esule infelice di Grillparzer alla straniera esclusa e perseguitata di Jean Anouilh e Corrado Alvaro. In tempi più vicini a noi Pier Paolo Pasolini recupera la valenza mitica della vicenda riproponendo, sia pure in una prospettiva diversa, le ambiguità e le contraddizioni della tragedia di Euripide. Mentre invece Christa Wolff nel suo romanzo *Medea* (1966) rovescia i termini della questione presentando una Medea innocente e senza colpe, vittima soltanto di un ordine sociale in cui prevalgono la brutalità e la ferocia dei maschi» (Ciani 2003, pp. 16 s., cui rimando per uno studio delle principali variazioni sul mito di Medea). Sulla vitalità del mito ai tempi di Euripide, Pellegrino 2006.

⁹²⁴ «Her [*scil.* Medea's] enemy, as he is embodied in Jason, is not an illegitimate rival usurping a civic place by force, but instead a man who has abandoned a private place that was freely offered to him» (Burnett 1973b, p. 10).

intende troncare: i figli⁹²⁵. Sullo sfondo, il mito degli Argonauti sembra costituire l'anomala radice delle azioni di Medea, in un rovesciamento della condizione eroica di Giasone segnalato dai vari riferimenti alla nave Argo che incorniciano inizio e fine dell'opera (εἴθ' ὄφελ' Ἀργούσ μὴ διαπτάσθαι σκάφος | Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας, | μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε | τμηθεῖσα πεύκη, vv. 1-4; διδύμους ὀρίσασα πόντου | πέτρας, vv. 432 s.; ἔσωισά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι | ταῦτ' ὄν συνεισέβησαν Ἀργῶιον σκάφος, vv. 476 s.; ὦ | κυανεῶν λιποῦσα Συμπληγάδων | πετρῶν ἀξενωτάταν ἐσβολάν;, vv. 1262-1264; κταινοῦσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον | τὸ καλλίπρωρον εἰσέβης Ἀργούσ σκάφος, vv. 1334 s.; σὺ δ', ὥσπερ εἰκός, κατθανῆι κακὸς κακῶς, | Ἀργούσ κάρα σὸν λειψάνωι πεπληγμένος, vv. 1386 s.) e dalle immagini di ambito nautico che la attraversano, soprattutto nei momenti di confronto diretto tra Giasone e Medea, in scena o dietro le quinte (ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' ὑβρίζομαι | πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λεληισμένη, | οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ | μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς, vv. 255-258; ἐχθροὶ γὰρ ἐξιάσι πάντα δὴ κάλων, | κοῦκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις, vv. 278 s.; ὡς εἰς ἄπορον σε κλύδωνα θεός, | Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε, vv. 362 s.; σοὶ δ' οὔτε πατρὸς δόμοι, | δύστανε, μεθορμίσασθαι | μόχθων πάρα, vv. 441-443; δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν, | ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον | ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν | τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν, vv. 522-525; οὔτος γὰρ ἀνὴρ ἦι μάλιστ' ἐκάμνομεν | λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων· | ἐκ τοῦδ' ἀναψόμεσθα πρυμνήτην κάλων, | μολόντες ἄστυ καὶ πόλισμα Παλλάδος, vv. 768-771)⁹²⁶.

⁹²⁵ Sulla possibilità di un'innovazione euripidea in merito, § IV 3.2, p. 962, n. 995. Sullo schema della tragedia di vendetta, ved. anche Segal 1996b e Mastrorarde 2002, pp. 8-15.

⁹²⁶ «The Argo is the first thing to be named in the play [...]. As the drama continues, the spectator is never allowed to forget the earlier chapters of this present tale, and it is supposed that he will remember how extraordinary the story was among the heroic chronicles. Jason had never been a hero according to rule, for he had not set off alone (or with a single companion) but rather in a vast company, and he had conquered his monsters not by his own strength and the aid of an Olympian divinity, but by the borrowed sorcery of a local witch. Passed by these means, the tests failed to prove Jason's purity and his right to rule, and that is why the stories told about him had consistently destroyed his line, by one means or another, and had refused to let him take his hereditary throne. [...] The presence of Medea, on the return trip, was another sign of a distortion in the heroic pattern, for she was no princess rescued from the monstrousness of nature but herself a kind of dragon, an evidence that Jason had allied himself to the forces it was his commission to destroy» (Burnett 1973b, p. 16). Sullo schema di immagini nautiche che punteggiano l'opera, ved. Blacklock 1955.

La vera eroina, piuttosto, è la straniera inurbata. Forte è l'insistenza della donna sul lessico dell'onore che, soprattutto in forme correate di prefissi privativi, occorre negli snodi fondamentali della vicenda tragica: ἠτιμασμένη (v. 20) e ἀτιμάσας (v. 33) nel prologo della nutrice, a definire preliminarmente in quale modo Medea concepisca il trattamento che le è riservato; ἄτιμος (v. 438), conseguenza che, per il coro, nel primo stasimo, deriva dall'abbandono del letto nuziale (τᾶς ἀνάνδρου | κοίτας ὀλέσασα λέκτρον, vv. 435 s.); τιμᾶν (v. 660), nel secondo stasimo, a bollare come traditore il comportamento di Giasone; ἀδικεῖ (v. 691) e ἄτιμοι (v. 696), con cui Medea descrive la propria condizione a un incredulo Egeo, che le offrirà subito dopo rifugio ad Atene; ἀτιμάσας (v. 1354), con cui la figlia di Eeta, nell'esodo, rimprovera ancora una volta a Giasone l'abbandono del letto coniugale, giudicandolo un disonore e un tradimento⁹²⁷. La scelta delle parole indicanti il proprio stato, insieme alla preoccupazione che l'avversario, trionfante, possa ridere di lei e all'importanza che l'elemento del *kleos* sembra ricoprire ai suoi occhi⁹²⁸, ricollega Medea al mondo degli eroi omerici e, più da vicino, al modello dell'Aiace sofocleo, ma senza coinciderci del tutto, «because she unites feminine self-posturing with a heroic subjectivity»⁹²⁹ al punto da far equivalere il parto di una donna a una battaglia tra guerrieri (ὡς τρῖς ἄν παρ' ἀσπίδα | στῆναι θέλοιμ' ἄν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ, vv. 250 s.). Si compie, dunque, un processo di appropriazione e ridefinizione dei valori del mondo maschile, che trova nella parola il mezzo più efficace per riplasmare il mondo secondo lo sguardo di

⁹²⁷ Cfr. Maddalena 1963, pp. 132-134; Burnett 1973b, pp. 9 s.; Bongie 1977, pp. 29, 41; Mastronarde 2002, p. 20.

⁹²⁸ L'elemento della derisione trova sfogo nelle occorrenze di γέλως, γελάσθαι ed ἐγγελᾶν: εἰ ληφθήσομαι | δόμους ὑπεσβαίνουσα καὶ τεχνωμένη, | θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων (vv. 381-383); οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν | τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις, | γεγώσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλίου τ' ἄπο (vv. 404-406); οὐ γὰρ γελάσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι (v. 797); καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν | ἐχθροὺς μεθείσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους; (vv. 1049 s.); σὺ δ' οὐκ ἐμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη | τερπνὸν διάξειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοί (vv. 1354 s.); σάφ' ἴσθι· λυεῖ δ' ἄλγος, ἦν σὺ μὴ ἠγγελαῖς (v. 1362). Varie anche le occorrenze del tema del *kleos* e della reputazione personale: οὐ νῦν με πρῶτον, ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον, | ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακὰ (vv. 292 s.); οἱ δ' ἀφ' ἡσυχου ποδὸς | δύσκειαν ἐκτίσαντο καὶ ραιθυμίαν (vv. 217 s.); οὐ γὰρ εὐκλείης ἀπαλλαγὰ | γυναιξίν, οὐδ' οἶόν τ' ἀνήρασθαι πόσιν (vv. 236 s.); τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φάμαι (v. 415); οὐ τοῦτό σ' εἶχεν, ἀλλὰ βάρβαρον λέχος | πρὸς γῆρας οὐκ εὐδοξον ἐξέβαινέ σοι (vv. 591 s.); τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλεέστατος βίος (v. 810). Cfr. Maddalena 1963, pp. 134-141; Mastronarde 2002, p. 20.

⁹²⁹ McClure 1999, p. 381. Sulle coincidenze coi modelli eroici sofoclei, Knox 1977, pp. 198-206.

Medea e portare a progressiva realizzazione il piano di vendetta⁹³⁰.

Si passa, innanzitutto, per il recupero dello ψόγος γυναικῶν di tradizione archilochea e ipponattea, ma opportunamente riadattato per colpire Giasone e il genere maschile: la relazione coniugale è la causa prima dell'infelicità della donna, perché ne comporta la separazione dalla casa paterna e l'unione con un uomo di cui si ignora la vera natura (κάν τῶιδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν | ἢ χρηστόν, vv. 235 s.) e che si tratterrà la dote con cui ella se l'è acquistato (ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆι | πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος | λαβεῖν, vv. 232-234), rovesciando la similitudine delle api esiodee che, nel favo, trattengono per sé quanto è stato raccolto fuori dalle compagne⁹³¹; il marito è l'unico compagno concesso alla moglie (ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν, v. 247), mentre egli, se lo punge vaghezza, può trovare distrazione fuori casa in altre persone (ἀνῆρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνῶν, | ἔξω μολὼν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης, vv. 244 s.), in una allusione che anticipa l'uso significativo, da parte di Medea, del sostantivo πόθος per indicare il forte desiderio che unisce Giasone alla nuova moglie (πόθῳ γὰρ τῆς νεοδημήτου κόρης | αἰρήνι χρονίζων δωματίων ἐξώπιος, vv. 623 s.) e che si produce nell'infedeltà dell'eroe nei confronti di Medea (θαυμαστοὺν δέ σε | ἔχῳ πόσιν καὶ πιστὸν ἢ τάλαιν' ἐγώ, vv. 510 s.), in una accusa che

⁹³⁰ L'auto-eroizzazione di Medea passa anche attraverso l'appropriazione del lessico militare (v. 183 ὀρμάται, v. 248 ἀκίνδυνον, v. 249 μάρνανται δορί, v. 250 παρ' ἀσπίδα, v. 263 φόβου, v. 264 ἀλκήν, v. 264 σίδηρον, v. 390 πύργος, v. 394 τόλμης δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν, v. 403 ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν· νῦν ἀγὼν εὐψυχίας, v. 408 ἔσθλ', v. 466 ἀνανδρίαν, v. 597 ἔρμα δώμασιν, v. 765 καλλίνοι, v. 852 φόνον αἶρηι, v. 938 ἀπαίρομεν, v. 1051 τολμητέον, v. 1051 κάκης, v. 1117 παραδοκῶ, v. 1185 ἐπεστρατεύετο, v. 1242 ἀλλ' εἶ' ὀπλίζου, v. 1244 λαβὲ ξίφος, v. 1246 μὴ κακισθῆις, v. 1322 ἔρμα πολεμίας χερὸς) e di quello atletico-sportivo (v. 235 ἀγὼν μέγιστος, v. 366 ἀγῶνες, v. 367 πόνοι, v. 546 ἄμιλλαν, v. 585 ἐκτενεῖ, v. 1245 πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου), mentre il parziale utilizzo di quello commerciale ne prosegue la mascolinizzazione (v. 369 κερδαίνουσαν, v. 516 χρυσοῦ, v. 516 κίβδηλος, v. 519 χαρακτήρ, v. 965 χρυσός, v. 968 χρυσός, v. 1362 λύει). Cfr. Mastronarde 2002, p. 36.

⁹³¹ Hes. *Theog.* 594-602 ὡς δ' ὅπῳτ' ἐν σμήνεσσι κατηρεφέεσσι μέλισσαι | κηφῆνας βόσκωσι, κακῶν ξυνήνοας ἔργων — | αἰ μὲν τε πρόραν ἡμᾶρ ἐς ἥλιον καταδύντα | ἡμάτια σπεύδουσι τιθεῖσι τε κηρία λευκά, | οἱ δ' ἔντοσθε μένοντες ἐπιρρεφῆας κατὰ σίμβλους | ἀλλότριον κάματον σφετέρην ἐς γαστέρ' ἀμῶνται — | ὡς δ' αὐτῶς ἀνδρεσσι κακὸν θιητοῖσι γυναικῶν | Ζεὺς ὑψιβρεμέτης θῆκεν, ξυνήνοας ἔργων | ἀργαλέων. Anche l'incertezza della buona o cattiva qualità del marito sembra di ascendenza esiodica, di nuovo rovesciata: Hes. *Theog.* 607-610 ὦ δ' αὐτε γάμου μετὰ μοῖρα γένηται, | κεδνήν δ' ἔσχεν ἄκοιτιν ἀρηρῖαν πρᾶπίδεσσι, | τῶι δέ τ' ἀπ' αἰῶνος κακὸν ἐσθλῶι ἀντιφερίζει | ἐμμενέσ· ὅς δέ κε τέτμηι ἀπαρτηροῖ γενέθλης. Cfr. McClure 1999, pp. 385 s. Sulla presenza esiodica nelle argomentazioni di genere avanzate nel dramma, ved. anche Morales Ortiz 2000, pp. 299-303.

ribalta il tradizionale τόπος della donna infedele, mascolinizandolo⁹³²; d'altronde, gli uomini, non le donne, sono coloro che imbracciano le armi per fare la guerra, lasciando al genere femminile i ben più gravosi compiti della gestazione e del parto (i già citati vv. 250 s.)⁹³³. La determinazione sempre più violenta della donna, che, al termine del dialogo con Egeo, rende definitiva la decisione di uccidere i propri figli, tanto da provocare l'immediata reazione contraria del coro (ἐπίπερ ἡμῖν τόνδ' ἐκοίνωσας λόγον, | σέ τ' ὠφελεῖν θέλουσα, καὶ νόμοις βροτῶν | ξυλλαμβάνουσα, δρᾶν σ' ἀπεινέπω τάδε, vv. 811-813), meglio sviluppata nel successivo terzo stasimo (πόθειν θράσος ἢ φρενὸς ἢ | χειρὶ τέκνων σέθειν | καρδίαι τε λήψηι | δεινὰν προσάγουσα τόλμαν; vv. 856-859), svela la pericolosità di un simile capovolgimento di concezioni e stereotipi di genere, che provoca anche una risemantizzazione negativa del sistema di immagini relative alla luce e alla luminosità che percorre il dramma⁹³⁴; per impedire che il piano di vendetta possa naufragare, Medea insiste, allora, sulla tradizione dello ψόγος γυναικῶν, stavolta adoperandola contro se stessa: le violente parole rivolte a Giasone nel loro primo confronto sono state dettate da stupidità e follia, un inutile furore che le impediva di riconoscere il bene delle decisioni prese da chi è più saggio di lei, donna, al cui livello un uomo come Giasone non dovrebbe mai abbassarsi⁹³⁵. L'eroe abbassa la

⁹³² Cfr. le parole di Semon. fr. 7.53-56 West = 7.53-56 Pellizzer-Tedeschi sulla donna donnola, che εὐνής δ' ἀληγή ζέστιν ἀφροδισίης, | τὸν δ' ἄνδρα τὸν παρεόντα ναυσίηι διδοί. | κλέπτουσα δ' ἔρδει πολλὰ γείτονας κακά, | ἄθυστα δ' ἱρά πολλάκις κατεσθίει («The weasel was proverbial for darting about, for lasciviousness, for stealing and for striking», Lloyd-Jones 1975, p. 76).

⁹³³ Per l'analisi dell'applicazione al genere maschile degli stereotipi femminili nella prima *rhexis* di Medea (vv. 214-266), ved. McClure 1999, pp. 384-388.

⁹³⁴ Nelle quattordici occorrenze di χρυσός (vv. 5, 480, 516, 542, 632, 786, 949, 961, 965, 978, 1160, 1186, 1193, 1255), nelle quattro di λευκός (vv. 30, 923, 1164, 1174) e nelle sette di φάος (vv. 144, 148, 153, 482, 764, 1251 s., 1258-1260), un attributo o una nuova informazione ne rovescia il significato, rendendolo predittivo di una successiva situazione negativa: per esempio, la luminosità del vello d'oro (v. 480, πάγχρυσον ... δέρας) è macchiata d'ombra dall'immagine di Medea che uccide il serpente che lo custodiva, procurando a Giasone una luce di salvezza che, però, a questo punto del dramma si rivela foriera di altra morte (v. 482, κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον); il χρυσήλατος πλόκος (v. 786) che Medea invia alla nuova moglie di Giasone è lo strumento che ne provoca la morte, come riferito più avanti dal messaggero (vv. 1136-1230); il delicato πάλλευκος πούς che sorregge Glauce/Creusa mentre ammira i doni inviati da Medea (v. 1164), non appena questi esercitano il proprio potere di morte, cessa di essere un appoggio saldo per la vittima tremante (v. 1169, τρέμουσα κῶλα). Cfr. Syropoulos 2010, pp. 78-82.

⁹³⁵ ἐγὼ δ' ἐμαυτῆι διὰ λόγων ἀφικόμην | κάλοιδόρησα· Σχετλία, τί μαίνομαι | καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλεύουσιν εἶ, | ἐχθρὰ δὲ γαίας κοιράνοις καθίσταμαι | πόσει θ', ὅς ἡμῖν δρᾶι τὰ συμφορώτατα, | γήμας τύραιννοι καὶ κασιγνήτους τέκνοις | ἐμοῖς φυτεύων; [...] ἀλλ' ἐσμὲν οἶόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, | γυναῖκες· οὐκουν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι κακοῖς, | οὐδ' ἀνιπτέειν νήπι' ἀντὶ νηπίων (vv. 872-878, 889-891; cfr. McClure 1999, pp. 390 s.). Quest'ultima affermazione di Medea è indicativa del valore della prossemica nelle rappresentazioni drammatiche, e in

guardia, accetta come veritiere le scuse della straniera (αἰνῶ, γύναι, τὰδ', οὐδ' ἐκέῖνα μέμφομαι, v. 908), valuta l'ipotesi, suggeritagli da Medea, di tenere con sé i figli per salvarli dall'esilio decretato da Creonte e, così, mette in moto la macchina vendicativa della donna. Sarà l'eroe stesso a restaurare la tradizionale misoginia quando, in coda al dramma, con parole cariche di odio, rimpiangerà le nozze con una maga barbara, non greca, bestia, non donna (λέαιναν, οὐ γυναῖκα, v. 1342), macchiatasi della morte del proprio fratello e ora di quella dei propri figli (vv. 1323-1350)⁹³⁶.

Medea, dunque, domina il linguaggio in modo tale da non lasciarsi persuadere e da persuadere ella stessa, in una costante dialettica tra l'autonomia verbale, che le consente di risemantizzare le convenzioni comuni per riutilizzarle a proprio vantaggio, e la capacità di autocontrollo verbale, che le permette di nascondere o rivelare all'occorrenza le proprie emozioni, dominandole perché non le siano d'intralcio nelle sue trame⁹³⁷. Ciò le garantisce non soltanto di dominare la relazione con gli altri personaggi e di manipolarli, ma di operare una vera e propria mitopoiesi in risposta alla palinodia invocata dal coro di donne corinzie nel primo stasimo⁹³⁸. Il piano omicida assume le fattezze di un viaggio che doppia e riscrive quello degli

questa tragedia in modo particolare. Per favorire la realizzazione del proprio piano, la protagonista affianca al sapiente uso manipolatore del linguaggio un altrettanto saggio uso della gestualità e del rapporto spaziale con gli altri personaggi: muovendo da una condizione di parità rispetto a Giasone, a un'iniziale elevamento di statura, motivato dalla trasformazione della tradizione misogina in una nuova argomentazione androgina, segue un abbassamento a una posizione di inferiorità, verbalizzata nell'accettazione della tradizione misogina poc'anzi rovesciata, fino al conclusivo trionfo di Medea, che si traduce visivamente nella posizione sopraelevata della donna sul carro del Sole alzatosi in volo (cfr. Petrides 2012, pp. 64-69).

⁹³⁶ Cfr. Barlow 1995, p. 45; McClure 1999, pp. 391-393; Mastronarde 2010, pp. 271 s.

⁹³⁷ Nel secondo confronto diretto con Giasone, «we might say, she loses the battle in order to win the war. She brilliantly plays the role of a weak woman, fawning on Jason and belittling her gender as she praises him, thereby using the stereotype to her own advantage. By doing so she effectively hides her true intentions and so paves the way for her revenge» (Levett 2010, p. 62). Allo stesso modo, prima di compiere l'infanticidio, Medea si autoconvince all'azione violenta, reprimendo qualunque forma di riluttanza per l'assassinio, invitandosi a dimenticare che le vittime designate sono i propri figli (καὶ μὴ κακισθῆις μηδ' ἀναμησθῆις τέκνων, | ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες, vv. 1246 s.): «Thus, Medea's verbal self-control can be understood in two senses. First, her ability to suppress her feelings of sorrow and to displace her lamentation for her children reflects strength of will, something that is emphasized here through Medea's use of military and athletic terminology. Secondly, by so controlling her feelings and her expression of them, she allows herself to plot and win her revenge» (ivi, p. 64).

⁹³⁸ μούσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν | τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν. | οὐ γὰρ ἐν ἀμετέραι γνώμαι λύρας | ὤπασε θέσπιν αἰοιδὰν | Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων· ἐπεὶ ἀντάχησ' ἄν ὕμνον | ἀρσένων γένιναι. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει | πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν (vv. 421-430).

Argonauti, ridimensionando la statura eroica di Giasone: lei salvò l'Argonauta (ἔσωσα, v. 476) nella prova per la conquista del vello d'oro, lei uccise (κτείνασ', v. 481) il serpente a guardia del vello, lei si è macchiata del sangue di Pelia (Πελλίαν τ' ἀπέκτειν', v. 486) per amore di Giasone, oggetto passivo delle sue azioni (πεμφθέντα, v. 478; σπεροῦντα, v. 479); il viaggio pare rinnovarsi anche nella salvezza dei bambini dall'esilio, che Giasone ottiene di nuovo grazie alla promessa d'azione della stessa Medea, e ancora nell'esodo del dramma, costellato di riferimenti al viaggio della nave Argo quale ἀρχή dei mali di Giasone⁹³⁹. Tuttavia, l'infanticidio interrompe la metamorfosi epica di Medea, che si converte piuttosto in una eroina tragica di ascendenza eschilea che fallisce nell'impresa di glorificare il genere femminile per via epica⁹⁴⁰.

Tanto quanto le altre espressioni del dramma attico, e forse di più, la *Medea* è una tragedia della parola, la cui insistenza lessicale sulla sfera della legge, della giustizia, del giuramento, se, da un lato, ha offerto una chiave di lettura che, con la dovuta distanza, l'ha avvicinata una volta di più al mondo di oggi per l'attualità del tema della separazione e del divorzio⁹⁴¹, dall'altro, ha spinto a cercare addentellati

⁹³⁹ ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότ' οὐ φρονῶν, | ὅτ' ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ' ἀπὸ χθονὸς | Ἕλλην' ἐς οἶκον ἠγόμην, κακὸν μέγα, | πατὴρ τε καὶ γῆς προδότιν ἢ σ' ἐθρέψατο (vv. 1329-1332). Cfr. l'analisi di Hopman 2008, pp. 161-165.

⁹⁴⁰ Un primo, discusso riferimento al modello dell'*Oresteia* di Eschilo potrebbe rintracciarsi nella denominazione sacrificale con cui Medea allude all'infanticidio (τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν, v. 1054), accostabile allo schema di immagini sacrificali che attraversa l'*Agamennone*. Lo stratagemma delle grida di morte fuori scena si riallaccia al modello della morte extrascenica di Agamennone; il paragone di Medea a una Erinni (τάλαινάν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων, v. 1260) ricorda l'attribuzione alle Erinni della responsabilità della violenza nella casa degli Atridi nella tragedia eschilea (Aesch. *Agam.* 59, 463, 1119, 1433, 1580); la descrizione dell'arma del delitto da parte di uno dei bambini (ἀρκύων ξίφος, v. 1278) riprende l'immagine della rete inestricabile con cui Clitemestra immobilizza il marito per colpirlo (Aesch. *Agam.* 1382 s. ἀπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, | περιστοχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν); l'ordine di aprire le porte che Giasone emette dopo aver appreso dal coro quanto compiuto da Medea sembra riecheggiare l'aspettativa, già in Aesch. *Agam.* 1372 e *Choeph.* 973, di trovarsi di fronte ai corpi esanimi delle vittime, mentre il successivo riferimento ai demoni vendicatori (μιάστορες, v. 1371) pare rimandare all'analogo μιάστορ' di Aesch. *Eum.* 177. Cfr. Hopman 2008, pp. 176-178.

⁹⁴¹ Accanto alla parola φόνος, uno dei lessemi chiave dell'opera, che ricorre undici volte, anche in forma flessa (vv. 391, 795, 852, 862, 977, 1267, 1275, 1286, 1305, 1313, 1383), insieme a parole di uguale area semantica come κτείνω (sedici volte), ἀποκτείνω (tre volte) e κατακτείνω (due volte), il bacino lessicale della legge e della giustizia è rappresentato dalle tre occorrenze di νόμος (vv. 238, 538, 812), l'unica dell'avverbio ἀνόμως (v. 1000), le otto di δίκη (vv. 219, 261, 411, 537, 767, 802, 1298, 1316) e le due di ἐνδίκως (vv. 267, 1232), cui si aggiunge il tema dei giuramenti nelle cinque occorrenze di ὄρκος (vv. 161, 169, 439, 492, 754). Cfr. Giombini 2018, pp. 201 s. Su queste basi muove il motivo della separazione che, pur con le precauzioni metodologiche del caso, ha dato modo a Cavallero 2004 di avvicinare la possibilità della ἀφαίρεσις e della ἀπόλεψις (forme legali di separazione disponibili nell'Atene del V secolo a. C.) alla realtà attuale del divorzio, insita nei temi dell'infedeltà (intesa sia come tradimento del letto coniugale sia come rottura di un patto di fiducia

solidi col panorama storico-politico nelle immediate vicinanze del 431 a. C., data della sua rappresentazione⁹⁴². Vi si è scorta, in particolare, una eco della revisione delle liste dei cittadini di Atene voluta da Pericle nel 451/450, che, secondo quanto documentato da Aristotele e Plutarco, prevede la limitazione della cittadinanza ai soli nati da unioni puramente autoctone, col conseguente declassamento dei figli dei matrimoni misti alla categoria dei νόθοι⁹⁴³. Si può, dunque, immaginare «un susseguirsi di divorzi da parte di quanti avevano una sposa straniera»⁹⁴⁴, preoccupati di assicurare la continuità del γένος di modo che, nel rispetto delle nuove norme, fossero loro garantiti eredi legittimi⁹⁴⁵. «La Medea di Euripide», dunque, «riassume in sé il dramma di tutte le donne straniere che furono ripudiate in ossequio ai principî della cittadinanza ateniese, e Giasone è il piccolo borghese che pensa agli interessi di casa sua»⁹⁴⁶.

reciproca), degli alimenti (adombrati, forse, nella richiesta che Medea rivolge a Creonte di trovare παίσιν τ' ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, ἐπεὶ πατήρ | οὐδὲν προτιμᾶι μηχανήσασθαι τέκνοις, vv. 342 s.) e della vendetta di un partner contro l'altro attraverso gli eventuali figli. Sul rilievo del tema del divorzio nella *Medea*, ved. anche Leão 2018, pp. 185-191.

⁹⁴² Quella della *Medea* è una delle poche date certe della parabola compositiva di Euripide: primo dramma di una tetralogia contenente anche il *Filottete*, il *Ditti* e i *Satiri mietitori*, l'*hypothesis* aristofanea lo riferisce inscenato ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ὀλυμπιάδος πρὸς ἔτει α', terzo classificato dopo le tetralogie di Euforione e di Sofocle.

⁹⁴³ Aristot. *Ath. Pol.* 26.3 καὶ τρίτῳ μετὰ τοῦτον ἐπὶ Ἀντιδότου διὰ τὸ πλῆθος τῶν πολιτῶν Περικλέους εἰπόντος ἔγνωσαν μὴ μετέχειν τῆς πόλεως, ὅς ἂν μὴ ἐξ ἀμφοῖν ἀστοῖν ἦι γεγονώς. Plut. *Per.* 37.3 εἶχε δ' οὕτω τὰ περὶ τὸν νόμον. ἀκμάζων ὁ Περικλῆς ἐν τῇ πολιτείᾳ πρὸ πάντων πολλῶν χρόνων, καὶ παῖδας ἔχων, ὥσπερ εἴρηται, γνησίους, νόμον ἔγραψε μόνους Ἀθηναίους εἶναι τοὺς ἐκ δυεῖν Ἀθηναίων γεγονότας.

⁹⁴⁴ Tarditi 1976, p. 90.

⁹⁴⁵ «Questi buoni borghesi, preoccupati di lasciare una discendenza che ne perpetuasse il nome e la posizione sociale, finirono col ripudiare la loro moglie per prendere una donna ateniese da cui avere dei figli sicuramente legittimi [...]. Motivi religiosi, morali e giuridici concorrevano a indurre il cittadino a procurare di avere un successore che gli fosse riconosciuto legittimo dallo stato. Colui che divorziava dalla moglie perché essa non apparteneva alla *polis*, non divorziava perché la avesse presa in uggia, ma per un calcolo di interessi (Giasone a Medea, v. 464: οὐκ ἂν δυναίμην σοὶ κακῶς φρονεῖν ποτε), e passava a nuove nozze magari cercando di rimanere amico della donna che lasciava (Giasone, v. 549: σοὶ μέγας φίλος); il nuovo matrimonio non lo celebrava perché sdegnasse l'amore di una moglie barbara, o perché preso dal desiderio di una nuova sposa, ma per potere allevare i suoi figli in modo degno delle sue tradizioni familiari (Giasone, v. 555-62: οὐχ, ἦι σὺ κίττι, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος, / καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρωι πεπληγμένος, / ... ἀλλ' ὡς ... / παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμον ἐμῶν, cfr. 593-97)» (Tarditi 1976, pp. 90 s.). Cfr. Palmer 1957, p. 51.

⁹⁴⁶ Tarditi 1976, p. 92. Cfr. Newman 2001, pp. 73-76; Leão 2018, pp. 171-185. D'altronde, «the terms used for Medea throughout the play never argue conclusively for her position as a *gunè-gameté*, a woman given to her husband by her *kúrios*, a woman who comes to her marriage accompanied by the safeguards of the *pherné* and the written and un-written laws of the phratry and the *pólis*» (Palmer 1957, p. 52). A ciò si può aggiungere che «le ambiguità nella presentazione del re mitico di Atene e le difficoltà oggettive in cui lo pone in prospettiva la scelta di sostenere Medea, l'incompatibilità evidenziata dal terzo stasimo tra i valori di Atene e l'accoglienza di Medea, il modo in cui Medea abbandona la scena di Corinto per volgersi alla sua nuova sede sono gli elementi che

Proprio la parola dona un'altra ragione di fascino alla *Medea*, provvedendola di una struttura drammaturgica moderna che fa della parola lo strumento costruttore di una scenografia verbale che «aiuta lo spettatore a vedere ciò che *non può* vedere per la mancanza di apposite attrezzature teatrali»⁹⁴⁷: la parola della nutrice, nel prologo (vv. 1-48), costruisce davanti agli spettatori l'immagine di Medea prostrata senza mangiare, a piangere il proprio dolore, rimpiangendo quanto ha compiuto per amore di Giasone (κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφέϊσ' ἀλγηδόσι, | τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον, vv. 24 s.); la parola del messaggero materializza in scena la fine di Creonte e di sua figlia (vv. 1156-1220); le urla fuori scena di Medea (vv. 96 s., 111-114, 144-147, 160-167) confermano e completano la presentazione del personaggio fatta dalla nutrice nella lunga *rhexis* del prologo, mentre quelle dei figli nel corso del quinto stasimo (vv. 1270a, 1271 s., 1277 s.) aggirano la convenzione antica che vietava la diretta rappresentazione in scena di atti violenti, in una tensione realistica che raggiunge l'apice con l'uso della μηχανή a rappresentare il volo della protagonista sul carro del Sole⁹⁴⁸.

Suscita interesse anche la strutturazione interna della tragedia. Da un lato, essa appare riducibile a una costante tripartizione, per la quale le singole parti dell'opera si collegano a formare gruppi di tre. Prologo, parodo e primo episodio individuano una prima, lunga sezione di inquadramento della vicenda (vv. 1-409), in cui sono presentate cause e premesse dell'azione che si svilupperà nelle battute seguenti: l'abbandono da parte di Giasone (προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν | γάμοις Ἰάσων βασιλικῶις εὐνάζεται, | γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυρνῶι χθονός, vv. 17-19), il dolore di Medea (i già citati vv. 24 s. e le grida fuori scena della donna), l'esilio da Corinto bandito da Creonte, per timore delle ritorsioni violente della maga barbara (λέγεις ἀκοῦσαι μαλθάκ', ἀλλ' ἔσω φρενῶν | ὄρ-

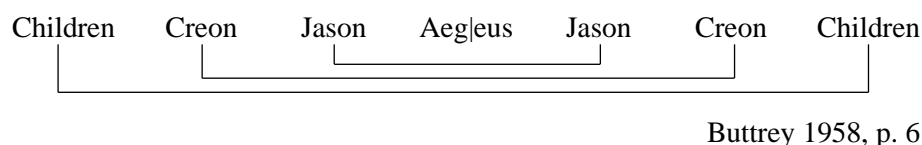
servono ad Euripide per trasferire, attraverso il piano mitico-simbolico, il *thymos* di Medea ad Atene e quindi per svolgere il suo ruolo nel contesto della *polis*: ammonire gli Ateniesi sulle loro scelte, far loro vedere le mille ambiguità nascoste entro comportamenti e deliberazioni» (Bruzzese 2009, p. 81, cui rimando per una puntuale definizione della situazione politica ateniese coeva alla composizione e alla rappresentazione della *Medea* e dei contemporanei rapporti tra Atene e Corinto, luogo di ambientazione del dramma).

⁹⁴⁷ Belardinelli 2012, p. 371 (corsivo della studiosa).

⁹⁴⁸ Cfr. l'analisi di Belardinelli 2012, pp. 371-373. Proprio la μηχανή, nel sistema di relazioni prossemiche che abbiamo evocato *supra* (§ IV 3.2, p. 937, n. 935), «attribuisce una valenza simbolica al dislivello che si è creato fra Medea e Giasone», sancendo anche sul piano visivo il distacco tra i due personaggi e la superiorità dell'una sull'altro (Belardinelli 2012, p. 374). Sull'uso della μηχανή nella *Medea*, ved. anche Cunningham 1954.

ρωδία μοι μή τι βουλευήσῃς κακόν, | τόσῳ δέ γ' ἦσσοι ἢ πάρος πέποιθά σοι. ... | ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε, vv. 316-321)⁹⁴⁹. Riflessioni, discussioni e deliberazioni occupano la seconda sezione dell'opera, costituita da secondo, terzo e quarto episodio (vv. 410-1001), in cui l'offerta di asilo da parte di Egeo, fiancheggiata dai primi due confronti verbali tra Medea e Giasone, costituisce la μεταβολή τῆς τύχης che induce la protagonista a passare all'azione concreta⁹⁵⁰. Questa si realizza pienamente nella terza parte del dramma (vv. 1002-1419), col racconto della morte di Creonte e della figlia nel quinto episodio, l'infanticidio lungo il quinto stasimo e le conseguenze degli atti violenti nell'esodo della tragedia⁹⁵¹.

D'altro lato, le stesse sezioni, disposte nell'ordine lineare della loro messa in scena, rivelano una strutturazione drammaturgica chiastica, in virtù della quale attorno all'episodio di Egeo, centrale – si è detto – per la risoluzione di Medea all'azione, si collocano gli altri momenti della tragedia, simmetricamente collegati da personaggi, tematiche e scelte verbali in comune:



i timori per l'incolumità dei figli di Medea che la nutrice esprime a conclusione del prologo (ἴτ' — εὖ γὰρ ἔσται — δωμάτων ἔσω, τέκνα. | σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσ-

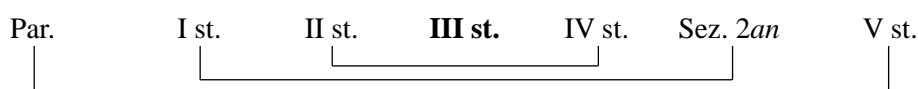
⁹⁴⁹ Cfr. Esteban Santos 2014, pp. 56-63. Ciascuna delle tre parti formanti il primo blocco del dramma può essere a propria volta scomposta in tre sezioni interne. Il prologo, oltre a individuare una disposizione triadica delle voci che lo agiscono (lunga *rhexis* della nutrice, vv. 1-48; dialogo tra la nutrice e il pedagogo, vv. 49-95, che si conclude con un breve intervento della sola nutrice, vv. 85-95), mostra altri elementi triadici nel discorso iniziale della nutrice, in cui il passato turbolento, ma felice, di Medea e Giasone (vv. 1-15) trascolora nel dolore del momento del presente (vv. 16-36) e nel timore di future reazioni violente di Medea (vv. 37-45). Ternaria, nella parodo, è l'alternanza delle voci che la eseguono, suddivisa tra gli interventi in scena del coro e della nutrice e la voce fuori scena di Medea, così come ternaria è la distribuzione delle interlocuzioni nel primo episodio, in cui alla *rhexis* di Medea che lo introduce (vv. 214-270) fanno seguito il dibattito con Creonte (vv. 271-355) e la *rhexis* conclusiva, in cui la donna, dopo aver ottenuto da Creonte di restare a Corinto ancora un giorno, dà corpo definito ai propri propositi di vendetta (vv. 364-409).

⁹⁵⁰ «The essential relevance of the scene with Aegeus must be its stress on the value and importance of children. [...] we cannot say that the encounter with Aegeus gives her [*scil.* Medea] the idea to kill the children; it is enough that after the scene with Aegeus she has the idea very fully worked out» (Easterling 1977, p. 185). Cfr. Esteban Santos 2014, pp. 63-68.

⁹⁵¹ Cfr. Esteban Santos 2014, pp. 68-70.

δ' ἔρημώσας ἔχε | καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη. | ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα
 ιν ταυρομένην | τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται | χόλου, σάφ' οἶ-
 δα, πρὶν κατασκήψαι τινα . . . | ἐχθροὺς γέ μιντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι,
 vv. 89-95) diventano realtà a cavallo tra il quinto stasimo e l'esodo della tragedia;
 la minacciosa presenza di Creonte nel primo episodio si rovescia nel danno subito
 da lui e della figlia dopo il dialogo tra Medea ed Egeo, mentre secondo e quarto
 episodio ospitano i confronti diretti tra la donna e il marito che l'ha abbandonata⁹⁵².
 Riprese verbali uniscono le battute iniziali del dramma alla sua ultima parte (πῶς
 ἄν ὀλοίμαν, v. 97; ὀλοισθε, v. 113; ὀλομέναν, v. 1253; ὀλοι', v. 1329)⁹⁵³, mentre,
 come si è visto, insistenze tematiche attraversano l'opera in più punti⁹⁵⁴.

A un'analogia disposizione simmetrica secondo uno schema chiastico si assiste
 quando si analizzano gli interventi corali del dramma, che, come le sezioni recitate,
 si dispongono a specchio attorno al perno centrale del terzo stasimo:



Cerbo 2015, p. 95

alle grida che Medea leva da dentro la casa mentre le coreute eseguono il loro canto
 d'ingresso in scena rispondono quelle emesse dai bambini mentre la madre li uccide
 durante il quinto stasimo⁹⁵⁵; la relazione tra donne e poesia accomuna il primo

⁹⁵² Cfr. Buttrey 1958, pp. 5 s.; Esteban Santos 2014, pp. 54 s.; Cerbo 2015, pp. 94 s.

⁹⁵³ Cfr. Cunningham 1954, p. 157. Alle corrispondenze verbali lo studioso aggiunge il fatto che «the Nurse's summary of Medea's past in the prologue is balanced by Jason's at the end. Even the remarks of the *paedagogus* to the Nurse based on his greater knowledge (61-62) find an echo in the comments of the Chorus to Jason (1306-07). And, finally, there is the parallelism in the characterization of Medea herself» (*ibid.*).

⁹⁵⁴ Medea desidera la morte dei figli e del loro padre: vv. 96-98, 112-114, 146, 160, 166. Medea soffre umiliazioni da parte dei nemici: vv. 383, 404, 1049, 1060 s. Infrazione dei giuramenti: vv. 161 s., 492-498, 1391 s. Disonore di Medea: vv. 696, 1352, 1354. Distruzione dell'οἶκος: vv. 114, 130, 138 s., 562, 597, 608, 794, 1259. Cfr. Cunningham 1954, pp. 154, 156; Burnett 1973, p. 13; Barlow 1995, pp. 36, 39, 41, 43.

⁹⁵⁵ «[...] alla parodo farebbe da *pendant* il quinto stasimo, l'ultimo, con il finale che si ricollega all'inizio, da dove si era partiti. Entrambi i canti si rapportano alla *skene* e a Medea fuori-scena, e la *skene* è direttamente coinvolta nella dinamica dell'*acting area*: nella parodo con i lamenti e le grida della protagonista isolata nel proprio turbamento, nello stasimo con le grida e i lamenti dei bambini, che cercano una via di fuga e chiedono aiuto, attivando così una singolare forma di interlocuzione tra il dentro e il fuori della *skene*; è questa un'altra novità rispetto al modello eschileo dell'*Agamemnone*» (Cerbo 2015, p. 99).

stasimo e l'interludio anapestico dei vv. 1081-1115 (μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν | τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν, vv. 421 s.; ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν, | ἧ προσομιλεῖ σοφίας ἔνεκεν, vv. 1085 s.), sebbene «a questo punto della vicenda, volta definitivamente alla catastrofe, la rivendicazione dei diritti delle donne è fatta con toni più smorzati e meno aggressivi»⁹⁵⁶, mentre gli eccessi di *eros* e le sciagure che esso può provocare, trattati nel secondo stasimo (ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν | ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν | οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν | ἀνδράσιν, vv. 627-630), trovano la loro concretizzazione nel quarto, in cui il coro compiangere il folle dolore di una donna che, per eccesso d'amore, punisce il tradimento dell'amato con la morte dei figli avuti da lui (μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγος, ὦ τάλαινα παίδων | μᾶτερ, ἃ φονεύσεις | τέκνα νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων, ἃ | σοι προλιπὼν ἀνόμως | ἄλλαι ξυνοικεῖ πόσις συνεύνωι, vv. 996-1001)⁹⁵⁷. La corrispondenza tra i vari corali pare rinforzata dal numero di sequenze metriche che li costituiscono, disposti in ordine decrescente dalla parodo al secondo stasimo e in ordine crescente dal quarto al quinto stasimo, con la significativa dimensione del terzo isolata al centro, a separare i due blocchi di canti:

| Parodo | I stasimo | II stasimo | III stasimo | IV stasimo | Anapesti | V stasimo |
|--------|-----------|------------|-------------|------------|----------|-----------|
| 37 | 28 | 26 | 34 | 22 | 36 | 44 |

Cerbo 2015, p. 103

In questo quadro si inseriscono le diverse occorrenze ometriche che è possibile osservare in questi stessi interventi corali, a partire dalla parodo (vv. 131-212). Il canto è organizzato secondo uno schema ABB'C, per il quale a una prodo di natura anapestica e dattilica, conclusa da una clausola di docmio e baccheo (vv. 131-138), fanno seguito una coppia strofica in metri principalmente anapestici ed

⁹⁵⁶ Cerbo 2015, p. 103.

⁹⁵⁷ «Come per gli altri stasimi, Medea è in scena e nella seconda antistrophe il Coro si rivolge a lei con l'apostrofe ὦ τάλαινα παίδων / μᾶτερ, "infelice madre dei tuoi figli" (vv. 996s.), un'allocuzione che si correla al σὺ δ', ὦ τάλαν della strofe (v. 990), in cui il Coro commiserà la sorte di Giasone (cf. v. 432 σὺ δ', rivolto a Medea, all'inizio della seconda strofe). L'impostazione della seconda coppia strofica, dove le due unità responsive sono riferite distintamente allo sposo e alla sposa, accomunati dal lutto e dal compianto, richiama con un patetico stravolgimento il modulo amebaico dei canti nuziali; e per di più, nella raffinata struttura dell'intero corale, la pericope dedicata a Giasone, l'infausto sposo (v. 990 ὦ κακόλυμφε), si trova ad occupare la posizione intermedia tra la pericope relativa alla giovane figlia di Creonte (vv. 978s. νύμφα ... / δύστανος) e quella relativa a Medea» (Cerbo 2015, p. 107).

enopliaci (vv. 148-158~173-183) e un *astrophon* in funzione di epodo in sequenze perlopiù eoliche (vv. 204-212); in mezzo, si stagliano gli interventi della nutrice, in anapesti recitativi (vv. 139-143, 168-172, 184-203), e di Medea, in anapesti lirici (vv. 144-147, 160-167), che incorniciano il passaggio strofico, motivandone la finalità consolatoria: il coro, infatti, richiamato in scena dalle grida di Medea (ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοάν | τᾶς δυστάνου Κολχίδος, οὐδέ πω | ἥπιος, vv. 131-133), vorrebbe distogliere la protagonista dai propositi suicidi che ella formula fuori scena (θανάτωι καταλυσάιμαν | βιοτὰν στυγερὰν προλιπούσα, vv. 146 s.), ricordandole che Zeus pensa a ristorare i torti subiti (Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει. μή λίαν | τᾶκου δυρομένα σὸν εὐνάταν, vv. 158 s.)⁹⁵⁸. L'intento consolatorio, però, fallisce: Medea non è fisicamente presente in scena e non può sentire le ragioni di conforto che le donne di Corinto le offrono (πῶς ἂν ἐς ὄψιν τὰν ἀμετέραν ἔλθοι μύθων τ' αὐδαθέντων | δέξαιτ' ὀμφάν; vv. 173-175), di cui non sembrerà aver più bisogno quando, conclusa la parodo, darà avvio al primo episodio col suo ingresso in scena. L'*astrophon* finale serve, allora, a coprire l'uscita della nutrice, invitata dal coro a favorire la comparizione della protagonista (ἀλλὰ βᾶσά νιν | δεῦρο πόρευσον οἴκων | ἔξω· φίλα καὶ τὰδ' αὐδα, vv. 180-182), a restituire alla parodo, finora dialogata, una forma esclusivamente corale⁹⁵⁹ e a chiuderla a cerchio con una breve ricapitolazione di quanto le donne hanno sentito, in una *Ringkomposition* marcata sul piano verbale dalla ricorrenza del tema dell'udito in apertura di ciascun intervento del coro: ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοάν (v. 131); ἄιες· ὦ Ζεῦ καὶ γὰ καὶ φῶς· | ἀχὰν οἴαν ἅ δύστανος μέλπει νύμφα; (vv. 148-150); πῶς ἂν ἐς ὄψιν τὰν ἀμετέραν ἔλθοι μύθων τ' αὐδαθέντων | δέξαιτ' ὀμφάν; (vv. 173-175); ἰαχὰν ἄιον πολύστονον γόων (v. 204). «[...] sia dal punto di vista della struttura strofica (4 stanze), sia sotto il profilo drammaturgico, sia per la partitura ritmica, caratterizzata da anapesti, dattili, enopli, giambi, eolo-coriambi,

⁹⁵⁸ In quest'affermazione è implicito, prima ancora che vi faccia riferimento Medea nell'invocazione a Temi, il giudizio negativo sul comportamento di Giasone, che il coro condividerà con la protagonista per tutto il resto del dramma. Per lo sviluppo del sostegno del coro a Medea nella costante condanna di Giasone, cfr. Mastronarde 2010, pp. 116-119.

⁹⁵⁹ «È un fatto alquanto atipico che durante l'esecuzione del canto corale (parodo o stasimo) il personaggio coinvolto nella sezione lirica esca di scena prima che il Coro abbia completato il canto; con questo espediente il tragediografo sembra conseguire due obiettivi: sottolineare l'urgenza dell'azione e permettere al Coro di riappropriarsi dello spazio esecutivo a lui tradizionalmente riservato» (Cerbo 2015, p. 98).

docmi, la parodo racchiude in sé e anticipa forme, metri e moduli teatrali che saranno ripresi nel corso dell'intera tragedia»⁹⁶⁰, condividendo la prolessi con la nutrice che, nell'ultima battuta, introduce il tema della funzione della poesia, del cui rilievo abbiamo discusso *supra* (§ IV 3.2, pp. 938 s.) e che troverà maggior sviluppo nel primo stasimo⁹⁶¹.

Dall'elemento tematico dell'udito dipende l'unica occorrenza omometrica che si osserva nel carme, per la quale in incipit dei vv. 150~175 (an) si corrispondono le terze persone singolari μέλπει e δέξαιτ', con un buon grado di condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-----------|----|
| 150 | — — — — — | an |
| 175 | — — — — — | an |

Nonostante la disparità della forma verbale di origine (μέλπω, δέχομαι) e del tempo verbale (presente indicativo attivo, aoristo ottativo mediopassivo), l'identità della persona assicura l'identità del referente: il coro mette in relazione l'emissione dei lamenti da parte di Medea (i già citati vv. 148-150) con la loro reazione consolatoria, analogamente segnata dalla preoccupazione di farsi sentire dalla donna come lei si fa sentire dai personaggi attualmente in scena (i già citati vv. 173-175); la corrispondenza, inoltre, è accresciuta dalla presenza, in entrambe le occorrenze, di un sostantivo bisillabico (νύμφα, ὀμφάν) contenente l'incontro consonantico /mp^h/, che produce una forma di identità fonica in contesto responsivo. Si conferisce, così,

⁹⁶⁰ Cerbo 2015, p. 99.

⁹⁶¹ La nutrice oppone la tradizionale poesia festiva e conviviale (σκαίους δὲ λέγων κούδέν τι σοφούς | τοὺς πρόσθε βροτὺς οὐκ ἂν ἀμάρτοις, | οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις | ἐπὶ τ' εἰλαπίλαις καὶ παρὰ δείπνοις | ἠῦροντο βίου τερπινὰς ἀκοάς, vv. 190-194) all'assenza di una forma poetica a finalità analgesica (στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας | ἠῦρετο μούσηι καὶ πολυχόρδοις | ὠιδαῖς παύειν, ἔξ ὧν θάνατοι | δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους, vv. 195-198). La donna pensa, forse, «al tipo di poesia già sperimentato, con poco successo, da lei e dalla stessa Medea retroscenica, non destinato affatto ad un pubblico, ma del tutto privato, e strettamente mologico, l'unico praticabile da parte di una donna sola in una polis dov'è straniera. Penserebbe così ad una poesia solipsistica, del tutto coerente con l'orgogliosa autosufficienza, αὐθάδεια, connaturata a Medea e a lei giustamente rimproverata» (Vox 2003, pp. 834 s.; cfr. Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, pp. 161 s.), che si svilupperà nelle pretese palinodiche e mitopoietiche del primo stasimo, ma anche allora «sarà tutt'altro che analgesica, anzi alimento del dolore, e della castastrofe» (Vox 2003, p. 835). Sui contenuti e sulla struttura della parodo della *Medea*, si vedano Valgiglio 1957, pp. 31 s., 45; Schiassi 1967, pp. 12; Cavalli in Cantarella *et al.* 1990, p. 188; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, pp. 158-162; Mastronarde 2002, pp. 188 s.; Cerbo 2015, pp. 95-99. Per le questioni metricotestuali, cfr. Adrados 1993, pp. 247 s.; Diggle 1994, pp. 278-283; Lossau 1995; Lossau 1996, pp. 82-85; Kovacs 1996, pp. 152-154; Mastronarde 2002, pp. 189-192; López 2003, pp. 367-369; Wilink 2003b, pp. 30-47.

coesione interna alla coppia strofica della parodo, insistendo sull'elemento tematico dell'udito e sul tono patetico che caratterizza l'intera composizione, la cui tensione è retoricamente comunicata anche dall'epanalessi che la apre (ἐκλυον ... ἐκλυον, v. 131) e dall'allitterazione delle dentali in θανάτου τελευτά (v. 153).

Dopo l'iniziale esposizione delle proprie intenzioni vendicative (τοσοῦτον οὔν σου τυγχάνειν βουλήσομαι, | ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆι | πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν, | ... σιγᾶν, vv. 259-263) e il confronto con Creonte, che la bandisce da Corinto per timore di ritorsioni violente, ma le concede comunque un giorno in più perché possa trovare un nuovo luogo dove vivere (μίαν με μέλαι τήνδ' ἔασον ἡμέραν | καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ' ἧι φευξόμεθα, | παισίν τ' ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, vv. 340-342), Medea riconferma le proprie volontà nella lunga *rhexis* che conclude il primo episodio (οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν | τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις, | γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ' ἄπο, vv. 404-406), ma di questo il coro, nel successivo stasimo (vv. 410-445), si disinteressa. Piuttosto, il canto, articolato – come i successivi – in una prima coppia strofica in dattilo-epitriti (vv. 410-420~421-430), contenente considerazioni di ordine generale, e in una seconda intessuta di sequenze eoliche ed enopliache (vv. 431-438~439-445), che s'indirizza in modo diretto alla protagonista (σύ δ', v. 431), disinnesci il pericolo rappresentato dalle dichiarazioni di Medea con una forte insistenza sulle responsabilità di Giasone, traditore del patto nuziale e disertore del letto coniugale, collegando i temi abbozzati dalla protagonista nelle precedenti battute coi successivi sviluppi nell'agone con l'Argonauta⁹⁶². Le donne di Corinto compatiscono il dolore della donna e, mentre ne rievocano a grandi linee le vicende personali (la partenza da Colchide, la vita da straniera in Grecia, l'abbandono da parte di Giasone e l'esilio bandito da Creonte: vv. 431-438), gettano le premesse della revisione storico-mitica proposta da Medea soprattutto nell'episodio seguente (§ IV 3.2, pp. 938 s.). Il tradimento del giuramento prestato da Giasone è grave

⁹⁶² «[...] the song functions on several levels: the theme of Jason's treachery is given great prominence (it is not merely a personal offence against Medea but a more general one against the gods and a Greek cultural institution); dramatic tension over the revenge-plot is deferred so that the attention may be focused for the moment on the themes to be explored in the following *agōn*; the chorus' skewed response attests to the manipulative power of Medea, and may reflect what might be called a moral disconnection of the chorus from the actions before them» (Mastronarde 2002, p. 239).

(βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς | Ἑλλάδι τᾶι μεγάλοι μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα, vv. 439 s.), tanto che l'infrazione della giustizia che ciò comporta (καὶ δίκαι καὶ πάντα πάλιν στρέφεται, v. 411) causa un capovolgimento della realtà che, per via di universalizzazione argomentativa, mette a nudo le falle del mondo maschile e autorizza il genere femminile a riprendersi lo spazio che gli spetta⁹⁶³: se i fiumi possono invertire il loro corso (ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, v. 410)⁹⁶⁴, allora è anche possibile ammettere che è degli uomini, non delle donne, che non ci si può fidare (ἀνδράσι μὲν δόλαι βουλαί, v. 412), e anche se l'ordine delle cose, non prevedendo l'accesso delle donne alla composizione poetica, non permette loro di rivalersi sugli uomini coi loro stessi mezzi (οὐ γὰρ ἐν ἀμετέραι γνώμαι λύρας | ὤπασε θέσπιν ἀοιδᾶν | Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων, vv. 423-426), la sola ribellione di Medea è sufficiente a restituire onore al genere femminile, che d'ora in poi non sarà più infamato (τὰν δ' ἐμὴν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι· | ἔρχεται τιμὰ γυναικείωι γένει· | οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει, vv. 414-420)⁹⁶⁵. Le scelte metriche del canto rinforzano la perentorietà delle affermazioni delle coreute. È significativo che, a fronte dei metri eolici ed enopliaci della seconda coppia strofica, più emotiva, la prima sia invece intessuta di dattilo-epitriti: il metro doveva iscriverlo lo stasimo nella tradizione performativa della poesia corale arcaica e tardo-arcaica, ammantando di sacralità e sanzionando il rovesciamento palinodico tratteggiato dalle donne di Corinto⁹⁶⁶.

⁹⁶³ «De este modo, se consigue la universalización del conflicto por partida doble. Con el primer argumento [*scil.* la violación de los juramentos por parte de Jasón] [...] el problema excede el ámbito doméstico para alcanzar el político y religioso. Con el segundo [*scil.* el establecimiento del problema en términos de conflicto entre hombres y mujeres], trasciende los límites de la dicotomía griego/bárbaro o, más exactamente, mujer griega/mujer bárbara – límites en los que sobre todo los personajes masculinos, Creonte y Jasón, insisten una y otra vez en situarlo – para replantearse como conflicto genérico hombre/mujer» (Morales Ortiz 2000, p. 298).

⁹⁶⁴ La scelta di questo *adynaton*, significativamente collocato in apertura di stasimo, non pare casuale: l'immagine, forse di origine proverbiale (ved. Hesych. α 5602 Latte ἄνω ποταμῶν· παροιμία ἐπὶ τῶν ἐπ' ἐναντία γιγνομένων· κέχρηται καὶ Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης, Aesch. fr. 335 Radt ἄνω ποταμῶν; cfr. Page 1938, p. 103; Mastronarde 2002, p. 242), richiama il collegamento esiodico tra il fiume Stige e il giuramento degli dèi (Hes. *Theog.* 397-401), in virtù del quale Zeus verificava le supposte menzogne degli dèi servendone loro l'acqua (Hes. *Theog.* 782-806). Cfr. Morales Ortiz 2000, pp. 299 s.

⁹⁶⁵ Sulla palinodia rappresentata da questo stasimo nell'ottica mitopoietica della *Medea*, ved. McClure 1999, pp. 388 s.

⁹⁶⁶ «[...] tale categoria di metri, oltre ad evocare una sonorità arcaica, *old-fashioned*, enfatizza il legame – già implicito – con il Coro del più tradizionale genere lirico corale; in tal modo il Coro assolve in pieno la propria funzione performativa, che viene rafforzata dal ripetersi per quattro volte del medesimo *pattern* metrico-ritmico. Nella seconda coppia strofica il passaggio ad una diversa

σιν ἐπέστα, vv. 443-445) per volontà dello stesso marito, in spregio ai giuramenti che aveva prestato alla straniera (βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς | Ἑλλάδι τᾷ μεγάλαι μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα, vv. 439 s.), e ora si ritrova sola in terra straniera, senza poter sperare nell'intercessione paterna (i già citati vv. 431-433 e 439-442)⁹⁶⁸. L'occorrenza svolge, così, la funzione di rilevare la parola chiave del canto e, nell'ottica di Medea, dell'intero dramma, recuperando il tema principale discusso negli istanti precedenti dell'opera e accrescendo al contempo l'emotività della coppia strofica⁹⁶⁹.

Il secondo stasimo (vv. 627-662), come il primo, ritarda la discussione corale sui progetti omicidi di Medea, riproponendo piuttosto la costruzione a zoom graduale del canto precedente, che passa da considerazioni di ordine generale in una prima coppia strofica in dattilo-epitriti (vv. 627-635~636-644) alla situazione personale di Medea in una seconda coppia antistrofica in metri eolo-coriambici (vv. 645-653~654-662). Le donne di Corinto si interrogano sulla ragione della reazione scomposta della straniera, riconoscendola nel potere della sessualità: il λέχος, nello stasimo precedente analizzato nell'ottica del tradimento e dell'infrazione di un giuramento, ora diventa il luogo dell'attrazione sessuale, che la donna custodisce gelosamente dagli assalti delle rivali con la possibilità di cedere alla violenza⁹⁷⁰. Considerando il valore della moderazione anche nella vita sessuale e sentimentale (εἰ δ' ἄλις ἔλθοι | Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρις οὕτως, vv. 630 s.), le coreute pregano Afrodite di non essere mai vittime degli effetti sconvolgenti di *himeros* (μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης | ἰμέρωι χρίσασ' ἄφυκ-

⁹⁶⁸ È interessante notare, con Morales Ortiz 2000, pp. 302 s., che il recupero dell'immagine esiodea dell'abbandono del mondo da parte di Αἰδῶς e Νέμεσις alla fine dell'età del ferro (Hes. *Op.* 196-200) sia rielaborata da Euripide nella sola sparizione della prima: «en la tragedia Νέμεσις tiene todavía un lugar y una misión, cuyo medio de realización será Medea» (ivi, p. 303). Il passaggio getta, così, un'ombra cupa che riavvicina la promessa di violenza della protagonista che le coreute hanno tenuto da parte lungo tutto lo stasimo; è possibile, inoltre, una polemica allusione alle coeve dinamiche belliche, con la rottura della tregua tra Corinto e Atene fomentata dagli interessi spartani (Thuc. 1.68; cfr. Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 178).

⁹⁶⁹ «El núcleo del problema está, pues, según su perspectiva, en los celos de Medea y en su irritación por la nueva boda. Todo queda reducido, en definitiva, a un asunto de λέχος: la fuerza de Eros, la cólera de la amante despechada y los celos por el nuevo matrimonio, es decir, los motivos que guían el comportamiento femenino e impulsan a las mujeres a la acción, según la doctrina tradicional recogida en la tragedia» (Morales Ortiz 2000, p. 295). L'omometria è osservata anche da Irigoin 1988, p. 12 e da Bornmann 1993, p. 568.

⁹⁷⁰ Per una ricerca degli elementi di gelosia sessuale nella *Medea*, rimando al recente lavoro di Sanders 2013.

τον οἶστόν, vv. 632-634) e di non aver mai a che fare con ἕτερα λέκτρα, che generano soltanto liti e discordie (μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστά τε νείκη | θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις λέκτροις | προσβάλει δεινὰ Κύπρις, vv. 637-640)⁹⁷¹. Quasi che ne fosse una diretta conseguenza, nelle strofi successive l'attenzione si concentra sull'esilio: le donne scongiurano di non dover mai abbandonare la propria patria (ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ | δῆτ' ἄπολις γεινοίμαν | τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα | δυσπέρατον αἰῶν', | οἰκτροτάτων ἀχέων, vv. 642-647), compatendo e al tempo stesso rifuggendo l'esempio di Medea (alla quale di nuovo, come nel primo stasimo, si rivolgono in modo diretto: σέ, v. 655), senza città né amici (σέ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις | ὤικτισεν παθοῦσαν | δεινότατον παθέων, vv. 655-657). Chiude il canto la nuova rievocazione, in forma di malaugurio, della causa scatenante delle vicende: il tradimento di Giasone (ἀχάριστος ὄλοιθ', ὅτωι πάρεστιν | μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοίξαντα κληῖδα φρενῶν· ἐμοὶ | μὲν φίλος οὔ ποτ' ἔσται, vv. 658-662), che continua il processo di sovversione dei valori e degli stereotipi tradizionali, differendo però ancora di un istante il confronto diretto del coro con le promesse di violenza fatte da Medea⁹⁷².

Lo stasimo, almeno nella prima coppia di strofi, assume una struttura anulare tripartita, i cui passaggi procedono da riflessioni di ordine generale, a una preghiera dal forte accento personale, a considerazioni conclusive di nuovo generali, caratterizzati dall'alternanza tra un'enunciazione positiva e una negativa:

| | | | | |
|----|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------|
| I | γνώμη | vv. 627-630 | Livello generale | |
| | | ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἔλθοντες οὐκ εὐ-
δοξίαν οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν | | Negativo |
| | | vv. 630-631 | Livello generale | |
| | | εἰ δ' ἄλις ἔλθοι Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς
εὐχαρῖς οὕτως. | | Positivo |
| II | Preghiera | vv. 632-634 | Livello personale | |

⁹⁷¹ «The chorus's prayer expresses these women's fear of being overpowered by passion so excessive as to do away with their discretion, like that which made Medea forgo the protection of home and country» (Meridor 1986, pp. 97 s.).

⁹⁷² Dal momento che è Giasone a essersi lasciato infatuare da un altro letto, le affermazioni delle coreute sembrano attribuire all'infedeltà dell'uomo gli attriti che un comportamento del genere crea all'interno di un matrimonio, continuando così il capovolgimento degli stereotipi di genere e l'assunzione dei valori maschili da parte di Medea operati già nel primo episodio e nel primo stasimo. Cfr. Mastronarde 2002, pp. 277 s. Su contenuti e struttura dello stasimo, ved. Valgiglio 1957, pp. 121 s.; Schiassi 1967, p. 22; Cavalli in Cantarella *et al.* 1990, pp. 193 s.; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 186; Mastronarde 2002, pp. 273 s.; Rademaker 2005; Mastronarde 2010, p. 134. Per le questioni metrico-testuali, Adrados 1993, p. 251; Mastronarde 2002, pp. 274-276.

| | | | |
|-----|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| | | μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἔμοι χρυσέων τόξων ἐφείης ἱμέρωι χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν. | Negativo |
| | | vv. 635-636 Livello personale
στέργοι δέ με σωφροσύνα, δώρημα κάλλιστον θεῶν. | Positivo |
| III | (Preghiera) | vv. 637-640 Livello impersonale
μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστά τε νείκη θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις προσβάλαι δεινὰ Κύπρις, | Negativo |
| | | vv. 640-642 Livello generale
ἀπτολέμους δ' εὐνὰς σεβίζουσ' ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν. ⁹⁷³ | Positivo |

L'unità della coppia strofica è accresciuta dalla forma di corrispondenza responsiva, ma non omometrica, tra le forme ἔρωτες e στέργοι in incipit dei vv. 627~635, con la quale l'insistenza sul campo semantico dell'amore sottolinea anche a livello verbale la tematica centrale della prima parte dello stasimo; in modo analogo, la corrispondenza non responsiva tra θανάτωι e ὄλοιθ' ai vv. 648~659 rileva i lessemi della morte, secondo le coreute preferibile all'esilio (θανάτωι θανάτωι πάρος δαμείην | ἀμέραν τάνδ' ἐξανύσασα, vv. 648 s.) e al tradimento (i citati vv. 658-662), con una urgenza espressiva sottolineata dall'uso dell'anadiplosi (θανάτωι θανάτωι, v. 648); la corrispondenza non responsiva tra τόξον e ἀπτολέμους ai vv. 632~640, invece, segna il cambio di tono nelle considerazioni del coro, dalla fuga ricusativa degli effetti negativi di *eros* (i citati vv. 632-634) alla richiesta, positiva, ad Afrodite di vigilare sull'integrità delle nozze (ἀπτολέμους δ' εὐνὰς σεβίζουσ' | ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν, vv. 639 s.).

La seconda coppia strofica ospita l'unica occorrenza omometrica del carne: οἰκτροτάτων ἀκέων ~ δεινότατον παθέων all'interno dei vv. 647~658 (hem^m):

| | | |
|-----|---------|------------------|
| 647 | —υυ—υυ— | hem ^m |
| 658 | —υυ—υυ— | hem ^m |

L'occorrenza individua una coincidenza tra due strutture sintattiche similari: nella stessa sede metrica, a un superlativo di quattro sillabe fa seguito un genitivo plurale trisillabico, con la determinazione di un'eco fonica tra le terminazioni dei superlativi -τάτων ~ -τατον e di un'identità fonica tra le uscite dei genitivi -έων ~ -έων. La responsione tra gli *hemiepe* è frutto dell'intervento tricliniano, accolto poi

⁹⁷³ Lo schema rappresenta una rielaborazione di quello proposto da Meridor 1986, p. 99.

da Elmsley, che al v. 658 sostituisce il trådito δεινότατα con δεινότατον per evitare la corrispondenza tra un *hemiepes* maschile e un *dodrans* A, ma al v. 647 οἰκτροτάτων ἀχέων «gives somewhat feeble rhetoric, as a descriptive genitive that adds little to the striking phrasing of 648 [= 647]»⁹⁷⁴. Una soluzione retorica più forte può trovarsi nella correzione di Musgrave in οἰκτρότατον, che produce un'apposizione al sostantivo αἰῶν' (v. 646) o all'intera espressione τὸν ... ἔχουσα ... αἰῶν' (vv. 645 s.)⁹⁷⁵ e creerebbe identità tra le forme di superlativo dei due versi; ma anche in questo caso non sarebbe garantita la responsione tra i *cola*, ora invertiti (dodr A ~ hem^m), per ripristinare la quale sarebbe necessario accettare al v. 658 la lezione dei manoscritti δεινότατα (così il testo di Mastronarde 2002) e ottenere una corrispondenza tra due *dodrantes* A, che non stona nel clima prevalentemente eoloriambico della coppia strofica⁹⁷⁶. Nonostante sia impossibile stampare in modo identico i superlativi nei due versi in responsione, è evidente la volontà espressiva della somiglianza fonica e strutturale tra le due costruzioni sintattiche. Gli οἰκτρότατα ἄχρα dell'esilio, scongiurati dalle donne di Corinto (μὴ | δῆτ' ἄπολις γενοίμαι, vv. 642 s.), sono messi in relazione col δεινότατον παθέων sofferto da Medea proprio a causa dell'incombente minaccia dell'allontanamento dalla città (i già citati vv. 655-657), che si aggiunge ai dolori provocati dalle nuove nozze di Giasone: la coppia strofica, così, riceve maggior coesione nella trattazione del suo tema centrale, con una opposizione tra la condizione delle donne di Corinto e quella di Medea che ha l'effetto di isolare ulteriormente la figura della straniera, accrescendone l'emotività negativa e la minacciosità⁹⁷⁷.

La possibilità di rifugiarsi ad Atene, che Egeo offre a Medea pur con qualche limitazione (τόσον γε μέντοι σοι προσημαίνω, γύναι· | ἐκ τῆσδε μὲν γῆς οὐ σ' ἄγειν βουλήσομαι, | αὐτὴ δ' ἐάνπερ εἰς ἐμοὺς ἔλθῃς δόμους, | μενεῖς ἄσυλος κοῦ σε μὴ μεθῶ τι. | ἐκ τῆσδε δ' αὐτὴ γῆς ἀπαλλάσσου πόδα· | ἀναίτιος γὰρ καὶ ξένοις εἶναι θέλω, vv. 725-730), conferisce al terzo stasimo il ruolo di spartiacque tra la parte deliberativa del dramma e quella operativa, nella quale, dopo aver ottenuto la protezione della città anche di fronte alle richieste di

⁹⁷⁴ Mastronarde 2002, p. 280.

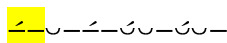
⁹⁷⁵ Cfr. Page 1938, p. 119; Mastronarde 2002, p. 280.

⁹⁷⁶ Cfr. Dale 1968, p. 139; Gentili-Lomiento 2003, p. 159.

⁹⁷⁷ L'occorrenza è osservata anche da Bornmann 1993, p. 569.

estradiatione dei Corinzi (μήτ' αὐτὸς ἐκ γῆς σῆς ἔμ' ἐκβαλεῖν ποτε, | μήτ' ἄλλος ἦν τις τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν ἄγειν | χρήζῃ, μεθήσειν ζῶν ἐκουσίω τρόπῳ, vv. 749-751), Medea può mettere in moto la propria vendetta (νῦν καλλίλικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι, | γεγηνόμεσθα κείς ὁδὸν βεβήκαμεν, vv. 765 s.). La svolta trova un riflesso tangibile nella costruzione del terzo stasimo (vv. 824-865) che, riallacciandosi all'episodio precedente con una presentazione idillica e idealizzata della città di Atene, anticipa gli sviluppi successivi del dramma, fronteggiando finalmente i propositi violenti della donna. Come negli stasimi precedenti, la prima coppia strofica (vv. 824-834~835-845) sembra allentare la tensione drammatica. In anticipo rispetto all'ode di Colono nell'*Edipo* sofocleo, Atene è dipinta coi tratti del *locus amoenus*: una città fortunata (Ἐρεχθεΐδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι | καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, vv. 824 s.), una terra sacra e inviolata (ἱερᾶς | χώρας ἀπορθήτου τ' ἄπο, vv. 825 s.), tempio di saggezza (φερβόμενοι | κλεινοτάταν σοφίαν, vv. 826 s.) e antica dimora delle Muse e di Armonia (ἔινθα ποθ' ἀνάς | ἔινέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι | ξαιθὰν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι, vv. 830-834), dove il delicato ritratto di Afrodite (vv. 835-845) segnala la stretta connessione tra la città e una sessualità ordinata e misurata, radicalmente differente dal potere ammaliatore di *eros* descritto nello stasimo precedente⁹⁷⁸. Una occorrenza omometrica sottolinea la parola chiave della coppia: ai vv. 826~839 (epitr^{ia} pros), la terra sacra e inviolata è messa in diretta relazione con la medesima terra sulla quale Afrodite fa soffiare brezze leggere (τὰν Κύπριον κλήζουσιν ἀφυσσαμέναν | χώραν καταπνεῦσαι μετρίας ἀνέμων | ἠδυπνόους αὔρας, vv. 836-840) attraverso la corrispondenza tra le forme χώρας e χώραν in incipit dei due versi; minimo il grado di condivisione tra gli accenti prosodici.

826



epitr^{ia} pros

⁹⁷⁸ «[...] the presence of *locus amoenus* imagery invites the audience to understand the passage as a comment on good and bad models of sexuality. Here the connection is made explicit by the ode's association of Athens with Aphrodite. Aphrodite is presented as integrally connected to the city: her presence in the ode is couched in terms reminiscent of an aetiology or foundation myth, as the Chorus suggest that the goddess's special care for the city is a well-known story (κλήζουσιν, 836). [...] we find a contrast between the harmonious Aphrodite of the Athens ode and the presentation of sexual desire elsewhere in the play» (Swift 2009, pp. 372 s., cui rimando per un'analisi della prima parte dello stasimo nella chiave di una *escape fantasy*). Per i rapporti tra questa ode e quella analoga dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, ved. Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 192. La lode è raffrontabile all'analogo elogio pericleo in Thuc. 2.35.1-2.46.2 e con alcuni passaggi di Pind. *Ol.* 2 e fr. 129 Sn.-M. (cfr. Burnett 1973, p. 24; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 191).

Con la seconda coppia strofica (vv. 836-855~856-865), l'infanticidio emerge finalmente nei pensieri del coro e il clima dello stasimo si incupisce d'improvviso. Il chiaroscuro agisce su più livelli. Sul piano del contenuto, l'idealizzazione di Atene cede il passo alla cruda realtà: anche se la città è nota per accogliere gli stranieri, non potrebbe mai aprire le sue porte a una madre contaminata dal sangue dei propri figli (πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν | †ἢ πόλις†; ἦ φίλων | πόμπιμός σε χώρα | τὰν παιδολέτειραν ἔξει, | τὰν οὐχ ὅσιαν μετ' ἄλλων; vv. 846-850)⁹⁷⁹. La partitura metrica del canto passa dai dattilo-epitriti, confacenti alla *laus Athenarum* con la loro solennità, a un tessuto di forme enopliache. Il periodare arioso e articolato delle strofi precedenti si frammenta in frasi brevi e spezzate; l'aggettivazione diminuisce e la luminosità delle immagini (αἰεὶ διὰ λαμπροτάτου | βαίνοντες ἄβρῶς αἰθέρος, vv. 828-830) trascolora nel sangue, rappresentato dall'insistenza verbale sulla sfera semantica dell'omicidio: παιδολέτειραν (v. 849), πλαγάν (v. 851), φόνον (v. 852), φονεύσης (v. 855), φόνου (v. 862), φοινίαν (v. 864)⁹⁸⁰. All'iterazione verbale partecipa una seconda occorrenza omometrica, che evidenzia la parola chiave della seconda parte dello stasimo e il mutato atteggiamento delle donne di Corinto nei confronti di Medea: all'interno degli enopli dei vv. 852~862, in un contesto di quasi totale condivisione degli accenti prosodici, si corrispondono le forme φόνον ~ φόνου, che connettono l'invito a riconsiderare la scelleratezza del progetto infanticida (potenziato dall'anafora: σκέψαι τεκέων πλαγάν, | σκέψαι φόνον οἶον αἴρηι, vv. 851 s.) al dubbio di una reale determinazione di Medea a compierlo, con nuovo riferimento al lessico della vista (πῶς δ' ὄμματα προσβαλοῦσα | τέκνοις ἄδακρυν μοῖραν | σχήσεις φόνου; vv.

⁹⁷⁹ L'esclamazione contrasta la natura convenzionale dell'esaltazione ateniese con quella sconvolgente della fuga di Medea (così Swift 2009, p. 374). L'ironia tragica è latente: Atene non potrebbe mai accogliere una madre omicida, «but the audience knows the tradition that Aegeus did receive her and probably also stories in which the sons died in Corinth» (Mastronarde 2002, p. 305).

⁹⁸⁰ Sulla tecnica del chiaroscuro applicata in questo stasimo, cfr. Cerbo 2015, p. 106. Su forma e contenuti dello stasimo, ved. anche Valgiglio 1957, pp. 149 s.; Schiassi 1967, pp. 24 s.; Cavalli in Cantarella *et al.* 1990, pp. 195 s.; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 191; Mastronarde 2002, pp. 304 s.; Nimis 2007, pp. 403-415; Mastronarde 2010, p. 137. Per le questioni metrico-testuali sollevate dal canto, cfr. Adrados 1993, pp. 252 s.; Kovacs 1994, p. 171; Most 1999, pp. 21-35; Mastronarde 2002, pp. 304-307.

860-862)⁹⁸¹.

| | | |
|-----|-----------|-----|
| 852 | — — — — — | enh |
| 862 | — — — — — | enh |

Dopo il secondo confronto diretto tra Giasone e Medea, in cui la seconda ritratta le minacce avanzate al primo nel loro precedente incontro per guadagnarne la fiducia e mettere in atto la prima parte del piano di vendetta, l'uccisione della nuova moglie per mezzo dei doni inviati attraverso i bambini, il coro, a conoscenza dei progetti violenti di Medea fin dal terzo episodio (vv. 764-823), prorompe nel quarto stasimo (vv. 976-1001). Il canto conserva il solito impianto metrico-strofico binario, ma risemantizza in chiave patetica i dattilo-epitriti della prima coppia, imponendo fin dall'inizio del canto un'intenzione trenodica che causa alla seconda coppia strofica, metricamente più eterogeneo, un cortocircuito tra contenuto e forma: in una struttura eminentemente chiastica, per la quale lo stasimo si apre con l'ineluttabile destino di morte dei bambini (νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας, | οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη, vv. 976 s.), si concentra sulla morte della sposina (τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται | καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος· ἄταν δ' | οὐχ ὑπεκφεύξεται, vv. 986-989), quindi sul destino di Giasone (σὺ δ', ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμῶν τυράννων, vv. 990 s.) e su quello di Medea (μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγος, ὦ τάλαινα παίδων | μᾶτερ, vv. 996 s.), proprio queste ultime due sezioni si trovano assegnate rispettivamente a una strofe e alla relativa antistrofe, in una divisione strofica del materiale che sembra richiamare la struttura amebaica dei canti nuziali, col significativo collocamento del passaggio su Giasone a metà strada tra la nuova e la vecchia sposa⁹⁸². Il dettato del canto, arricchito dall'anafora δέξε-

⁹⁸¹ L'occorrenza è individuata anche da Bornmann 1993, p. 568. Altre forme di ripresa verbale attraversano la seconda antistrofe, aumentandone il tono agitato e dissidente: πόθειν (v. 856), πῶς (v. 860); προσάγουσα (v. 859), προσβαλοῦσα (v. 860); τέκνων (v. 857), τέκνοις (v. 861); λήψηι (v. 858), σχήσεις (v. 861). Cfr. Most 1999, p. 34.

⁹⁸² «L'impostazione della seconda coppia strofica, dove le due unità responsive sono riferite distintamente allo sposo e alla sposa, accomunati dal lutto e dal compianto, richiama con un patetico stravolgimento il modulo amebaico dei canti nuziali; e per di più, nella raffinata struttura dell'intero corale, la pericope dedicata a Giasone, l'infelice sposo (v. 990 ὦ κακόνυμφε), si trova ad occupare la posizione intermedia tra la pericope relativa alla giovane figlia di Creonte (vv. 978s. νύμφα ... / δύστανος) e quella relativa a Medea» (Cerbo 2015, p. 107). Per la costruzione chiastica dello stasimo, cfr. Prizzi 1998-1999, p. 39. Su struttura e contenuti del carne, ved. anche Valgiglio 1957, pp. 166 s.; Schiassi 1967, pp. 26 s.; Cavalli in Cantarella *et al.* 1990, pp. 197 s.; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 197; Vox 2001, pp. 263-268; Mastronarde 2002, pp. 326 s. Per le questioni metrico-testuali, Adrados 1993, p. 254; Vox 2001, pp. 264 s., 269 s.; Mastronarde 2002, pp. 327 s.

ται ... | δέξεται (vv. 978 s.), che sottolinea il momento in cui la novella sposa di Giasone riceverà i doni di Medea che le saranno fatali, si completa di alcune forme di corrispondenza non responsiva e collocazioni metricamente ravvicinate dalla finalità patetica: le due occorrenze di χρυσέων (vv. 978, 984) attirano l'attenzione sulla corona d'oro che porterà la morte alla nuova sposa di Giasone; la sequenza δύστανος· ἄταν (v. 987) riecheggia l'analoga espressione δύστανος ἄταν (v. 979), insieme alla quale rimarca l'ineluttabilità della morte per la rivale di Medea; il parallelismo tra ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμῶν τυράννων (vv. 990 s.) e ὦ τάλαινα παίδων | μάτερ (vv. 996 s.), in posizioni differenti dei versi incipitari della seconda strofe e antistrofe, avvicina Giasone e Medea nella commiserazione del coro, che li considera uniti dal comune destino di perdita dei figli, l'uno perché col suo comportamento ha suscitato la reazione violenta di Medea (παισὶν οὐ κατειδὼς | ὄλεθρων βιοτᾶι προσάγεις ἀλόχῳ τε | σᾶι στρυγερὸν θάνατον, vv. 992-994), l'altra perché non ha saputo trovare una forma alternativa di vendetta nei confronti del marito infedele (ἄ φονεύσεις | τέκνα νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων)⁹⁸³. Allo stesso scopo sembra mirare l'occorrenza omometrica σᾶι ~ σοι che, in incipit dei vv. 994~1000 (hem^m), con forme possessive e pronominali di seconda persona motivate dall'allocuzione diretta a ciascun personaggio, ritrova di nuovo nella perdita dei figli a causa delle proprie azioni l'elemento che li accomuna; minima la corrispondenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|------|---------|------------------|
| 994 | —υυ—υυ— | hem ^m |
| 1000 | —υυ—υυ— | hem ^m |

Gli eventi di sangue compiuti in anticipo dal coro nel quarto stasimo trovano

⁹⁸³ Il coro, dunque, pur sfiduciato nei confronti di Medea per la risolutezza con cui si prepara all'infanticidio, non manca di colpire ancora una volta Giasone: l'espressione κηδεμῶν τυράννων (v. 991), adoperata lungo il dramma «per definire l'intento "sociale" delle nozze di Giasone», aggiunge «una sfumatura ironica che ben si concilierebbe con la compresenza di commiserazione e condanna che caratterizza l'atteggiamento del coro nei confronti di Giasone»: il significato, alternativo rispetto agli altri, di "prendersi cura di un morto" farebbe velato riferimento al fallimento degli sforzi di Giasone di assicurare il bene della propria prole con nuove nozze, con «una più drammatica oscillazione fra commiserazione e critica nei confronti di Giasone, che si risolve poi nel ritorno ad un giudizio di netta condanna verso lo sposo traditore nei versi successivi dello stasimo, incentrati su Medea» (Prizzi 1998-1999, pp. 40 s., *passim*). La condanna troverebbe rinnovata espressione nel successivo utilizzo di προλείπω (προλιπών, v. 1000) in luogo di ἀπολείπω, attribuendo in modo irregolare all'uomo l'azione di diserzione dell'οἶκος solitamente compiuta, in questi termini, dalla donna, ed enfatizzando così l'illegalità del comportamento di Giasone agli occhi del coro (cfr. Vox 2001, pp. 268-270).

compimento nelle successive battute della tragedia: il messaggero racconta con grande dettaglio la fine di Glauce/Creusa e di Creonte, che invano accorre a salvarla (vv. 1136-1230), mentre, dopo la *rhesis* di Medea in conclusione dello scambio col pedagogo (vv. 1019-1080), che nuovamente ne anticipa il compimento, i bambini incontrano la morte nel corso del quinto stasimo (vv. 1251-1292). Come nella parodo le grida di Medea servivano da collegamento acustico tra lo spazio scenico e quello extrascenico, così qui «ai bambini viene affidato il compito di attivare il contatto acustico con l'interno della *skene*», che ora «torna a costituire con questa modalità il *focus* drammatico dell'azione fino al termine della tragedia»⁹⁸⁴. Alla funzione di copertura del tempo teatrale, che porta lo stasimo ad accompagnare l'azione nel corso del suo svolgimento (cfr. Aesch. *Choph.* 935-972), si sovrappone il modello, parimenti eschileo, delle grida della vittima da fuoriscena, che gettano il coro nel dilemma ascolto passivo/intervento attivo (παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνον | δοκεῖ μοι τέκνοις, vv. 1275 s.; cfr. Aesch. *Agam.* 1348-1351 ἐγὼ μὲν ὑμῖν τὴν ἐμὴν γνώμην λέγω, | πρὸς δῶμα δεῦρ' ἀστοῖσι κηρύσσειν βοήν. | ἐμοὶ δ' ὅπως τάχιστα γ' ἐμπεσεῖν δοκεῖ | καὶ πρᾶγμα' ἐλέγχειν σὺν νεορρῦ- τωι ξίφει) e che trovano un innovativo risvolto metrico nella struttura del carne: abbandonata, infatti, la bipartizione tra un primo passaggio in dattilo-epitriti e un secondo in metri differenti, lo stasimo è completamente intessuto di sequenze docmiache, utili a tradurre la forte agitazione delle donne di Corinto; in mezzo, nella seconda coppia strofica, quattro trimetri giambici acataletti (vv. 1271 s. ~ 1284 s., 1278 s. ~ 1288 s.) si intromettono nel dettato lirico per inserire le grida dei bambini nella seconda strofe, con una interruzione recitativa ignorata dalla rispettiva antistrofe, interamente cantata dal coro⁹⁸⁵.

Le grida strazianti dei bambini, però, non sono sufficienti a motivare l'intervento del coro, che ascolta quanto si compie dietro le quinte, limitandosi a commentarlo con amarezza. Le donne di Corinto scongiurano gli dèi, invocati in incipit di stasimo

⁹⁸⁴ Cerbo 2015, p. 100.

⁹⁸⁵ Barrett 2007, pp. 414 s. non condivide l'ipotesi di un'esecuzione lirica dei trimetri giambici dell'antistrofe interamente corale, ma «sembra difficile che il Coro passasse per due volte dal cantato al recitativo o che per i trimetri intervenisse il solo corifeo; il confronto con i versi dell'*Ippolito* [= Eur. *Hipp.* 817-850], forse, è solo parzialmente appropriato, trattandosi là di una monodia» (Cerbo 2015, pp. 100 s., n. 18). Per il confronto dello stasimo coi modelli eschilei, Cerbo 2015, p. 101; Pontani 2016, pp. 133-135.

nella Terra e nel Sole, progenitore della protagonista, di intervenire a impedire lo scempio di Medea (ὼ Γᾶ τε καὶ παμφαῆς | ἀκτῖς Ἰαελλίου, κατίδεται ἴδετε τὰν | ὀλομέναν γυναῖκα, πρὶν φοινίαν | τέκνοις προσβαλεῖν χερ' αὐτοκτόνον, vv. 1251-1254), quindi si rivolgono direttamente alla donna, i cui travagli di madre sono resi vani dalla violenza che compie (μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων, | ἄρα μάταν γένος φίλιον ἔτεκες, ὦ | κυανεᾶν λιπούσα Συμπληγάδων | πετρᾶν ἀξινωτάταν ἐσβολάν; vv. 1261-1264). L'unica spiegazione di una tale efferatezza è in qualche precedente contaminazione, forse negli omicidi di padre e fratello, che ora Medea sconta con altro insensato sangue (ἀμείβεται | χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιάσματα ἔπει γαῖαν αὐτοφόνταις ξυνωιδὰ θεόθεν πίτνουντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη†, vv. 1267-1270), commettendo un delitto il cui unico parallelo mitico sembra essere il caso di Ino (vv. 1282-1290) e la cui ragione, alla fine dei conti, è sempre il tradimento del letto nuziale (ὦ | γυναικῶν λέχος | πολύποιον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά, vv. 1290-1292)⁹⁸⁶.

Forme di iterazione verbale concorrono a comunicare anche sul piano retorico l'agitazione del coro: la successione di verbo composto e verbo semplice κατίδεται ἴδετε (v. 1252), in apertura di carne, accompagna l'invocazione al Sole e alla Terra, indirizzando al contempo lo sguardo degli spettatori alla *skene* dove il delitto è prossimo a compiersi, mentre la corrispondenza non responsiva tra le forme πίτνειν e προσπίτνει (vv. 1256~1266) segnala la necessità di evitare l'uccisione dei fanciulli, dal momento che il furore che sconvolge l'animo di Medea (δειλαία, τί σοι φρενῶν βαρὺς | χόλος προσπίτνει καὶ δυσμενῆς | φόνος; vv. 1265-1267) comporterà il versamento di sangue divino (θεοῦ δ' ἑαῖμά τι ἑπίτνειν | φόβος ὑπ' ἀνέρων, vv. 1256 s.).

L'elemento ematico resta a motivare una delle occorrenze omometriche che attraversano la prima coppia strofica. Una stessa radice, in composizione con differenti prefissi, occupa la medesima posizione metrica all'interno dei vv. 1258 s.~1268 (2δ), con una minima corrispondenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione: διογενές ~ ὁμογενῆ.

⁹⁸⁶ Sui contenuti dello stasimo, cfr. Valgiglio 1957, pp. 206, 209; Schiassi 1967, pp. 33 s.; Cavalli in Cantarella *et al.* 1990, pp. 199 s.; Segal 1997; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 207; Mastro-narde 2002, p. 363. Sulle questioni metrico-testuali, Adrados 1993, p. 255; Diggle 1994, pp. 291-297; Luppe 2000; Mastronarde 2002, pp. 363-365.

| | | |
|-----------|-----------------|----|
| 1258-1259 | —υυ—υ— υυυ—υ— | 2δ |
| 1268 | υυυ—υυ— υυυ—υυ— | 2δ |

La luce divina invocata per frenare la mano violenta di Medea (ἀλλά νιν, ὦ φάος διογενές, κάτειργε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φοίαν | τάλαινάν τ' Ἐρινύν ὑπ' ἀλαστόρων, vv. 1257-1260) è messa in relazione con la categoria dei delitti di sangue, alla quale può essere ascritta l'azione della donna (ὁμογενῆ μιάσματα, vv. 1268 s.), sulla cui gravità aumenta l'insistenza del coro: il sangue che la barbara tradita versa ha ascendenza divina come il proprio, dal quale discende quello dei suoi figli. Da qui il senso dell'omometria, precedente a questa, che individua una forma di parechesi tra φόβος e φόνος in incipit dei vv. 1257~1267 (δ), connettendo il momento della deprecazione dell'atto violento con la fonte del terrore presente⁹⁸⁷; buono il grado di condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|------|--------|---|
| 1257 | υυυ—υ— | δ |
| 1267 | υυυ—υ— | δ |

La crescente preoccupazione in cui le grida dei bambini gettano le donne di Corinto è tradotta a livello metrico-verbale dalle epanalessi che si corrispondono in ugual sede metrica nei versi iniziali della seconda strofe e della relativa antistrofe: ἀκούεις βοάν ἀκούεις τέκνων; (v. 1273) ~ μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος (v. 1282), in un contesto dochmiaco che ben si confà a questo genere di ripetizioni enfatiche⁹⁸⁸; minima la corrispondenza tra gli accenti prosodici:

| | | |
|------|---------------|----|
| 1273 | υυ—υυ— υυ—υυ— | 2δ |
| 1282 | υυ—υυ— υυ—υυ— | 2δ |

Si definiscono, così, il contorno emotivo e le linee interpretative entro i quali si iscrive l'occorrenza omometrica che interessa la parola chiave della coppia e, in generale, dell'intero stasimo. Alla conclusione dei vv. 1275~1286 (2δ), due forme flesse di φόμος si collegano a vicenda, individuando un'ottima condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione: φόμονι ~ φόμωι.

| | | |
|------|---------------|----|
| 1275 | υυ—υυ— υυ—υυ— | 2δ |
|------|---------------|----|

⁹⁸⁷ Per il valore di φόμος come “oggetto” o “causa” di terrore, cfr. *LSJ*, p. 1947, cl. 1, s. v. φόμος II.2 e gli esempi di Soph. *OC* 1652 e di Eur. *Tro.* 1136 (cfr. Mastronarde 2002, p. 366).

⁹⁸⁸ «The repeated word at the beginning of successive dochmiac metra is a fairly common structure for intensification» (Mastronarde 2002, p. 369, che segnala la corrispondenza omometrica tra le due occorrenze).

Il riferimento all'uccisione dei bambini, arricchito dall'iterazione non responsiva tra τέκνοις e τέκνων, collocati rispettivamente in explicit e in incipit dei vv. 1276~1287, rileva il tema centrale di tutto il canto, e della seconda coppia strofica in particolare, nel tentativo di disinnescare l'atrocità per via mitologica: l'efferato omicidio, che le donne di Corinto non sanno se impedire irrompendo nella casa di Medea (παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνοι | δοκεῖ μοι τέκνοις, vv. 1275 s.), sembra trovare un adeguato confronto nella morte di Learco e Melicerte per mano di Ino (πίτνει δ' ἅ τάλαιν' ἔς ἄλμαν φόνωι | τέκνων δυσσεβεῖ, vv. 1286 s.); ma, a ben vedere, neanche l'antecedente mitico eguaglia l'orrore di quanto commesso dalla barbara (τί δῆτ' οὔν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; v. 1290).

Non è del tutto vero che quello di Ino sia l'unico paradigma mitico (μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος, v. 1282) col quale il coro possa confrontare il delitto di Medea: Procne uccide Iti e lo dà in pasto a un inconsapevole Tereo per punirlo della violenza inferta alla sorella Filomela; Penteo muore per mano della madre Agave, preda dell'invasamento dionisiaco, per scontare il divieto di praticare culti bacchici a Tebe; Altea, per vendicare la morte dei fratelli nel contesto della caccia al cinghiale calidonio, consuma nel fuoco il ceppo cui è legata la vita del figlio Meleagro, causandone la morte. Nei modelli in questione, però, le madri colpiscono un solo figlio, mentre Medea ne ha due, come Ino. Come lei, d'altronde, deificata a Leucotea, così la barbara mostra la propria divinità quando appare, nell'esodo, sul carro del divino genitore; come Ino, con la morte, intende salvare i propri figli dalle mani del marito Atamante, così Medea intenderebbe salvare i propri dalla vendetta dei Corinzi⁹⁸⁹; e come i bambini di Ino saranno ricompensati con l'apoteosi (cfr. Paus. 1.44.7, 2.1.3; Apollod. *Bibl.* 3.4.3), così quelli di Medea saranno venerati nel tempio di Era Akraia (οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆιδ' ἐγὼ θάψω χερί, | φέρουσ' ἔς Ἴηρας τέμενος Ἀκράϊας θεοῦ, | ὡς μή τις αὐτοῦς πολεμίων καθυβρίση | τυμ-

⁹⁸⁹ Il complemento ὑπ' ἀνέρων (v. 1257) potrebbe alludere alla mano assassina di Medea, che il coro indicherebbe per generalizzazione come "essere umano", in una opposizione tra umano e divino che aggraverebbe la posizione della donna (cfr. Mastronarde 2002, pp. 366 s.); ma «una γυνή (Medea) non può identificarsi con un ἀνὴρ» (Bonanno 2017, p. 58). L'espressione, piuttosto, potrebbe fornire una motivazione ulteriore al gesto efferato della donna – di discendenza divina come i propri figli – «preoccupata di dover lasciare i due figli in mani nemiche: ἐχθροῖς ... / παίδας παρήσω ... καθυβρίσαι (vv. 1060s.)» (*ibid.*), sottraendoli così «alla violenza nemica, più nemica di una madre disperata, la violenza degli ἀνέρες corinzi» (*ibid.*).

βούς ἀνασπῶν· γῆι δὲ τῆιδε Σισύφου | σεμνήν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάφομεν |
τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου, promette la madre stessa ai vv. 1378-
1383)⁹⁹⁰. Non mancano, inoltre, coinvolgimenti di Ino nelle premesse della saga
degli Argonauti, avvicinandola ancora di più al terreno mitologico in cui si muove
la figura di Medea⁹⁹¹.

«[...] la razón por la que Eurípides trae a colación a Ino [...] la hallamos al final
del *exemplum* (v. 1289): δυοῖν τε παίδοιιν ξυιθαινοῦσ' ἀπόλλυται»⁹⁹², ma è qui
che le due figure mitiche non coincidono: mentre Medea uccide entrambi i suoi
figli, la versione più nota del mito di Ino racconta che, per mano della donna, muore
solo Melicerte, mentre Learco trova la morte per mano del padre Atamante. La
modifica serve a Euripide per proporre un parallelo almeno apparentemente
calzante tra il presente della narrazione e il passato mitico, dimodoché che il
pubblico, osservando gli adattamenti operati dal tragediografo⁹⁹³ o, come sostenuto
da Page, conoscitore di una versione del mito differente da quella trasmessa a noi⁹⁹⁴,
possa apprezzare nello scarto l'intervento innovativo di Euripide dell'infanticidio a
Corinto per mano di Medea⁹⁹⁵. L'unicità del paradigma mitico addotto dalle

⁹⁹⁰ Per questi elementi di sovrapposizione tra il mito di Ino e la vicenda di Medea proposta da Euripide, cfr. Knox 1977, pp. 206-211; Newton 1985, pp. 499 s.; Caballero González 2017, p. 116.

⁹⁹¹ Ino, prozia di Giasone e parte della casa di Eolo, da cui l'eore discende, per colpire Frisso ed Elle, figli di primo letto di Atamante, convinse le donne di Orcomeno a bruciare il grano per la semina, rendendolo inutilizzabile; in risposta alla richiesta di Atamante all'oracolo di Delfi di una soluzione all'infertilità della terra, i messaggeri, persuasi da Ino, riferiscono che è necessario sacrificare Frisso a Zeus. L'uccisione è sventata dall'arrivo della madre, Nefele, che dà a Frisso ed Elle un ariete dal vello d'oro per scappare; Elle cade in mare durante il tragitto, mentre Frisso arriva sano e salvo in Colchide, dove sacrifica l'animale e fa dono del vello d'oro al re Eeta, padre di Medea. Cfr. Apollod. *Bibl.* 1.9.1-2; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, pp. 209 s.; Holland 2003, p. 272; Caballero González 2017, pp. 111 s.

⁹⁹² Caballero González 2017, p. 114.

⁹⁹³ «For the overall analogy to be successful, the dramatist presents it as a traditional story belonging to the past (τῶν πάρος); in this sense, some elements of Ino's story must have been familiar to the audience. At the same time, the analogy is adjusted to match its rhetorical context to this intense moment in the play» (Konstantinou 2015, p. 483).

⁹⁹⁴ «[...] the poet cannot have introduced even so slight an innovation in a passing reference intended as a parallel. Speculation is inconclusive, since (1) details of the story vary considerably in the mythographers, (2) the date of Eur.'s *Ino* is unknown, (3) the plot of Eur.'s *Ino* is unknown [...]. Eur.'s innovation here is so slight, and our ignorance so great, that no theory of interpolation here can be seriously entertained for a moment» (Page 1938, p. 172).

⁹⁹⁵ Pur non essendo facile stabilire la reale portata dell'innovazione euripidea, il raffronto tra le differenti versioni del mito in nostro possesso sembra confermare che l'infanticidio attribuito alla stessa Medea sia un elemento deliberatamente aggiunto dal tragediografo: secondo Eumelo (fr. 3 Kinkel), l'uccisione dei figli di Medea sarebbe preterintenzionale, mentre, in accordo a Didimo e Creofilo (ved. *ΣMed.* 264 Schwarz), Medea avrebbe ucciso Creonte e la figlia di costui, non i propri figli, lapidati invece dai Corinzi per vendicare la morte dei sovrani; gli stessi, poi, avrebbero diffuso in modo calunnioso la notizia che Medea avesse tolto la vita ai propri fanciulli. La gravità dell'atto

coreute, che non sanno trovare – diversamente da quanto accade di solito in tragedia – altri *exempla* paragonabili, e la coincidenza verbale tra il φόβος della realtà tragica e quello del racconto mitico attraverso l'omometria qui discussa ottengono di non indebolire, bensì di potenziare l'atrocità dell'atto commesso da Medea, aggravato dalla premeditazione, assente invece nel modello di Ino e Atamante, resi folli da Era per aver dato ospitalità a Dioniso, frutto dell'adulterio di Zeus con Semele. Il pubblico può così correggere l'asserzione del coro: «there are no genuine mythological examples to mitigate the horror of Medea's actions. [...] Medea's crime, lacking a precedent, is truly ἀνῆκουστον»⁹⁹⁶. La ripetizione della radice ΤΕΚ- (Τέκνων, v. 1261; ἔτεκες, v. 1262; Τέκνων, v. 1280; ἔτεκες, v. 1281; Τέκνων, v. 1287) chiude il cerchio dello stasimo, che enfatizza con un senso di «circularity and staticity»⁹⁹⁷ l'inazione del coro, che prima ha appoggiato i progetti violenti di Medea e ora assiste impotente a un reato di sangue che non voleva pensare possibile.

IV 3.3 L'Andromaca

Secondo la *communis opinio*, non ci sarebbe soluzione di continuità tra mondo antico ed epoca moderna nei giudizi negativi sul valore dell'*Andromaca*: la tragedia, affetta da una struttura spezzata, dalla pristina e immotivata uscita di scena del personaggio eponimo, dal rientro, altrettanto immotivato, di Peleo nell'esodo, dalla troppo veloce attuazione del piano di vendetta di Oreste ai danni di Neottolema a Delfi, dalla caratterizzazione troppo negativa ed eccessivamente politicizzata di Menelao e dei Lacedemoni, sembrerebbe essere già stata declassata dall'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio, che la definisce τὸ δὲ δράμα τῶν δευ-

inscenato da Euripide avrebbe poi ingenerato la leggenda secondo la quale il tragediografo avrebbe attribuito l'infanticidio direttamente alla figura di Medea dietro pagamento da parte dei Corinzi, per sottrarre loro la responsabilità del crimine. Cfr. Page 1938, pp. xxi-xxv; McDermott 1989, pp. 9-24; Susanetti in Ciani-Susanetti 1997, p. 16; Mastronarde 2002, pp. 49-53.

⁹⁹⁶ Newton 1985, p. 502, che prosegue: «The spectator is tempted to correct the chorus with the retort, "There is not one woman from the past who ever went to such extremes, not even Ino"» (*ibid.*). Cfr. Konstantinou 2015, p. 484: «What is important at this crucial point in the play is not the accuracy or the veracity of the mythological information on Ino; rather, the uniqueness and atrocity of Medea's act is brought into focus through the rhetoric of the single *exemplum* – a focus that makes absolute sense as we hear the screams of children being murdered by their own mother».

⁹⁹⁷ Segal 1997, p. 172.

τέρων, un'opera "di second'ordine"⁹⁹⁸. Il significato del sintagma in relazione alla tragedia, però, non è univoco, potendo indicarne tanto il secondo posto nella competizione drammatica in cui fu presentata quanto una condizione di recenziarietà nella cronologia dell'autore; né, d'altronde, parrebbero giustificare un giudizio complessivamente negativo dell'opera sia la prosecuzione dell'*hypothesis* stessa, che passa a enumerare i pregi del dramma euripideo⁹⁹⁹, sia la fortuna tardoantica del testo¹⁰⁰⁰.

È la grande tripartizione del dramma a suscitare l'impressione di una costruzione disorganica e non unitaria. Ogni parte dell'opera, infatti, è incentrata su un personaggio in particolare¹⁰⁰¹, del cui profilo, già noto al pubblico dalla tradizione mitografica, Euripide offre un sapiente capovolgimento: Andromaca, centrale nelle fasi iniziali del dramma (vv. 1-765), in uscita alla fine del terzo episodio (v. 765), quando è salvata dalle mani di Menelao per l'intervento di Peleo, e forse di nuovo presente – ma senza nulla dire – nell'esodo (v. 1047), è la schiava di guerra che, memore del proprio passato e tenacemente adesa al ricordo di Ettore, cerca, pur senza riuscirci appieno, di adattarsi al corso degli eventi, almeno per amore del figlio avuto da Neottolemo, che prende il posto dell'ucciso Astianatte¹⁰⁰²; col quarto

⁹⁹⁸ Sulle ragioni della critica negativa moderna alla tragedia euripidea, vedi le ampie sintesi di Ferrari 1971, pp. 209-213; Kovacs 1980, pp. 6-8; Storey 1989, pp. 16 s.; Torrance 2005, pp. 39 s.; Papadimitropoulos 2006b, pp. 147 s.; Centanni 2011b, pp. 39 s.

⁹⁹⁹ Sul senso dell'espressione τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων, cfr. Centanni 2011b, p. 40, n. 6 e relativa bibliografia. L'*hypothesis* prosegue con un forte apprezzamento del prologo dell'opera (ὁ πρόλογος σαφῶς καὶ εὐλόγως εἰρημένως), del *threnos* elegiaco cantato da Andromaca (ἔτι δὲ καὶ τὰ ἐλεγεία τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς Ἀνδρομάχης), delle *rheseis* di Ermione (ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει ῥήσις Ἑρμιόνης τὸ βασιλικὸν ὑποφαίνουσα, καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ κακῶς ἔχων) e dell'intervento di Peleo a favore della troiana (εὖ δὲ καὶ ὁ Πηλεὺς ὁ τὴν Ἀνδρομάχην ἀφελόμενος).

¹⁰⁰⁰ «[...] i ritrovamenti di brani della tragedia su frammenti di papiro (per numero e datazione paragonabili alle fonti papiracee di *Ecuba* e di *Ippolito*) testimoniano della quantità di copie del dramma in circolazione addirittura fino all'VIII secolo d. C. E non sarà casuale il fatto che, nonostante la durissima selezione operata dalla occhiuta e severa critica alessandrina sui testi teatrali antichi, la tragedia possa vantare una presenza stabile e continuata nella tradizione manoscritta, e in particolare sia presente nella selezione più autorevole e antica dei drammi euripidei: l'antologia delle nove tragedie, dotate di scoli, che si fa risalire ad Aristofane di Bisanzio» (Centanni 2011b, pp. 43 s.).

¹⁰⁰¹ «[...] the play is deliberately constructed as a fabric of three separate actions. There is no one central figure; rather each action centres on the fate of a different protagonist: Andromache, Hermione, Peleus» (Lee 1975, p. 5). Cfr. Centanni 2011b, p. 44. La ripartizione interna trova un corrispettivo scenografico nel passaggio dalla centralità dell'altare di Teti nella prima parte dell'azione alla preminenza della casa di Neottolemo, dopo l'allontanamento di Andromaca dall'altare, fino all'unione dei due punti focali nell'epifania finale di Teti (cfr. Ferrari 1971, pp. 213-215).

¹⁰⁰² «Nel dramma euripideo Andromaca, al contrario dell'icona stantia della vedova consegnata al ricordo del passato, è un personaggio a cui Euripide impone di tirar fuori dai precordi dell'anima,

episodio (vv. 802-1008), l'attenzione si sposta sulle paure e sulle trame di Ermione, «ragazzina viziata, superba e isterica, che con tutta la sua arroganza tuttavia non regge, e alla fine anzi perde, il confronto dialettico con l'orgogliosa schiava che non è disposta a piegare la testa davanti alla violenza del potere»¹⁰⁰³, mentre le battute conclusive della tragedia (vv. 1047-1288), prima dello scioglimento ottenuto *ex machina* da Teti, portano in scena il racconto e il dolore di Peleo per l'agguato mortale di Oreste al grande assente della vicenda tragica, Neottolemo¹⁰⁰⁴. Proprio l'attesa del suo ritorno sembra tenere insieme tutto il dramma: lo scontro tra la sua schiava troiana e la legittima moglie non avrebbe modo di accadere, se egli si trovasse a Ftia (δοκῶ γὰρ οὐκ ἂν ᾧδέ σ' ἂν πράσσειν κακῶς | κείνου παρόντος, sostiene la serva nel prologo con Andromaca, vv. 77 s.); il ritorno dello sposo costituisce per Ermione il termine ultimo entro il quale eliminare, anche fisicamente, l'alterazione dell'οἶκος rappresentata dalla presenza di Andromaca (EP. λείψεις τόδ' ἄγνόν τέμενος ἐναλίας θεοῦ; | AN. εἰ μὴ θανοῦμαί γ'· εἰ δὲ μή, οὐ λείψω ποτέ. | EP. ὡς τοῦτ' ἄραρε, κοῦ μενῶ πόσιν μολεῖν, vv. 253-255); allo stesso modo, Andromaca può sfruttare a suo favore la risorsa dell'imminente rientro di Neottolemo per disinnescare le minacce di Menelao nei confronti di Molosso, contrastando la caratura eroica del giovane con la viltà del suocero e dipingendo un ideale esito degli eventi nell'intervento risolutore dello stesso Neottolemo, degno erede di Peleo e di Achille (ἦν δ' οὖν ἐγὼ μὲν μὴ θανεῖν ὑπεκδράμω, | τὸν παῖδά μου κτενεῖτε; κἄτα πῶς πατήρ | τέκνου θανόντος ῥαιδίως ἀνέξεται; | οὐχ ᾧδ' ἀνανδρον αὐτὸν ἢ Τροία καλεῖ· | ἀλλ' εἶσιν οἱ χρῆ — Πηλέως γὰρ ἄξια | πατρός τ' Ἀχιλλέως ἔργα δρῶν φανήσεται

dal profondo delle sue dolore passioni, un carattere di deciso adattamento pragmatico, di adesione agli eventi, di complicità (se non di connivenza) con il reale, in nome di un sentimento vitale e positivo di sopravvivenza impaziente di ogni retorica nostalgia: è il modo terrigno, primario, che ha la madre di provvedere, prima di tutto, alla vita della sua creatura» (Centanni 2011b, p. 53).

¹⁰⁰³ Centanni 2011b, p. 50.

¹⁰⁰⁴ Per questa ripartizione interna dell'opera, cfr. Ferrari 1971, pp. 216-219, Stevens 1971, pp. 6-9 e, almeno in parte, Kovacs 1980, pp. 50-54. Ved. anche Mastrorarde 2010, pp. 74-77. Anche il carattere di Peleo assume tratti di novità nella drammaturgia euripidea: il padre di Achille «entra in scena come un vecchio re, coraggioso e magnanimo, e la sua entrata scenica è motivata dall'intervento in soccorso di Andromaca e del figlioletto; ma subito dopo dà prova di energia e di valore, affrontando e vincendo la sfida dialettica con Menelao. [...] Peleo, che a quanto sappiamo dalla mitografia precedente è soprattutto l'abile conquistatore e poi il fortunato sposo della ninfa Teti, dà prova, o meglio acquista nel dramma, un *ethos* inedito, rivelando *ex post* quale sia il ceppo genetico da cui, anche sul fronte umano, derivano i caratteri eroici di Achille» (Centanni 2011b, p. 49).

— | ὥσει δὲ σὴν παῖδ' ἐκ δόμων, vv. 338-344), come pure nelle parole di Peleo che, sostituendosi all'azione del nipote in attesa del suo ritorno, ne anticipa l'ira che accompagnerà l'allontanamento di Ermione (δείξω δ' ἐγώ σοι μὴ τὸν Ἰδαῖον Πάριν | ἥσσω νομίζειν Πηλέως ἐχθρόν ποτε, | εἰ μὴ φθερῆι τῆσδ' ὡς τάχιστ' ἀπὸ στέγης | καὶ παῖς ἄτεκνος, ἦν ὃ γ' ἐξ ἡμῶν γεγῶς | ἐλαί δι' οἴκων τήνδ' ἐπισπάσας κόμης, vv. 706-710) e la cessazione di qualsivoglia rapporto con la famiglia di Menelao, alla quale il nonno gli aveva consigliato di non legarsi (κάγῳ μὲν ἠὔδων τῷ γαμοῦντι μήτε σοὶ | κῆδος ξυνάψαι μήτε δύμασιν λαβεῖν | κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ | μητρῶι' ὀνειδίη, vv. 619-623); così l'assenza del figlio di Achille si fa presenza ancora nel sanguinoso piano ordito da Oreste (vv. 993-1008) e nel racconto della sua attuazione da parte del messaggero (vv. 1085-1165), fino all'incarnazione dell'assenza nell'ingresso in scena del suo corpo senza vita (καὶ μὴν ὄδ' ἄναξ ἤδη φοράδην | Δελφίδος ἐκ γῆς δῶμα πελάζει, vv. 1166 s.)¹⁰⁰⁵.

L'assenza di Neottolemo lascia l'οἶκος privo di una figura di riferimento, che prenda iniziative e decisioni e, nello specifico caso della vicenda tragica, risolva o eviti il conflitto¹⁰⁰⁶. A lui, piuttosto, cercano di sostituirsi altre forze dell'οἶκος, la cui intromissione si risolve, però, in una distanza analoga a quella fisica di Neottolemo da Ftia: l'intervento sleale di Menelao abortisce di fronte alle ragioni di Peleo, che convincono lo spartano ad allontanarsi col pretesto di un nuovo impegno bellico (ἄγαν προνωπῆς εἰς τὸ λοιδορεῖν φέρηι· | ἐγὼ δὲ πρὸς βίαν μὲν εἰς Φθίαν μολῶν | οὔτ' οὔν τι δράσω φλαῦρον οὔτε πείσομαι. | καὶ νῦν μὲν — οὐ γὰρ ἄφθοιον σχολὴν ἔχω — | ἄπειμ' ἐς οἴκους· ἔστι γὰρ τις οὐ πρόσω | Σπάρτης . . . πόλις τις, ἣ πρὸ τοῦ μὲν ἦν φίλην, | νῦν δ' ἐχθρὰ ποιεῖ· τήνδ' ἐπεξελθεῖν θέλω | στρατηλατήσας χύποχείριον λαβεῖν, vv. 729-736); l'arrivo di Oreste non si produce in un tentativo di soluzione *in loco*, ma necessita di trasferirsi a Delfi per raggiungere l'obiettivo di un piano vendicativo che solo in seconda battuta serve per affrontare la questione di Andromaca, puntando piuttosto al risarcimento per non aver potuto sposare la donna che gli spettava (ὁ μητροφόντης δ', ἦν δορυξένων ἐμῶν | μείνωσιν ὄρκοι Πυθικῆν ἀνὰ χθόνα, |

¹⁰⁰⁵ Cfr. l'analisi di Mossman 1996b, pp. 149-153.

¹⁰⁰⁶ «So far we have encountered an absent household head whose absence forces other members of his household to make decisions for him» (Cox 2000, p. 202).

δείξει γαμῆν σφε μηδέν' ὦν ἐχρήν ἐμέ, vv. 999-1001); è troppo distante da Neottolemo lo stesso Peleo che, informato dal coro sulle intenzioni omicide di Oreste, non riesce a inviargli per tempo un messaggero che lo metta in guardia (ΠΗ. οἴμοι· τόδ' ἤδη δεινόν. οὐχ ὅσον τάχος | χωρήσεται τις Πυθικὴν πρὸς ἔστίαν | καὶ τάνθάδ' ὄντα τοῖς ἐκεῖ λέξει φίλοις, | πρὶν παῖδ' Ἀχιλλέως κατθανεῖν ἐχθρῶν ὑπο; | ΑΓ. ὦμοι μοι· | οἴας ὁ τλήμων ἀγγελῶν ἦκω τύχας | σοί τ', ὦ γεραιέ, καὶ φίλοισι δεσπότη, vv. 1066-1071)¹⁰⁰⁷.

È, ancora, l'assenza fisica di Neottolemo da Ftia a offrire spazio al tema principale dell'*Andromaca*, suscitando l'aspro confronto tra la donna troiana ed Ermione¹⁰⁰⁸. Le due figure muliebri, nella loro condizione di schiava di guerra, l'una, e di moglie legittima, l'altra, oppongono due modi diversi di affrontare la relazione coniugale ed extraconiugale, su cui si riverbera il contemporaneo conflitto dialettico tra *nomos* e *physis*. Secondo la legge, è Ermione la γυνὴ γαμετή, mentre Andromaca, fatta schiava durante la guerra, deve sottostare a una condizione servile che le impone anche il concubinaggio; ma, secondo la natura, solo la schiava troiana conosce la maternità, dando alla luce Molosso, ponendo così la spartana in una condizione di inferiorità e nel continuo timore di essere scacciata dall'οἶκος a causa della propria infertilità, di cui accusa l'avversaria straniera (σὺ δ' οὔσα δούλη καὶ δορίκτητος γυνὴ | δόμους κατασχεῖν ἐκβαλοῦσ' ἡμᾶς θέλεις | τούσδε, στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς, | νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται, vv. 155-158). Dal canto suo, Andromaca, che l'*Iliade* consacra sposa ideale per antonomasia, sa bene quale ritratto preveda il *nomos* per una moglie virtuosa:

una «virtù» che consiste nel mettere da parte l'orgoglio ed evitare qualsiasi contesa (214 ἄμιλλαν [...] φρονήματος), usare comprensione e tolleranza per le relazioni che il marito intrattiene al di fuori dell'ambito coniugale. [...] Il contrario di questa ἀρετή è sinteticamente definita ἀπληστία λέχους, «insaziabilità del letto», s'intende del letto coniugale del quale la moglie, nel

¹⁰⁰⁷ Cfr. l'analisi di Cox 2000, pp. 201-204. Per una analisi delle dinamiche spaziali interne all'*Andromaca*, ved. il lavoro di Skouroumouni Stavrinou 2014.

¹⁰⁰⁸ «Neoptolemus' absence [...] is also and most importantly a not fully appreciated, meaningful staging device that affects the conception of both these women [*scil.* Andromache and Hermione]» (Skouroumouni Stavrinou 2014, p. 390). Il rilievo del tema è sottolineato anche dalla relativa ricorrenza lessicale lungo il dramma: «The key words to watch for in *Andromache* are *domos*, *oikos*, *gamos*, *lechos*, *posis*, and the rare, but significant, *nymphemata*. Of these *oikos* is found more often in *Andromache* than in any other extant play; *lechos* is widely used in only three plays (*Medea*, *Andr.*, *Helen*); of the eight instances of *nymphemata* in extant Euripides, four occur in this play» (Storey 1989, p. 17).

caso specifico Ermione, reclama l'esclusività e rifiuta di dividerlo con altre donne.

Perusino 2014, p. 58¹⁰⁰⁹

Eppure, nonostante la piena consapevolezza del concubinaggio cui è sottoposta¹⁰¹⁰, l'idealità del rapporto col defunto Ettore condiziona i comportamenti e le maniere della donna, la cui *physis* emerge in netto contrasto col *nomos* servile che ora le si impone: la propria serva è σύνδουλος (v. 64) di nome, ma δούλος di fatto, che esegue gli ordini di Andromaca rivolgendole il titolo di δέσποινα (v. 56), mentre il rapporto con Neottolemo ed Ermione sembra tratteggiato come un coniugio condiviso (ἐπίφθονόν τοι χρῆμα θηλείας φρενὸς | καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' αἰεί, vv. 181 s.; ἀλγεῖς, φόνον ῥάψασα συγγάμωι σέθεν; v. 836), tanto da procurare al figlio di Achille una doppia moglie e un doppio talamo nuziale (οὐδὲ γὰρ καλὸν | δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡμίαις ἔχειν, | ἀλλ' εἰς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν | στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλει, vv. 177-180; λέκτρων | διδύμων, vv. 123 s.; κακὸν γ' ἔλεξας, ἄνδρα δίσσο' ἔχειν λέχη, v. 909). Andromaca è disposta a tutto pur di salvare la vita a Molosso, ma non sa adattarsi completamente alla nuova condizione di inferiorità, restando la nobile moglie di Ettore e, di fatto, la vera γυνὴ γαμετὴ di Neottolemo, in una unione extraconiugale che rende evidente il fallimento della relazione tra questi ed Ermione, scatenando gli effetti di ἔρις nell'οἶκος del figlio di Achille come gli altri matrimoni trattati dalla tragedia¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁹ Proprio il carattere dell'ἀπληστία λέχους induce Perusino 2014, pp. 59-62 a scorgere un precedente di Ermione in Medea, della quale però ella non condivide l'abnegazione nei confronti del marito, da cui resta tutto sommato distante, tenendosi saldamente legata alla famiglia di provenienza, né il profilo eroico e passionale, che trascolorano piuttosto in un comportamento rigido, intransigente e capriccioso.

¹⁰¹⁰ Più volte nel corso della tragedia Andromaca sottolinea la propria condizione di schiavitù: si definisce δορὸς γέρας (v. 14), δούλη (vv. 12, 114, 186, 327 s., 401), riconosce Neottolemo come padrone (δεσπότηρι γ' ἐμῶι, v. 25), ammette di aver giaciuto con lui in un δούλον λέχος (v. 30), si considera σύνδουλος della propria schiava (v. 64), soggetta a un δούλειον ἦμαρ (v. 99) e alla δουλοσύνη (v. 110), madre di figli schiavi (παῖδας ... δούλους, vv. 199 s.). Accresce, inoltre, l'impressione di alterità rispetto alla cultura greca ricordando la propria origine asiatica (Asia: Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, v. 1; Tebe: Θεβαΐα πόλι, v. 1; Troia: Τροίας, v. 11; Τρωικῆς, v. 15; Ἰλίοι, v. 103; ὦ Τροία, v. 105; Τροίαν, v. 325; Τροία, v. 341; Ἴλιον, v. 400; Frigia: τῶν Φρυγῶν μείων πόλις, v. 194; Φρυγῶν, v. 204; Φρυγῶν πόλιν, v. 393; ἡ τάλαινα πόλις ... Φρυγῶν, v. 455; patria: πόλιν πατρώϊαν, v. 97; ἐμὴ πατρίς, v. 394) e le frequenti menzioni del defunto marito (vv. 1-4, 4, 8, 9, 97, 107, 112, 203, 222, 227, 399, 403, 456, 523). Cfr. Vester 2009, pp. 297 s.

¹⁰¹¹ «Hector's ideal wife has become slave in name, but 'wife' in practice to Neoptolemus, and this is why Hermione is jealous» (Torrance 2005, p. 55). La condizione ambigua di Andromaca trova un nuovo riverbero, sul piano lessicale, nelle occorrenze del termine αἰχμάλωτος (vv. 583, 871, 908,

Un tale rilievo ha vieppiù suggerito di avvicinare la data di composizione, allo stato attuale sconosciuta, alle prime mosse della guerra del Peloponneso e, in particolare, agli anni della peste di Atene, la cui minaccia alla sopravvivenza della città può avere incentivato la riflessione sulla condizione della bigamia e dei νόθοι, che avrebbe poi condotto alla legittimazione di questi ultimi alla fine del V secolo¹⁰¹². D'altronde, i temi in comune con la *Medea* e l'*Ippolito* avvicinano la data del dramma al torno di tempo tra il 431 a. C. e il 428 a. C., in un'assegnazione che pare confermata anche dalle coincidenze coi frammenti della *Stenebea*, a sua volta databile tra gli anni trenta e gli anni venti del V secolo¹⁰¹³. Che questo sia il momento più adatto per collocare l'*Andromaca* lo indicava già uno scolio alla medesima tragedia che, pur non consentendo di stabilire l'esatta data di composizione a causa della sua prima rappresentazione non ateniese, poteva essere facilmente assegnata alle fasi iniziali della guerra del Peloponneso per i frequenti riferimenti polemicamente al nemico spartano¹⁰¹⁴. Per quanto l'informazione non sia

932, 962, 1059, 1243), che «reminds to the audience of the moment of her capture, therefore reinforcing her former status as much as her present situation, and all that this entails» (ivi, p. 46), e nella polisemia di φίλια e correlati a seconda dell'interlocutore e della relazione che esso intrattiene con gli altri personaggi, su cui ved. Pártay 2019. Sul fallimento del rapporto coniugale tra Neottolemo ed Ermione, ved. Papadimitropoulos 2006b, p. 151: «Hermione's marriage to Neoptolemus is a failure. Her barrenness seems to be their major problem, and because of it Hermione risks losing her social status. Fully aware of this, she attempts to confirm her status by displaying the rich attire of her dowry (147-153) and by denigrating her husband through unfavorable comparisons with her father (209-212). In all probability her attachment to her father is meant to reflect difficulties in their marriage». Sulla disarmonia delle altre relazioni coniugali nell'*Andromaca*, cfr. Storey 1989, pp. 21-24 e Mirto 2012. Per l'applicazione della dialettica *nomos/physis* alla caratterizzazione dei personaggi del dramma, si rimanda a Lee 1975, pp. 9-16, Vester 2009, pp. 297-305 e, più di recente, Chong-Gossard-Ng 2018, pp. 76-79.

¹⁰¹² Cox 2000, p. 204, invocando la testimonianza di Eup. fr. 110 K.-A., Plut. *Per.* 37.2-5 e Sud. s. v. δημοποίητος, circoscrive il *milieu* storico alla circostanza della legittimazione dei figli che Pericle ebbe da Aspasia, unici sopravvissuti alla peste del 430-429 a. C., da parte dell'assemblea cittadina; là potrebbe indirizzare anche l'interessante scelta lessicale di ἐκκομίζειν (v. 1269), con cui Teti potrebbe alludere al costume dell'adozione dei νόθοι, su cui ved. Volpe Cacciatore 2003, pp. 41-43. Allo stesso periodo fa riferimento Vester 2009, p. 294.

¹⁰¹³ Con la *Stenebea*, Storey 1989, p. 25 nota che l'*Andromaca* condivide il forte rilievo dei temi dell'οἶκος (nel solo prologo si menzionano cinque volte δόμος, una volta δώματα, due volte λέχος), dell'ἔρος e del σῶφρον e la doppia occorrenza di νόσος, accanto alle considerazioni metriche e stilistiche che sembrano accomunarle anche all'*Ippolito*.

¹⁰¹⁴ ΣEur. *Andr.* 445 Schwartz: ταῦτα ἐπὶ τῷ Ἀνδρομάχης προσχήματι φησὶν Εὐριπίδης λαιδορούμενος τοῖς Σπαρτιάταις διὰ τὸν ἐνεστώτα πόλεμον. καὶ γὰρ δὴ καὶ παρεσπονδήκεσαν πρὸς Ἀθηναίους, καθάπερ οἱ περὶ τὸν Φιλόχορον ἀναγράφουσιν. εἰλικρινῶς δὲ τοῦς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγράφηναί φησι τῆι τραγωιδίᾳ Δημοκράτην. ἐξῆς δὲ αὐτοῦς εἰς τε τὰ ἄλλα καὶ φιλοχρηματίαν κακῶς λέγει. καὶ Ἀριστοτέλης δὲ τοῦτο ἱστορεῖ ἐν τῆι τῶν Λακόνων πολιτείᾳ καὶ τὸ ὑπὸ θεοῦ αὐτοματισθῆν προστίθησιν ἔπος ἅ φιλοχρηματία Σπάρταν ὀλεῖ, ἄλλο δὲ γ' οὐδέν'. φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δράμα ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. I

sufficiente a sostenere le più specifiche datazioni avanzate dai critici moderni¹⁰¹⁵, tratti stilistici quali la scarsità di *antilabai* (una nei trimetri giambici, due nei metri lirici), l'assenza di tetrametri trocaici, una certa predilezione per i dattili e i dattilo-epitriti e una certa libertà nell'associazione dei docmi con altri metri indirizzano a una datazione alta, attorno al 428, che il tasso delle soluzioni nei trimetri giambici (16%), in progressivo aumento lungo l'arco cronologico compositivo di Euripide, permettono di abbassare – pur sempre con margini di incertezza – a un momento attorno al 425, dopo l'*Ippolito* (428, 6,3%), ben prima delle *Troiane* (415, 26,8%) e vicino all'*Ecuba* (425/424? 19,7%) e alle *Supplici* (424-422? 17,2%), «though a year or two earlier or later could not be ruled out»¹⁰¹⁶.

Dopo il prologo (vv. 1-102), che offre una contestualizzazione geografica e cronologica delle vicende tragiche per bocca dell'ancella e di Andromaca, che scoppia in una monodia in distici elegiaci (vv. 103-116) in cui sono ricapitolati i temi discussi nelle prime battute del dramma, calati nella dialettica passato/presente che caratterizza la condizione della donna troiana¹⁰¹⁷, fa il proprio ingresso in scena

dubbi sulla paternità dell'opera avanzati dallo scolio sono fugati dalla «solidità della tradizione, diretta e indiretta, che presenta indiscutibilmente il testo come euripideo» (Centanni 2011b, p. 41). La guerra del Peloponneso e, in particolare, i rivolgimenti morali da essa provocati motiverebbero anche la ricorrenza del tema della saggezza e le distinzioni tra σοφία e σωφροσύνη che attraversano l'opera, su cui ved. Neils Boulter 1966 e il più recente Kyriakou 2016.

¹⁰¹⁵ «[...] topical allusions in this play are too vague and uncertain to provide reliable evidence for a specific date, and [...] evidence of this kind is compatible with any date between 430 and 421» (Stevens 1971, p. 18).

¹⁰¹⁶ Stevens 1971, p. 19; cfr. Lee 1975, pp. 4 s. Per le percentuali dei trimetri giambici soluti in totale in ciascuna tragedia faccio riferimento alle analisi di Ceadel 1941, pp. 70 s., a Garzya 1952, pp. 348-356 invece per gli altri elementi. Quanto al luogo della prima rappresentazione, l'incertezza dei dati in nostro possesso ha dato luogo a differenti ipotesi, tutte equipollenti e indimostrabili con piena inconferibilità, sulle quali si veda il breve resoconto di Stevens 1971, pp. 19-21. Di recente, è stata contemplata la possibilità di una destinazione epirota, motivata dal progressivo avvicinamento dei regnanti dell'Epiro alla causa ateniese nei primi anni della guerra del Peloponneso, come testimoniato dall'apertura di relazioni diplomatiche nel corso degli anni venti del V secolo a. C., dall'epigrafe che ricorda la concessione della cittadinanza ateniese ad Arrybbas, nipote di Tharyps (*IG II* 115) e dal riferimento alle danze pirriche in δεινὰς δ' ἄν εἶδες πυρρίχας φρουρούμενου | βέλεμνα παιδός (vv. 1135 s.); cfr. Garzya 1952, pp. 364-366; Centanni 2011b, pp. 41 s.; Cairns 2012, pp. 31-40. Sulla data di composizione dell'opera, ved. anche la discussione di van der Valk 1985, pp. 73-84.

¹⁰¹⁷ L'elegia di Andromaca si propone come una rievocazione del passato digradante nell'incerto presente che recupera i punti fondamentali delle vicende già stabiliti nel prologo: il rapimento di Elena, causa scatenante della guerra e della distruzione di Troia (vv. 103-108; cfr. v. 11, ἐπεὶ τὸ Τροίας εἶλον Ἕλληνες πέδον); la riduzione in schiavitù (vv. 109-112; cfr. vv. 12-15, αὐτὴ δὲ δούλη τῶν ἐλευθερωτᾶτων | οἴκων νομισθεῖς Ἑλλάδ' εἰσαφικόμην | τῷ νησιώτῃ Νεοπτολέμῳ δορὸς γέρας | δοθεῖσα λείας Τρωικῆς ἔξαιρετον; cfr. anche vv. 64 s., 99); la miserevole condizione presente e la necessità della supplica a causa delle accuse e minacce di Ermione (vv. 113-116; cfr. vv. 29-35, ἐπεὶ δὲ τὴν Λάκαιναν Ἑρμιόνην γαμῆ | τοῦμὸν παρώσας δεσπότης δούλον λέχος, | κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους ἐλαύνομαι. | λέγει γὰρ ὡς νιν φαρμάκοις κεκρυμ-

il coro di donne di Ftia, la cui parodo (vv. 117-146), strutturata in due coppie di strofi marcate dall'alternanza di sequenze dattiliche e giambiche, conclude la definizione del clima iniziale della tragedia con una duplicazione soltanto apparente del motivo lamentoso, in cui la ripresa del contrasto di Andromaca con Ermione (v. 122, σὲ καὶ Ἑρμιόνην ἔριδι στυγεράϊ) e la nuova sottolineatura della condizione servile della troiana (vv. 136-138, γυνῶθι δ' οὖσ' ἐπὶ ξένας | δμῶϊς ἐπ' ἀλλοτρίας | πόλεος) sembrano servire, piuttosto, a una marcata finalit  parenetica. Il canto, infatti, ascrivibile al genere delle parodi consolatorie, «nelle quali l'arrivo del Coro, in genere femminile, si configura come l'accorrere sollecito di un gruppo simpatico di *philai*, di solito dopo una monodia in cui l'eroina tragica ha dato libera effusione al proprio dolore»¹⁰¹⁸, affianca un debole atteggiamento empatico alla preponderante esortazione alla troiana ad accettare la nuova condizione e ad abbandonare l'altare di Teti: fino al v. 139, cio  per due terzi del canto, le donne invitano Andromaca a considerare τὸ παρὸν κακόν (v. 126), vista l'inutilit  di una strenua opposizione al potere (vv. 130-132, τί σοι | καιρὸς ἀτυζομένην δέμας αἰ- κέλιον καταλείβειν | δεσποτῶν ἀνάγκαις;), e ad accettare l'unico rimedio efficace possibile – l'abbandono dell'altare (vv. 129 s., λείπε δεξιμηλον | δόμον τᾶς ποντίας θεοῦ), cio  la rinuncia alla supplica; solo in conclusione di canto, nella seconda antistrofe, le coreute sembrano sintonizzarsi sul dolore di Andromaca, riferendole di averla lungamente compianta (vv. 141 s., οἰκτροτάτα γὰρ ἔμοιγ' ἔμολες, γύναι Ἰλιάς, οἴκους | δεσποτῶν ἐμῶν), ma il timore che Ermione possa sentirle e accrescere la propria ira smorza subito la compassione (vv. 142-146, φόβῳ δ' | ἡσυχίαν ἄγομεν — | τὸ δὲ σὸν οἴκτῳ φέρουσα τυγχάνω — | μὴ παῖς τᾶς Διὸς κόρας | σοί μ' εὖ φρονούσαν εἰδῆι), rivelando come le donne di Ftia ignorino gli ultimi risvolti della situazione di Andromaca e Molosso, discussi dalla troiana e dall'ancella nel prologo¹⁰¹⁹.

μένοις | τίθημ' ἄπαιδα καὶ πόσει μισουμένην, | αὐτὴ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω | τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα τᾶκείνης βίαι). Cfr. Volpe Cacciatore 2003, pp. 44-46. Sul modo dei personaggi dell'*Andromaca* di relazionarsi col proprio passato, Kyriakou 1997.

¹⁰¹⁸ Pattoni 2003, p. 593. Per uno studio del modello poetico, ved. Pattoni 1990b.

¹⁰¹⁹ La possibilit  di una *duplicatio* dei temi del prologo e dell'elegia di Andromaca   ridimensionata dalla differente intenzione del coro, non finalizzata all'immediata compassione, bensì al convincimento dell'interlocutrice; cfr. Volpe Cacciatore 2003, p. 46. Per i contenuti della parodo, ved. Stevens 1971, p. 110; Kovacs 1980, p. 56; Pattoni 2003, pp. 593-608. Per le questioni metriche e testuali, cfr. Stevens 1971, pp. 10 s.; Giusta 1991, pp. 237-240; Diggle 1994, pp. 204-208; Willink 2001b, pp. 724-730; Pattoni 2003, pp. 609-618.

Una omometria occorre a evidenziare la distanza e l'inefficacia della manovra persuasiva delle Ftiotidi. L'accusativo γένναν, posto in conclusione del v. 119 (6da), trova una eco nel dativo ἐγγενέτησιν, contenente la medesima radice, in identica collocazione conclusiva al v. 128, con una minima corrispondenza tra gli accenti prosodici dei versi in responsione:

| | | |
|-----|------------------|-----|
| 119 | —υυ—υυ—υυ—υυ—υυ— | 6da |
| 128 | —υυ—υυ—υυ—υυ—υυ— | 6da |

Entrambe le occorrenze della radice γειν- concorrono a segnalare il distanziamento del coro dall'interlocutrice. Non è, infatti, un compendio di empatia il turno di parole con cui le donne giustificano il proprio avvicinamento ad Andromaca: le coreute si premurano anzitutto di ribadire la propria differenza geografica rispetto alla troiana (v. 119, Φθιάς ὁμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν), spostando l'attenzione dallo stato presente della donna alla concessione, che dà l'impressione di essere insolita, che le Ftiotidi le hanno fatto nonostante il grave scoglio della estraneità; l'effetto di distacco è accresciuto dalla scelta della formulazione ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, che toglie ad Andromaca la natura umana e la trasforma in un concetto astratto. Allo stesso modo, l'ammonizione, in forma interrogativa, del corrispondente verso dell'antistrofe – una donna originaria della distrutta Troia non dovrebbe nemmeno sfiorare l'idea di contrapporre la propria volontà a quella del vincitore (vv. 127 s., δεσπόταις ἀμιλλᾷ | Ἰλιάς οὔσα κόρα Λακεδαίμονος ἐγγενέτησιν;), bensì, come le coreute le consigliano poco prima, riconoscere e accettare la propria condizione (v. 126, γνῶθι τύχαν, λόγισαι τὸ παρὸν κακὸν εἰς ὅπερ ἦκεις) – riprende il motivo della differenza geografica per svilupparlo in una logica bellica, evidenziando di nuovo il distacco delle donne di Ftia rispetto alla situazione emotiva della protagonista¹⁰²⁰. Da rilevare, nel canto, anche la figura

¹⁰²⁰ «L'atteggiamento scarsamente simpatetico delle coreute affiora già nelle parole di presentazione, al v. 119, in cui esse si definiscono greche in contrapposizione ad Andromaca: “io, pur ftiotide, sono ugualmente venuta a te, che sei di stirpe asiatica”. [...] la tradizionale autopresentazione del Coro, frequente nelle parodo soprattutto euripidee, assume, in corrispondenza con il motivo del μολεῖν, una atipica formulazione concessiva (ὁμως v. 119). Altrettanto insolita, nell'ambito delle parodo consolatorie, è la sottolineatura che riceve il motivo della differenza etnica: anziché esprimersi con un più ovvio “son giunta da te che sei asiatica” – sulla linea dell' Ἰλιάς οὔσα κόρα, che compare nel *colon* corrispondente dell'antistrofe, al v. 128, dove pure il tema della contrapposizione razziale riceve un particolare rilievo – il Coro qui ricorre all'insolito nesso πρὸς σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, con l'uso dell'astratto per il concreto, e in posizione d'evidenza in fine di *colon* dattilico» (Pattoni 2003, pp. 596 s.).

etimologica in epifora μόχθον | ... μόθχεις (vv. 133 s.), che conclude la costruzione speculare della prima antistrofe e della seconda strofe, dove la funzione parenetica dell'intervento corale raggiunge la massima elaborazione: invito all'analisi (v. 126, γνῶθι κτλ.), invito ad abbandonare l'altare con imperativo (vv. 129 s., λείπε δεξι-μηλον | δόμον τὰς ποντίας θεού); richiesta di abbandono, ancora in imperativo (v. 135, ἀλλ' ἴθι λείπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὸν ἔδραν), invito alla rassegnazione (vv. 136-138, γνῶθι δ' οὖσ' ἐπὶ ξένας | δμῶις ἐπ' ἄλλοτρίας | πόλεος)¹⁰²¹.

L'azione prosegue con l'aspro confronto diretto tra le due protagoniste femminili della tragedia: Ermione attacca Andromaca e ripete le accuse che la troiana aveva ricapitolato nelle battute iniziali del dramma (lento avvelenamento da parte della rivale, che ne causa la sterilità: vv. 155-160, cfr. vv. 32-33), intimorendola una volta di più coi difetti della propria origine straniera (vv. 168-180), ma Andromaca le smentisce una per una (vv. 183-231), in una confutazione ordinata che sembra richiamare il modello del *Palamede* di Gorgia¹⁰²². La successiva sticomitia non offre soluzioni al conflitto, che anzi degenera nella rinnovata esplicita minaccia di violenza di Ermione ad Andromaca (vv. 257-259, πῦρ σοι προσοίσω, κού τὸ σὸν προσκέψομαι — ... καὶ χρωτὶ δεινῶν τραυμάτων ἀλγηδόνας) e nella strenua resistenza di quest'ultima, fiduciosa nel ritorno salvifico di Neottolema (v. 269, πέποιθα). Il coro riflette sulla gravità della situazione, ricercando nello *iudicium Paridis* un antefatto della discordia tra le due donne: si sviluppano, così, le due coppie strofiche del primo stasimo (vv. 274-308), che risultano prive di occorrenze omometriche. Queste ritornano nel corso del secondo canto infra-episodico (vv. 465-493), successivo al duro confronto verbale tra Menelao, sceso in campo per propugnare la causa di Ermione, e Andromaca, convinta dall'ingannevole promessa della morte di Molosso ad abbandonare la posizione di supplice presso l'altare di

¹⁰²¹ Cfr. Pattoni 2003, p. 604.

¹⁰²² L'argomentazione di Andromaca segue la duplice direttrice della realizzazione del piano di cui l'accusa Ermione e dei supposti scopi, secondo il binomio mezzi/motivi già applicato nel *Palamede* di Gorgia (Gorg. *Pal.* 5: εἰ δὲ οἰόμενος οὕτω τὰτα ἔχειν ἐποιεῖτο τὴν κατηγορίαν, οὐκ ἀληθῆ λέγειν διὰ δισσῶν ὑμῖν ἐπιδείξω τρόπων· οὔτε γὰρ βουληθεὶς ἐδυνάμην ἂν οὔτε δυνάμενος ἐβουλήθην ἔργοις ἐπιχειρεῖν τοιούτοις). La coincidenza, di per sé, non istituisce una contaminazione diretta di Euripide dal sofista, ma certamente «the very explicit way Gorgias' Palamedes uses these patterns shows that they were a recognized part of late fifth-century rhetorical technique, and that it is very likely that Euripides has consciously used them to structure Andromache's defense» (Goebel 1989, p. 35). Impressioni sofistiche suscita anche il confronto tra Peleo e Menelao, secondo Kovacs 1980, pp. 68 s. Per una recente analisi retorico-argomentativa dell'agone tra Ermione e Andromaca, Mastronarde 2010, pp. 275-279; Schamun 2012.

Teti, cadendo così nelle mani del capo spartano (vv. 309-464). In due coppie strofiche di tessitura prevalentemente giambica, ma con qualche inserzione enopliaca e dattilica (vv. 465-470~471-478; 479-485~486-493), le donne di Ftia riconducono gli accadimenti dell'episodio alla condizione di bigamia della casa di Neottolemo, da esse considerata la causa prima degli eventi: gli svantaggi di δίδυμα λέκτρα (v. 465) per un uomo confermano la bontà della monogamia (μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις | ἀκουινώμητον ἀνδρὸς εὐνάν, vv. 468-470), che evita a un οἶκος di dividersi per i contrasti di due madri rivali tra loro¹⁰²³; il ragionamento è dimostrato tramite una comparazione che estende l'inapplicabilità del doppio al contesto politico (οὐδέ γ' ἐνὶ πόλεσι δίπτυχοι τυραννίδες | μιᾶς ἀμείνοτες φέρειν, vv. 473 s.) e a quello marinaresco (κατὰ πηδαλίων δίδυμαι πραπίδων γνώμαι | σοφῶν τε πλήθος ἀθρόον ἀσθενέστερον | φαυλοτέρας φρενὸς αὐτοκρατοῦς, vv. 480-482), da cui ricava, per generalizzazione, la γνώμη che sorregge il canto – è meglio che il potere si concentri nelle mani di uno solo, se se ne vuole ricavare un qualche beneficio (ἐνὸς ἂ δύνασις ἀνά τε μέλαθρα | κατὰ τε πόλι-
ας, ὅποταν εὐβρεῖν θέλωσι καιρόν, vv. 483-485) – e che spiegherebbe la gravità della contesa tra Andromaca ed Ermione, che conclude la riflessione del coro nella seconda antistrofe (ἔδειξεν ἡ Λάκαινα τοῦ στρατηλάτα | Μενέλα· διὰ γὰρ πυ-
ρὸς ἦλθ' ἐτέρωι λέχεϊ, κτείνει δὲ τὴν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν | παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ, vv. 486-490)¹⁰²⁴.

¹⁰²³ Questo è il senso del sintagma ἀμφιμάτορας κόρους (v. 466), che, secondo Sommerstein 1987, p. 499, «will have been the nuance of rivalry and contention that distinguished ἀμφιμήτωρ from its near-synonym διμήτωρ, found as an epithet of Dionysos who had 'two mothers' in quite a different sense (one of them was Zeus)». Allo stasimo farebbe, dunque, da sfondo la polemica giuridica sorta attorno al controverso provvedimento di legittimazione del concubinato ad Atene subito dopo la peste, cui farebbero riferimento, tra gli altri, Athen. 13.556 e Diog. Laert. 2.5.26 (così, tra i molti commentatori a favore, Stevens 1971, p. 151). L'assenza di corrispondenze verbali tra i due autori e il silenzio sul tema da parte di altri autori a esso coevi rendono incerta l'esistenza storica del provvedimento che, se anche avesse avuto operatività, avrebbe offerto inadeguata materia di discussione al pubblico di Euripide, stante la rappresentazione non ateniese dell'*Andromaca*. Il decreto, inoltre, secondo la testimonianza di Diogene, consentiva al cittadino di poter avere figli legittimi da una donna seconda rispetto alla moglie legittima, questione che il dramma euripideo non pone, data l'esplicita condizione di νόθος di Molosso, che implica invece l'eventualità di una regolare adozione a fronte della sterilità di Ermione. La polemica sui δίδυμα λέκτρα si configura, piuttosto, come dibattito etico sulla condizione dell'una e dell'altra donna, costrette alla convivenza col medesimo uomo secondo un costume che mina l'integrità dell'οἶκος. Per un esame puntuale della questione, si veda Pepe 1998, pp. 145-150 coi relativi abbondanti riferimenti bibliografici.

¹⁰²⁴ L'ode, come gli altri stasimi dell'*Andromaca*, è un esempio di canto non immediatamente o implicitamente collegato allo sviluppo del dramma, su cui cfr. Mastronarde 2010, pp. 131-134. Sui contenuti, ved. Stevens 1971, pp. 150 s.; Kovacs 1980, pp. 64 s.; Navarro Noguera 2015, pp. 45 s.

Il dettato retorico delle strofi, segnato dal poliptoto ἄχθος ἐπ' ἄχθει (v. 475), dal *tricolon* allitterante ἄθεος ἄνομος ἄχαρις (v. 491) e dalla corrispondenza non responsiva tra i lessemi della duplicità δίδυμα (v. 465) e δίπτυχοι (v. 471), in posizioni ravvicinate dello stesso verso in responsione, è arricchito da due omometrie, che intervengono nella strutturazione e nella significazione del ragionamento del coro. Strofe e antistrofe della coppia sono aperte da una congiunzione negativa che, posta in uguale sede incipitaria di verso e di strofe, lega e parifica i primi movimenti riflessivi dello stasimo: nella corrispondenza tra οὐδέποτε (v. 465) e οὐδέ (v. 471), caratterizzata da una buona condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione, alla considerazione sull'inopportunità dei δίδυμα λέκτρα (οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν | οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους, | ἔριδας οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας, vv. 465-467) è coordinata la sua prima esemplificazione politico-amministrativa della diarchia (οὐδέ γ' ἐνὶ πόλεσι δίπτυχοι τυραννίδες | μιᾶς ἀμείνονες φέρειν, | ἄχθος ἐπ' ἄχθει καὶ στάσις πολίταις, vv. 471-475), in un collegamento che conferisce coesione alle due strofi¹⁰²⁵.

| | | |
|-----|-----------------|-----|
| 465 | —υυυυυυυυυυυυυυ | 3ia |
| 471 | —υυυυυυυυυυυυυυ | 3ia |

Allo stesso modo, la seconda coppia strofica è responsivamente collegata dalla corrispondenza – non supportata da alcun grado di condivisione degli accenti prosodici – tra le forme φρενός e δύσφρονος, in cui la radice φρειν-/φρον- occupa la stessa sede metrica dei vv. 482~490 (4da_λ): la capacità governativa di un solo comandante che, per quanto di scarso valore (φαυλοτέρας φρενὸς αὐτοκρατοῦς, v. 482), è comunque superiore a quella di più teste (σοφῶν τε πλήθος ἀθρόον ἀσθινέστερον, v. 481), è messa in relazione con le finalità negative del pensiero di Ermione e di Menelao, suo aiutante, motivate da una contesa ben priva di ragione (κτείνει δὲ τὴν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν | παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὑπερ, vv. 489 s.); la connessione sottolinea, così, l'irrazionalità degli accadimenti agli occhi del coro.

| | | |
|-----|--------------|------------------|
| 482 | —υυυ—υυυ—υυυ | 4da _λ |
|-----|--------------|------------------|

Per le questioni metrico-testuali, cfr. Stevens 1971, pp. 151 s.; Stinton 1977b, pp. 142 s.; Diggle 1994, pp. 208 s.; De Stefani 2001, pp. 1-3; Willink 2005, pp. 190-193.

¹⁰²⁵ L'omometria è osservata anche da Stevens 1971, p. 153.

Un breve passaggio anapestico, pronunciato dal coro (vv. 494-500), segnala l'inizio del terzo episodio, marcato da una soluzione strutturale che caratterizza la generale tripartizione della tragedia: un amebeo lirico-epirrematico a tre personaggi (Andromaca, Molosso e Menelao: vv. 501-544) dà inizio a un nuovo momento di stallo – Andromaca e il figlio nelle mani di Menelao, apparentemente senza alcuna possibilità di salvezza – che solo l'intervento inatteso di un altro personaggio (in questo caso, Peleo) potrà sbloccare, in modo non dissimile da quanto accadrà, più avanti, nel *kommos* amebaico di Ermione (vv. 825-865) e nel lamento funebre di Peleo per Neottolemo (vv. 1173-1225)¹⁰²⁶. Il *focus* della scena sul dolore della troiana e del figlio motiva la forma simmetrica del canto, in cui agli otto versi della strofe (vv. 501-514) e dell'antistrofe (vv. 523-537), divise tra le voci della donna e del bambino, rispondono altrettanti versi dei due epirremi anapestici affidati a Menelao (vv. 515-522; 538-544), quasi che l'irremovibile sovrano spartano «non volesse concedere 'margini' di vantaggio alla donna, che per la sua situazione e per il sostegno del bimbo, catalizza l'emozionalità della scena»¹⁰²⁷; d'altronde, la scelta dell'amebeo si rivela utile a esasperare l'assenza di dialogo tra l'uomo e la donna, l'una assorta nella lamentazione della propria sorte irrimediabile (κείσηι δῆ, τέκνον ὦ φίλος, | μαστοῖς ματέρος ἀμφὶ σᾶς | νεκρὸς ὑπὸ χθονί, σὺν νεκρῶι <τ> . . ., dice Andromaca a Molosso ai vv. 510-512), l'altro occupato a confermarla con atteggiamento sprezzante e insolente (τοῖς γὰρ ἐμοῖσιν γέγον' ὠφελία, | σοὶ δ' οὐδὲν ἔχω φίλτρον, risponde Menelao alla supplica di Molosso ai vv. 539 s.)¹⁰²⁸. La simmetria si estende alla disposizione delle sequenze metriche nelle



¹⁰²⁶ «[...] ricaviamo come nel corso dell'opera una *eris* generi un'altra *eris* secondo una concatenazione progressiva nel cui ambito le successive salvazioni (operate da Peleo, Oreste e Tetide) vengono intercalate organicamente fra i diversi momenti di isolamento tragico come soluzione di una ἀμηχανία precedente e come causa di quella seguente: la salvazione da parte di Peleo, promossa dallo stato di Andromaca, è alla base dell'isolamento di Ermione; la salvazione da parte di Oreste, favorita dallo stato di Ermione, è all'origine della catastrofe di Peleo. Nel primo caso il nesso causale si attua in quanto l'intervento di Peleo impone la ritirata di Menelao; nel secondo, in quanto la fuga di Ermione con Oreste è collegata con l'uccisione di Neottolemo perché la fanciulla costituisce il termine di contesa fra i due uomini e la ragione del piano omicida ordito da Oreste» (Ferrari 1971, p. 216). Cfr. Cerbo 2008, p. 167.

¹⁰²⁷ Cerbo 2008, pp. 169 s.

¹⁰²⁸ L'impossibilità del dialogo tra i due adulti è accresciuta dalla scelta di Andromaca di mandare il figlio a supplicare Menelao (λίσσου, γούνασι δεσπότης | χρίμπτων, ὦ τέκνον, vv. 529 s.); la donna si riserverà di compiere il gesto con Peleo, poco più avanti (ἀλλ' ἀντιάζω σ', ὦ γέρον, τῶν σῶν πάρος | πίτνουσα γονάτων — χειρὶ δ' οὐκ ἔξεστί μοι | τῆς σῆς λαβέσθαι φιλάτης γε-

All'interiezione fa seguito un sostantivo bisillabico con un referente diverso per ciascuna occorrenza: nella prima, il bambino si rivolge al genitore lontano, invocandone l'intervento salvifico (ὦ πάτερ, | μόλε φίλοις ἐπίκουρος, vv. 507-509) in anticipo rispetto all'analogo riferimento materno (vv. 523-525), mentre nella seconda l'interlocutore è Menelao, destinatario dell'inane supplica di Molosso (ὦ φίλος, | φίλος, ἄνες θάνατόν μοι, vv. 530 s.); in entrambi i casi, l'obiettivo sembra quello di aumentare l'effetto straziante dell'interlocuzione del fanciullo a mezzo di una strutturazione simmetrica delle forme strofiche, con una sfumatura prossemica che concentra l'attenzione sulla figura di Menelao, potenziandone la distanza dagli altri personaggi in scena¹⁰³¹.

Simmetria e *pathos* raggiunge la successiva omometria, per la quale si trovano in corrispondenza reciproca le uguali espressioni interiettive ὦμοι μοι, τί ~ ὦμοι μοι, τί che, in incipit dei vv. 513~535 (glyc), marcano l'ultimo intervento di Molosso nella strofe e nell'antistrofe sull'irrimediabilità della propria sorte (ὦμοι μοι, τί πάθω; τάλας | δῆτ' ἐγὼ σύ τε, μάτερ, vv. 513 s.; ὦμοι μοι, τί δ' ἐγὼ κακῶν | μῆχος ἐξανύσωμαι;, vv. 535 s.), segnandone la conclusione¹⁰³²; minimo il grado di condivisione degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 513 |  | glyc |
| 535 |  | glyc |

L'ingresso in scena di Peleo (v. 547) risolve lo stallo dell'amebeo, offrendo l'occasione per un confronto diretto tra il padrone di casa e Menelao, che si traduce nel nutrito agone tra i due personaggi in cui, in due lunghe *rheseis* seguite da due monologhi più brevi Peleo, prima (vv. 590-641; 693-726), e Menelao, poi (vv. 645-690; 729-746), discutono sulla condizione di Andromaca e sulla liceità dei trattamenti riservatili da parte spartana e ftiotide. Dallo scontro verbale Peleo, vincitore, trae sani e salvi madre e figlio, lasciando la scena libera al terzo stasimo (vv. 766-801) che, organizzato in una triade di sequenze principalmente dattilo-epitritiche (vv. 766-776~777-787; 788-801), solo nell'epodo si profonde in una lode del vecchio genitore di Achille, evidentemente motivata dal successo dialettico col rivale. I temi affrontati, però, non paiono direttamente connessi a quanto appena

¹⁰³¹ L'occorrenza omometrica è osservata anche da Cerbo 2008, p. 172.

¹⁰³² L'omometria è registrata anche da Cerbo 2008, p. 172.

accaduto in scena: dell’Eacide si ricordano le imprese eroiche coi Lapiti contro i Centauri (ὦ γέρον Αἰακίδα, | πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύρων ὀμι-
 λῆσαι δορὶ | κλεινοτάτῳ, vv. 788-793) e nel contesto del viaggio degli Argonauti
 (καὶ ἐπ’ Ἀργώϊου δορὸς ἄξιον ὑγρὰν | ἐκπερᾶσαι ποντιᾶν Ξυμπληγάδων |
 κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν, vv. 793-795), come già nelle strofi precedenti avevano
 avuto luogo considerazione di ordine gnomico su nobiltà e gloria (κηρυσσομένοισι
 δ’ ἀπ’ ἐσθλῶν δωμάτων | τιμὰ καὶ κλέος· οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν | ἀνδρῶν
 ἀφαιρεῖται χρόνος· ἅ δ’ ἀρετὰ | καὶ θανούσι λάμπει, vv. 772-776), lealtà e viltà
 (ταύταν ἦνεσα ταύταν καὶ φέρομαι βιοτάν, | μηδὲν δίκας ἕξω κράτος ἐν
 θαλάμοις | καὶ πόλει δύνασθαι, vv. 785-787). Piuttosto che distaccarsi per un
 istante dall’ordito drammatico, le donne di Ftia tirano le fila dell’agone intercorso
 tra i due eroi, sviluppando motivi già anticipati dai precedenti discorsi di Peleo,
 come la vacuità della nobiltà e del prestigio militare (ἀλλ’ ὁ στρατηγὸς τὴν δόκη-
 σιν ἄρνυται, | ὃς εἷς μετ’ ἄλλων μυρίων πάλλων δόρυ | οὐδὲν πλεον δρῶν ἐ-
 νὸς ἔχει πλείω λόγον. | σεμνοὶ δ’ ἐν ἀρχαῖς ἡμενοὶ κατὰ πτόλιν | φρονούσιν
 δήμου μείζον, ὄντες οὐδένες, vv. 696-700) e l’infondatezza del binomio
 ricchezza/onestà (κύδιον βροτοῖς | πένητα χρηστὸν ἢ κακὸν καὶ πλούσιον |
 γαμβρὸν πεπᾶσθαι καὶ φίλον· σὺ δ’ οὐδὲν εἶ, vv. 639-641)¹⁰³³, che sollevano
 una nota di ironia tragica quando il pensiero corre all’assente Neottolema¹⁰³⁴. In
 questo ordine di considerazioni si iscrive l’unica occorrenza omometrica

¹⁰³³ «L’ode corale si lega [...] in modo coerente alle vicende rappresentate nel corso dei primi tre episodi e va a costituire la “didascali” finale al contrasto che vede opposti Peleo e Menelao e, dunque, Atene e Sparta; come il concetto della nobile nascita e della ricchezza quale garanzia di successo, enunciato dalle donne ftiotidi nella strofe, richiama la concezione etica dell’eroe spartano, così la critica a una morale svincolata dalla giustizia rappresenta, nell’antistrofe, un’allusione all’intervento salvifico operato da Peleo; l’epodo, che proietta la propria lode in un lontano passato, viene infine a recuperare un’immagine dell’Eacide in un certo senso “inedita”, ma indubbiamente coerente con il nuovo ideale di eroe, e di πολίτης, che Euripide intende proporre nella sua riflessione» (Fortuna 1995, p. 915). Sui contenuti dello stasimo, ved. Stevens 1971, pp. 186 s.; Kovacs 1980, pp. 70 s.; van der Valk 1985, pp. 67-69; Navarro Noguera 2015, pp. 47 s. Per i problemi metrici e testuali posti dal canto, cfr. Stevens 1971, pp. 187 s.; Mueller-Goldingen 1987, pp. 224-226; Diggle 1994, pp. 211 s.; Willink 2005, pp. 194 s.

¹⁰³⁴ «The myth of the death of Neoptolemus at Delphi was well known, so that the audience of *Andromache* can already expect, or at least suspect, when Andromache mentions in the prologue that Neoptolemus has gone to Delphi (49-55), that he will not live to return to Phthia. This expectation lends a somber undertone to the chorus’ celebration of the resources of noble virtues in the third stasimon (766-802): “there is no shortage of defensive strength for the well-born” (770-1) will be felt to be too optimistic a claim by anyone who knows of Neoptolemus’ futile fight against a Delphic mob, and it is strongly challenged by the portrayal of the helplessness and collapse that strike Peleus a few scenes later» (Mastronarde 2010, p. 111).

rintracciabile nel dettato verbale dello stasimo. Alla fine dei vv. 773~784 (pros epitr^{ia}) si trovano in corrispondenza responsiva le forme δωμάτων e δόμων che, oltre al medesimo caso, condividono l'appartenenza a una stessa sfera semantica; minimo il grado di corrispondenza degli accenti prosodici tra i versi in responsione:

| | | |
|-----|----------------|--------------------------|
| 773 | ---υυ---υυ---υ | pros epitr ^{ia} |
| 784 | ---υυ---υυ---υ | pros epitr ^{ia} |

L'apparenza di positività di un nobile casato, che produce gloria e onore in chi sostiene di discenderne (κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἔσθλων δωμάτων | τιμὰ καὶ κλέος, vv. 772-774), è messa a confronto con gli effetti che, sulla stessa dimora, produce il compimento di una ingiustizia, che a lungo termine si rivela fonte di vergogna (ἡδὺ μὲν γὰρ αὐτίκα τοῦτο βροτοῖσιν, | ἐν δὲ χρόνῳ τελέθει | ξηρὸν καὶ ὀνειδέσιν ἔγκειται δόμων, vv. 781-784). Se ne ricava una contrapposizione tra virtù e viltà che sembra richiamare le analoghe accuse di ingiustizia e viltà rivolte da Peleo a Menelao nel corso del precedente episodio. Da rilevare, all'interno dello stasimo, anche l'epanalessi ταύταν ... ταύταν (v. 785), che evidenzia il corollario della riflessione del coro: μηδὲν δίκας ἔξω κράτος ἐν θαλάμοις | καὶ πόλει δύνασθαι (vv. 786 s.).

Il successivo *kommos* di Ermione (vv. 825-865) porta in scena quanto ha poco prima anticipato la nutrice in una *rhexis* (vv. 802-819): la partenza di Menelao rivela la propria solitudine alla ragazza, che ora realizza la gravità delle minacce rivolte ad Andromaca (δέσποινα γὰρ κατ' οἶκον, Ἑρμιόνην λέγω, | πατρός τ' ἐρημωθεῖσα συννοῖαι θ' ἄμα, | οἶον δέδρακεν ἔργον Ἀνδρομάχην κτανεῖν | καὶ παῖδα βουλεύσασα, vv. 804-807) e, temendo la reazione di Neottolema al suo ritorno (πόσιν τρέμουσα, v. 808), cerca di togliersi la vita (κατθανεῖν θέλει, v. 807). La fanciulla irrompe in scena in preda all'isteria, che si riflette nell'organizzazione del *kommos*. Articolato in due coppie strofiche (vv. 825-827~829-831; 833-835~837-839) e un *astrophon* finale (vv. 841-865) principalmente intessuti di docmi, il canto dà vita a un amebeo lirico-epirrematico con la nutrice, gli interventi della quale si riducono alla misura minima di un trimetro giambico alla fine di ogni strofe (vv. 828, 832, 836, 840) e di tre trimetri giambici che interrompono in due punti (vv. 845; 851 s.) la sezione astrofica conclusiva, in una significativa manifestazione di dolore limitativa del dialogo: la prima strofe e la relativa antistrofe, infatti, si aprono

con le grida di Ermione (ὦ μοι μοι, v. 825; αἰαῖ αἰαῖ, v. 829) e a poco o niente servono i commenti e le consolazioni della nutrice, perlopiù ignorati dalla fanciulla; quando, nella seconda coppia strofica, sembra che la figlia di Menelao dia ascolto all'interlocutrice, interviene invece un meccanismo di rifiuto della consolazione, per il quale all'invito a coprirsi il petto (τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους, v. 832) e alla richiesta del motivo di tanta sofferenza (ἀλγείς, φόνον ῥάψασα συγγάμωι σέθειν; v. 836) segue l'aperta ammissione della colpevolezza e la preoccupazione per le possibili conseguenze coniugali, senza però che la speranza di perdono suggerita dalla nutrice possa mitigarla¹⁰³⁵. Sul piano verbale, al clima di visibile dolore contribuiscono le epanlessi κατάρατος ἐγὼ κατάρατος (vv. 838 s.) e ἀπόδος ... ᾗ πόδος (v. 843), l'anafora ποῦ ... | ποῦ (vv. 847 s.), le anadiplosi ἔλιπες ἔλιπες (v. 853) e ὀλεῖ ὀλεῖ (v. 856), il poliptoto δούλα δούλας (v. 840) e la corrispondenza non responsiva tra κόμας e πλοκάμων (vv. 826~830), che colloca in punti diversi dello stesso verso in responsione forme attinenti al campo semantico dei capelli, ad avvicinare i gesti luttuosi dello strapparsi i capelli e dell'abbandono del velo.

Non si osservano occorrenze omometriche né all'interno di questo canto né nel corso del quarto stasimo (vv. 1009-1046). L'ingresso di Oreste risolve il blocco di Ermione, che trova nel cugino l'occasione e il mezzo per abbandonare la casa di Neottolema senza doversi togliere la vita (νῦν οὔν, ἐπειδὴ περιπετεῖς ἔχεις τύχας | καὶ ξυμφορὰν τήνδ' εἶπεσοῦσ' ἀμηχανεῖς, | ἄξω σ' ἀπ' οἴκων καὶ πατρὸς δώσω χερί, dice Oreste alla ragazza ai vv. 981-984); ma, nel progetto di rivalersi su Neottolema a Delfi per non aver potuto sposare per primo la figlia di Menelao (ὁ μητροφόντης δ', ἦν δορυξένων ἐμῶν | μείνωσιν ὄρκοι Πυθικῆν ἀνὰ χθόνα, | δείξει γαμεῖν σφε μηδέν' ὦν ἐχρήν ἐμέ, vv. 999-1001), prepara la ragione del successivo stallo di Peleo, sbloccato a sua volta dall'intervento *ex machina* di Teti. Il coro, nello stasimo, non commenta in modo diretto le parole di

¹⁰³⁵ «[...] the *epirrhematic amoibaion* between Hermione and her Nurse in *Andromache* is an attempt by Hermione to impose her perception of reality on the uncomprehending Nurse. [...] All of this lyrical imagery of escape and suicide might appear to signify a feminine lack of control. Yet in the midst of this apparent absence of control, Hermione can be read as showing resistance by her very refusal to act rationally» (Chong-Gossard 2003, pp. 224-227). Sulla struttura e sui contenuti dell'amebeo, cfr. Stevens 1971, p. 193; Kovacs 1980, pp. 71 s.; Cerbo 2008, pp. 172-175; De Poli 2011, pp. 60-66. Per le questioni testuali, ved. Stevens 1971 pp. 193 s.; Craik 1979, p. 65; Stinton 1977b, p. 143; Giangrande 1986, pp. 310 s.; Diggle 1994, pp. 212-215; Willink 2005, pp. 195 s.

Oreste, ma vi allude nella generale rievocazione della guerra di Troia che avvicina le intenzioni del canto a quelle del primo stasimo, che ricercava l'ἀρχή della vicenda tragica nel giudizio di Paride e nel conseguente conflitto bellico. In due coppie strofiche di sequenze prevalentemente enopliache (vv. 1009-1018~1019-1026; 1027-1036~1037-1046), le donne di Ftia ricordano l'abbandono divino di Troia, privata della protezione di Apollo e Posidone (τίνος οὔνεκ' ἄτιμον ὀργᾶς | ἄν χεῖρα τεκτοσύνας Ἐἰνυαλίωι δοριμήστορι προσθέντες τάλαιναν τάλαιναν μεθείτε Τροίαν; vv. 1013-1018), gli scontri che hanno distrutto la città (ἐζεύξατε καὶ φούρους ἀνδρῶν ἀμίλλας ἔθετ' ἀστεφάνους, vv. 1020 s.) e le conseguenze particolari (l'assassinio di Agamennone e di Clitemestra, vv. 1027-1036) e generali (i lutti delle comunità che presero parte al conflitto: vv. 1037-1046)¹⁰³⁶. Proprio queste ultime sono poste in relazione tra loro dalle corrispondenze non responsive tra ἐπιβάς e διέβα, in posizioni differenti dei vv. 1034~1044, e tra ἀλόχου e ἄλοχοι, in punti diversi dei vv. 1027 e 1038, l'uno consequenziale all'altro nello schema della strofe; si possono osservare, inoltre, le anadiplosi τάλαιναν τάλαιναν (vv. 1017 s.) e θεοῦ. θεοῦ (v. 1031) e l'epanalessi νόσον ... νόσον (v. 1044).

Non si osservano occorrenze omometriche nemmeno nel compianto di Peleo e del coro sul corpo esanime di Neottolemo (vv. 1173-1230). Terminato il quarto stasimo, le donne del coro informano Peleo della fuga di Ermione e del progetto omicida di Oreste; l'anziano re predispone subito l'invio di un messo a Delfi (οὐχ ὅσον τάχος | χωρήσεται τις Πυθικὴν πρὸς ἑστίαν | καὶ τάνθάδ' ὄντα τοῖς ἐκεί λέξει φίλοις, | πρὶν παῖδ' Ἀχιλλέως καθανεῖν ἐχθρῶν ὕπο; vv. 1066-1069), ma l'improvviso arrivo del messaggero (v. 1070) fa sfumare ogni possibilità di salvezza per il giovane eroe. Al termine della lunga *rhexis* del messaggero (vv. 1085-1165), alcune sequenze anapestiche del coro accompagnano l'ingresso in scena del cadavere di Neottolemo (vv. 1166-1172), su cui si sviluppa il lamento del nonno, in forma di amebeo lirico-epirrematico. Delle due coppie strofiche in cui esso si articola, Peleo esegue la prima a mo' di monodia (vv. 1173-1183~1186-1196), la cui strofe e antistrofe di tessitura prevalentemente dattilica (la forma «più

¹⁰³⁶ Sui contenuti dello stasimo, ved. Stevens 1971, p. 213; Kovacs 1980, p. 74; van der Valk 1985, pp. 71 s.; Mastrorarde 2010, pp. 132-134. Per le questioni metrico-testuali, cfr. Stevens 1971, pp. 213 s.; Carey 1977; Kovacs 1978; Kovacs 1980, pp. 38-43; Giangrande 1986, pp. 310 s.; Luppe 1992, pp. 9 s.; Willink 2005, pp. 196-204; Galvani 2017.

antica di questo genere e l'unica dotata di una struttura strofica»¹⁰³⁷) sono inframmezzate da un solo epirrema giambico del coro (vv. 1184 s.), non replicato tra la prima antistrofe e la seconda coppia strofica in sequenze perlopiù giambiche (vv. 1197-1213~1214-1225), che inizia, invece, col diretto attacco del coro, che assume per un attimo la funzione di guida del lamento (ὄπποτοτοτοῶι, θανόντα δεσπότην γόοις | νόμωι τῶι | νεπτέρων κατάρξω, vv. 1197-1999); ma, subito dopo la replica del vecchio eroe (ὄπποτοτοτοῶι, διάδοχα δ' ὦ τάλας ἐγὼ | γέρων καὶ | δυστυχῆς δακρύω, vv. 1200-1202), questi «tende di nuovo a chiudersi in un soliloquio», mentre «il coro [...] svolge un ruolo subalterno e limita e il suo intervento a due singole battute – in trimetri giambici – di partecipazione al dolore del protagonista (v. 1204 = 1218 e 1208 = 1221)»¹⁰³⁸. In luogo delle omometrie, nel canto si possono osservare l'epanalepsi οὐκέτι ... οὐκέτι (v. 1177), le anadiplosi ὦ γάμος, ὦ γάμος (v. 1186), θανεῖν θανεῖν (v. 1208), πόλις, πόλις (v. 1222), il poliptoto μόνος μόνοισιν (v. 1221), la corrispondenza non responsiva tra i deittici τόδε e τάδε (vv. 1173~1186) e tra uguali forme del sostantivo γένος (vv. 1177~1190), a garantire unità tematica alla lamentazione.

¹⁰³⁷ De Poli 2011, p. 69.

¹⁰³⁸ Cerbo 2008, p. 177, cui rimando per un'analisi strutturale, contenutistica e metrica del *kommos*. Ved. anche Stevens 1971, p. 236 e il più recente De Poli 2011, pp. 66-74. Per le questioni metrico-testuali, cfr. Stevens 1971, pp. 236 s.; Kovacs 1996, pp. 53-55; Willink 2005, pp. 204-208; Méndez Dosuna 2011.

CONCLUSIONI

1 Frequenza e posizione delle occorrenze omometriche

I dati fin qui raccolti e analizzati ammontano a un totale di 361 occorrenze omometriche, riscontrate in una campionatura di testi relativamente ampia, nel tentativo di sottoporre a vaglio critico lo stato e il funzionamento dello strumento poetico delle omometrie tanto nel bacino della lirica strofica arcaica e tardo-arcaica quanto nelle odi strofiche di ambito drammatico: i frammenti strofici di Alceo, Alcmane, Stesicoro, Ibico e Simonide; gli epinici di Pindaro; gli epinici, i ditirambi e i frammenti strofici di Bacchilide; le sette tragedie più o meno integralmente conservate di Eschilo e le altrettante di Sofocle; tre tragedie di Euripide. Un maggior grado di completezza potrà essere raggiunto con l'inserimento nel *corpus* della ricerca e l'analisi dei frammenti strofici di Saffo, dei frammenti strofici meglio conservati di Pindaro e della lirica strofica frammentaria arcaica e tardo-arcaica edita nei *Poetae Melici Graeci*, nei *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta* e nel *Supplementum Lyricis Graecis*; l'indagine sul teatro sarà, invece, arricchita dal completamento del *corpus* tragico di Euripide e dall'estensione dell'analisi non soltanto al bacino tragico frammentario, ma anche a quello comico, sia nelle opere di Aristofane che nei frammenti strofici di altri autori. Ciononostante, vale la pena di riflettere fin da ora sui dati, pur parziali, a nostra disposizione, per cercare di definire meglio forma e usi dello strumento delle occorrenze omometriche, prendendone in considerazione frequenza, posizione e tipologie formali.

I dati sulla frequenza delle omometrie negli autori analizzati in questa tesi e sulle posizioni da loro occupate all'interno di versi e *cola* possono essere schematizzati come segue:

| | <i>Incipit</i> | Interno | <i>Explicit</i> | Sinafia | TOTALE |
|-------------------|----------------|----------------|-----------------|----------------|---------------|
| Alceo | 11 | 5 | 6 | 0 | 22 |
| Alcmane | 1 | 0 | 3 | 0 | 4 |
| Stesicoro | 5 | 2 | 1 | 0 | 8 |
| Ibico | 0 | 1 | 2 | 0 | 3 |
| Simonide | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Pindaro | 43 | 17 | 35 | 2 | 97 |
| Bacchilide | 15 | 5 | 15 | 0 | 35 |

| | | | | | |
|-----------------|------------|-----------|------------|----------|------------|
| Eschilo | 47 | 16 | 21 | 1 | 85 |
| Sofocle | 40 | 21 | 17 | 1 | 79 |
| Euripide | 15 | 5 | 7 | 0 | 27 |
| TOTALE | 176 | 72 | 107 | 4 | 361 |

I ridotti risultati dello spoglio delle composizioni di Alceo, Alcmane, Stesicoro, Ibico e Simonide dipendono in modo quasi esclusivo dal numero, dall'estensione e dalla condizione degli stessi testi, spesso fortemente frammentaria. Allo stesso modo, i dati delle odi pindariche, bacchilidee, eschilee, sofoclee ed euripidee crescono in rapporto al maggior numero, alla maggior estensione e alla miglior conservazione dei loro testi. Le stesse ragioni giustificano il numero di occorrenze nei canti di Bacchilide, minore rispetto al bacino pindarico, mentre il ridotto campione d'analisi motiva il totale di occorrenze nei drammi euripidei, più ridotto rispetto ai testi di Eschilo e Sofocle; sono fatte salve eventuali scelte stilistiche, che potrebbero contribuire alla variazione del numero totale di occorrenze omometriche nelle opere dei vari autori.

Di contro agli assunti teorici, discussi nell'*Introduzione*, che limitano la presenza delle omometrie pressoché al solo ambito drammatico¹, ben rappresentato in questa ricerca da un parziale di 191 occorrenze (Eschilo, Sofocle, Euripide), le restanti 170 omometrie sembrano dimostrarne la rilevante presenza e operatività anche all'interno della melica corale arcaica e tardo-arcaica (Alceo, Alcmane, Stesicoro, Ibico, Simonide, Pindaro, Bacchilide). Non è chiaro se e in quale misura il campione eolico, mancante di Saffo, possa risentire delle caratteristiche della metrica isosillabica, in cui l'obbligatoria responsione tra figure metriche di identica struttura potrebbe facilitare le occasioni di corrispondenza tra metrica e testo, esulando in alcuni casi dalla esplicita volontà del poeta². Un chiarimento in questo senso potrà essere fornito solo dal completamento dell'indagine attraverso l'analisi dei lacerti saffici; intanto, però, si possono apprezzare numero e frequenza delle

¹ «[...] la complessità e lunghezza dei periodi di molti canti lirici polistrofici renderebbe difficile creare paralleli verbali e concettuali in responsione metrica. Questo spiega come nella lirica corale tali simmetrie anche verbali siano rare, mentre sono molto più frequenti nella tragedia che conosce nei cori solamente la struttura diadica o triadica: aa, bb, cc oppure aab, ccd» (Bornmann 1993, p. 565). Ved. *Introduzione*, § 3, pp. 27-37.

² Ringrazio Eleonora Rocconi (Università di Pavia) per l'osservazione, espressa in occasione della Graduate Conference *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (Università degli Studi dell'Aquila, 15-16 novembre 2018).

occorrenze omometriche nel solo Alceo, dati piuttosto cospicui, se si considerano la breve estensione e la condizione assai frammentaria dei testi analizzati.

Il caso di Stesicoro, parimenti, pone alcuni quesiti. Le forme di ripetizione verbale e concettuale che caratterizzano le composizioni stesicoree sono stati considerati frutto delle loro modalità esecutive, così come i parallelismi tra *cola* e la collocazione degli epiteti, orientati a ottenere una disposizione degli elementi retorico frasali che contribuisca ad allargare e rallentare la dizione del poeta³. Viene da chiedersi se, almeno in Stesicoro, anche la forma di iterazione individuata dalle occorrenze omometriche possa essere legata in qualche misura all'esecuzione stessa dei carmi. In effetti, l'opera di Stesicoro recupera e rielabora il patrimonio omerico in rapporto allusivo che non si limitano alla funzione di elevare e impreziosire la composizione con dotti riferimenti a un modello illustre, bensì, attraverso opportune corrispondenze tra personaggi nuovi e modelli tradizionali, entrano in modo attivo nello svolgimento dell'azione, perseguendo inoltre uno scopo patetico che direzioni l'aspettazione del pubblico verso una data conclusione della vicenda⁴. Le omometrie stesicoree potrebbero essere un nuovo sviluppo della formularità epica che, affiancandosi all'uso di epiteti, frasi ed espressioni stereotipate, si rinnova, concretizzandosi in precise corrispondenze responsive che sfruttano la potenzialità strutturale-semantiche del fenomeno per arricchire la significazione dei carmi e superare, così, i modelli di partenza. D'altronde,

Ogni qualvolta Stesicoro ripropone motivi contenutistici del patrimonio epico,

³ «[...] è forse meglio immaginare come prioritaria la funzione del testo, presentato non tanto in forma di canto vero e proprio, quanto in un recitativo cantilenato, comunque estremamente sensibile alla componente musicale, che sarebbe servita come accompagnamento e sottofondo. In questa prospettiva si inseriscono assai bene anche [...] le ripetizioni, che non hanno nulla a che vedere con i ritornelli, e che anzi segnano cadenze costanti; i *κῶλα* paralleli, che scandiscono le pause, infine gli epiteti, che spesso nella loro estensione dilagano per un intero verso e ne rallentano enfaticamente il ritmo» (Lerza 1982, p. 25).

⁴ Si tratta di «non semplici reminiscenze dotte, con l'unico scopo di conferire dignità alla propria composizione, allusioni che si esauriscono in se stesse o che limitano la loro valenza al "momento" particolare e immediato in cui entrano in gioco; lo stabilire una corrispondenza tra la vicenda di un nuovo personaggio e un analogo momento della vicenda di un personaggio tradizionale del quale si conosce la sorte conferisce in realtà una spinta dinamica all'azione, che assume uno sviluppo in prospettiva. Al tempo stesso funziona da catalizzatore patetico attraverso l'orientamento dell'aspettativa che si viene ad instaurare riguardo all'esito finale della vicenda. Questo meccanismo a lunga portata d'azione trova in Stesicoro un'applicazione troppo assidua per essere casuale, per non corrispondere ad una scelta consapevole» (Carmignani 1981, p. 38). L'osservazione interessa anzitutto la tecnica compositiva dei frustoli della *Gerioneide*. Sulla tecnica allusiva di Stesicoro, ved. ancora *ivi*, pp. 43, 57.

o quando articola la propria espressione secondo le movenze dello stile formulare, si manifesta in qualche modo evidente e costante la preoccupazione del poeta di creare un presupposto di distinzione che faccia scattare il meccanismo per cui la sua realizzazione, nel momento stesso in cui si colora della sublimità del modello evocato, lo scavalca e segnala la propria novità. Originalità, dunque, nel pieno rispetto della tradizionalità: la perfetta sintesi di una tensione che il poeta sembra abilmente dominare e guidare.

Carmignani 1981, p. 44⁵

Gli elementi presi in considerazione, tuttavia, paiono insufficienti per dimostrare una derivazione delle occorrenze omometriche dall'espressività formulare epica, almeno in quei prodotti poetici che, come in Stesicoro, risentono ancora del modello espressivo più antico e autorevole dei poemi omerici. Tra l'altro, l'analisi effettuata nelle pagine precedenti mostra una concentrazione di omometrie nel Papiro di Lille maggiore che negli altri lacerti del poeta. Se, da un lato, la ragione potrebbe facilmente risiedere nelle maggiori dimensioni dei frammenti del ciclo tebano rispetto ai frustuli che trasmettono tracce delle altre opere stesicoree, dall'altro bisogna ammettere che, nella *Tebaide*, nonostante il linguaggio di ascendenza omerica, la pratica allusiva al modello epico diminuisca rispetto ad altra produzione, configurandosi come segno dello «stadio di evoluzione che il discorso di Giocasta rappresenta nell'ambito di un progressivo approfondimento del dominio etico dell'uomo greco antico»⁶. La possibilità di un'origine formulare della forma e dell'uso delle omometrie, dunque, resta una suggestione che, per quanto forte, è per ora destinata a restar tale.

La documentazione dell'esperienza arcaica, comunque, resta numericamente rilevante e trova la massima espressione in Pindaro, le cui 97 occorrenze totali giustificano il forte interesse tardo-ottocentesco per la ripetizione metrico-verbale nel poeta, poi accantonato o drasticamente ridotto nel secolo successivo, accentuando l'esigenza di uno studio come quello condotto in queste pagine⁷. Il

⁵ Lo studioso prosegue: «L'esame condotto sul testo di Stesicoro conduce in effetti alla conclusione che il rapporto tra questo poeta e i suoi modelli si attua sul piano di un continuo gioco di richiami fedeli e di significativi distacchi, con l'assidua applicazione di tecniche allusive che sottintendono scelte consapevoli, in una varietà di articolazione che è difficilmente spiegabile al di fuori di una prassi di composizione poetica che preveda l'utilizzo della scrittura» (ivi, p. 58).

⁶ Carmignani 1981, p. 57.

⁷ Il riferimento è alle *Nemee* e alle *Istmiche* di Pindaro edite da J. B. Bury nel 1890, le prime, e nel 1892, le seconde, liquidate da Van Groningen 1958, p. 330 come una buona teoria che, pur sprovvista di nuovi adepti, lascia una messe di dati interessante («La théorie ne compte plus acun adepte,

fatto che la documentazione sulla presenza e sull'uso interessi, più in generale, tutta la produzione lirica corale arcaica e tardo-arcaica e possa rintracciarsi, pur coi limiti appena discussi, già all'interno della lirica monodica di aera lesbica può essere interpretato come segno di longevità dello strumento, che pare intensificare e specializzare i propri usi man mano che si avvicina al mondo drammatico. Non si può dire a opera di chi, dove e quando esso sia nato, ma appare significativo che sia già presente, in tutta evidenza, nel più antico autore a noi noto della melica greca, Alcmane.

Tra i dati numerici raccolti, spicca l'abbondanza di occorrenze omometriche nelle posizioni iniziale (176) e conclusiva (107) delle sequenze metriche. Potrebbe trattarsi di un effetto della forte sensibilità delle due sedi metriche, più esposte all'udito e all'attenzione dell'uditorio: considerando, infatti, la necessità di una percettibilità sonora perché lo strumento poetico abbia funzionamento, basata sull'inscindibile legame tra testo, danza e musica che rendeva l'evento poetico un'unica esperienza performativa totalizzante⁸, la conclusione della sequenza metrica rappresenta l'ultimo evento sonoro percepibile e memorizzabile dal pubblico, mentre l'avvio della sequenza è il momento iniziale dell'esperienza sonora che, soprattutto in fase arcaica, può risentire di una speciale concentrazione della notevole cura riservata alle parti iniziali delle opere letterarie, così lucidamente studiata da B. A. Van Groningen⁹.

2 Tassonomia delle occorrenze omometriche

Le occorrenze omometriche paiono a tutti gli effetti uno strumento utile al poeta antico non soltanto sul più stretto piano strutturale delle composizioni, ma anche su quello, più ampio, del complesso di significati delle odi, i cui elementi verbali vengono evidenziati da un numero considerevole di opportune corrispondenze responsive di variegata morfologia. Un'adeguata tassonomia dei dati raccolti in

mais les phénomènes sont parfois intéressants»). Ved. la discussione condotta in *Introduzione*, § 3, pp. 27-37.

⁸ «Le procédé a une certaine valeur, mais à condition d'être perceptible et de s'imposer à l'audition ou à la lecture» (Van Groningen 1958, p. 330). Faccio qui riferimento alla discussione su quale supporto melodico-musicale potesse giovare alla collocazione e al riconoscimento delle occorrenze omometriche affrontata in *Introduzione*, § 5, pp. 39-63.

⁹ Il riferimento è in particolare alla trattazione sull'*exordium* (Van Groningen 1958, pp. 62-69) e al caso specifico delle odi pindariche (ivi, pp. 324-330).

questa ricerca sfocia nella seguente distribuzione tipologica:

1. forme identiche o flesse di una medesima parola;
2. forme riconducibili a una medesima radice nominale o verbale;
3. uguale parte (variabile o invariabile) del discorso;
4. somiglianze ed echi fonici;
5. strutture parallele;
6. mantenimento della medesima sfera semantica;
7. opposizioni semantiche;
8. composizione nominale e verbale;
9. uso di nomi propri;
10. uso di interiezioni.

Sono possibili interazioni tra le categorie:

1. forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele;
2. somiglianze ed echi fonici individuanti strutture parallele;
3. forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele concernenti nomi propri;
4. uguali parti (variabili e invariabili) del discorso determinanti eco fonica.

2.1 Forme identiche o flesse di una medesima parola

È la prima tipologia di occorrenza omometrica che ci si aspetta di osservare: la stessa sede metrica dei versi o *cola* in responsione è occupata dalla medesima parola, o con una perfetta identità delle forme o con l'affiancamento di forme diverse della sua flessione¹⁰. È la categoria più abbondante, documentata in 102 casi: 3 in Alceo, 1 in Alcmane, 4 in Stesicoro, 1 in Simonide, 44 in Pindaro, 12 in Bacchilide, 16 in Eschilo, 15 in Sofocle, 6 nel ridotto campione euripideo.

Alc. fr. 129.12~20 V. ῥ[ύεϑε ~ ῥ[ύεϑαι

¹⁰ Come anticipato in *Introduzione*, § 4, pp. 37 s., l'inserimento delle due evenienze nella medesima categoria è consigliabile dall'assenza di differenze stilistiche e dalla loro comune appartenenza all'ambito del significante e del significato (cfr. Facchini Tosi 1983, p. 7, n. 1). La separazione, in sede conclusiva della ricerca, tra forme identiche o flesse della medesima parola e forme riconducibili alla stessa radice nominale o verbale è motivata esclusivamente da esigenze di attenta categorizzazione e di valutazione numerica delle tipologie di occorrenze omometriche osservabili nel *corpus* di testi analizzato.

| |
|---------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 130b.13~21 V. θέων ~ θεοί |
| Alc. fr. 143.7~11 V. φοίταν ~ φοίταις |
| Alcm. fr. 3.65~83 PMG = 26.65~83 Cal. ἔχοισα ~ ἔχοισαν |
| Stesich. fr. 222(b).205~289 PMGF = 97.205~289 D.-F. θεοί ~ θεῶ[ν] |
| Stesich. fr. 222(b).211~218 PMGF = 97.211~218 D.-F. παίδας ~ παίδες |
| Stesich. fr. 222(b).218~232 PMGF = 97.218~232 D.-F. μύθοις ~ μύθοις |
| Stesich. fr. 222(b).225~288 PMGF = 97.225~288 D.-F. τοῦτο ~ τοῦ[το] |
| Simon. fr. 542.20~30 PMG θεοί ~ θεοί |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.42~100 ὕπατον ~ ὕπατον |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.69~80 γάμον ~ γάμον |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.17~36 πατέρα ~ πατέρος |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.10~86 νικῶν- ~ νικῶν- |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.44~63 ἀνθρώποισι ~ ἀνθρώποισι |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.53~91 δαέντι ~ δαείς |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.46~68 τετράτοις ~ ἐν τέτρασιν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.73~93 οἶα ~ οἶον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.14~62 ἀρετᾶς ~ ἀρεταί |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.15~63 κελαδέοντι ~ κελαδέων |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.51~75 βροτῶν ~ βροτῶν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.52~60 ἑτέροις ~ ἑτερόν τιν' |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.52~259 νᾶσον ~ νᾶσον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.52~259 πεδίον ~ πεδίον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.55~78 χρόνι ~ χρόνι |
| Pind. <i>Pyth.</i> 8.57~77 βάλλω ~ βάλλων |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.5~59 θέμεν ~ θέσαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.19~55 ἔσταν ~ ἔστα |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.34~70 μεγάλας ~ μεγάλων |
| Pind. <i>Nem.</i> 3.32~74 ἀρεταίς ~ ἀρετάς |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.4~84 τεύχει ~ τεύχει |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.6~94 ῥῆμα ~ ῥήματα |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.9~81 θέμεν ~ θέμεν |
| Pind. <i>Nem.</i> 6.13~57 μεθέπων ~ μεθέπων |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.12~96 ἀλκαί ~ ἀλκάν |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.23~52 ἔχει ~ ἔχει |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.45~87 ἔμμεναι ~ ἔμμεναι |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.53~74 τὰ τέρπν' ~ τὸ τερπνόν |
| Pind. <i>Nem.</i> 8.3~37 ἑτέραις ~ ἑτεροί |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.27~37 θυμόν ~ θυμόν |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.29~54 ταύταν ~ ταύταν |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.11~29 Ζεύς ~ Ζεῦ |
| Pind. <i>Nem.</i> 11.7~18 ἀοιδά ~ ἀοιδαίς |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.10~21 στεφάνους ~ στεφάνων |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.15~66 χερσί ~ χεῖρα |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.23~57 δρόμοις ~ δρόμοις |

| |
|------------------------------------------------------|
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.40~63 φέρει ~ φέρει |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.2~44 ὦ Μέλισσ' ~ καὶ Μελίσσω |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.7~37 τιμάεντες ~ τετίμακεν |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.5~11 τέλος ~ τέλος |
| Pind. <i>Isthm.</i> 5.6~54 τιμάν ~ τιμαί |
| Pind. <i>Isthm.</i> 7.34~51 εὐανθέ' ~ εὐανθέα |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.30~60 θεῶν ~ θεᾶν |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.40~50 πεδίον ~ πεδίον |
| Bacchyl. 1.48~117 Sn.-M. κόρ[αι ~ κόραν |
| Bacchyl. 1.49~72 Sn.-M.]αγορᾶ ~]σαγορᾶ |
| Bacchyl. 3.22~92 Sn.-M. ὄλβων ~ ὄλβον |
| Bacchyl. 5.98~123 Sn.-M. παῦσεν ~ παῦσεν] |
| Bacchyl. 5.122~137 Sn.-M. δαίφρων ~ δαίφρων |
| Bacchyl. 5.151~191 Sn.-M. γλυκεῖα ~ γλυκειᾶν |
| Bacchyl. 6.7~15 Sn.-M. στάδιον ~ στάδιον |
| Bacchyl. 9.63~89 Sn.-M. θεῶν ~ θεῶν |
| Bacchyl. 17.7~73 Sn.-M. κλυτᾶς ~ κλυτάν |
| Bacchyl. 17.18~107 Sn.-M. δίνα[σ]εν ~ δίνηντο |
| Bacchyl. 18.30~45 Sn.-M. τελείται ~ τελείται |
| Bacchyl. 18.32~47 Sn.-M. λέγει ~ λέγει |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 59~64 οἴκτον ~ οἴκτον |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 156~170 τόν ~ τόν |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 703~709 δίκας ~ Δίκας |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 799~807 γάμου ~ γάμου |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 812~827 βίαια ~ βίαια |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 815~823 σέθεν ~ σέθεν |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 1020~1028 χεῦμ' ~ χεύμασι |
| Aesch. <i>Pers.</i> 130~137 τόν ~ τόν |
| Aesch. <i>Pers.</i> 280~274 δαίσις ~ δαίσις |
| Aesch. <i>Pers.</i> 954~966 ἀκτάν ~ ἀκτᾶς |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1055~1061 ἀνία ἀνία ~ ἀνία ἀνία |
| Aesch. <i>PV</i> 588~608 παρθένου ~ παρθένω |
| Aesch. <i>Agam.</i> 160~167 ὄστις ~ ὄστις |
| Aesch. <i>Cho.</i> 46-47~58-59 φοβοῦ μαι ~ φοβεῖ ται |
| Aesch. <i>Cho.</i> 346~364 πάτερ ~ πάτερ |
| Aesch. <i>Eum.</i> 516~525 δίκας ~ δίκαν |
| Soph. <i>El.</i> 154~174 τέκνον ~ τέκνον |
| Soph. <i>El.</i> 1237~1258 τί ~ τί |
| Soph. <i>OT</i> 168~179 ἀνάριθμα ~ ἀνάριθμος |
| Soph. <i>OT</i> 1314~1322 ἐμόν ~ ἐμός |
| Soph. <i>Ant.</i> 335~345 πόντου ~ πόντου |
| Soph. <i>Ant.</i> 614~625 ἐκτὸς ἄτας ~ ἐκτὸς ἄτας |
| Soph. <i>Ant.</i> 847~866 οἶα ~ οἶων |
| Soph. <i>Ant.</i> 1266~1289 παῖ ~ παῖ |

| |
|---------------------------------------------------------|
| Soph. <i>Tr.</i> 637~644 κόρας ~ κόρος |
| Soph. <i>Phil.</i> 837~853 γνώμαν ἰσχων ~ γνώμαν ἰσχεις |
| Soph. <i>Phil.</i> 1095~1116 σύ ~ σε |
| Soph. <i>Phil.</i> 1127~1151 τάν ~ τάν |
| Soph. <i>OC</i> 134~166 λόγος ~ λόγον |
| Soph. <i>OC</i> 539~546 τί γάρ ~ τί γάρ |
| Soph. <i>OC</i> 696~710 τᾶι μεγάλοι ~ τοῦ μεγάλου |
| Eur. <i>Alc.</i> 253~260 νεκύων ~ νεκύων |
| Eur. <i>Alc.</i> 461~471 σύ ~ σύ |
| Eur. <i>Med.</i> 436~443 λέκτρον ~ λέκτρων |
| Eur. <i>Med.</i> 827~839 χώρας ~ χώραν |
| Eur. <i>Med.</i> 852~862 φόνον ~ φόνου |
| Eur. <i>Med.</i> 1275~1286 φόνον ~ φόνωι |

2.2 *Forme riconducibili a una medesima radice nominale o verbale*

Specializzazione della categoria precedente. La stessa sede di versi o *cola* in responsione è occupata da forme riconducibili a una medesima radice nominale o verbale. È documentata in 19 casi: 3 in Alceo, 7 in Pindaro, 2 in Bacchilide, 3 in Eschilo, 1 in Sofocle, 3 nel campione euripideo.

| |
|---------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 34.3~11 V. προ[φά]νητε ~ φ[ά]ος |
| Alc. fr. 119.8~20 V. κατέχ[. . . .]ο ~ παρεχε[|
| Alc. fr. 302(c).3~7 V. γένητ' αμ[~ γένοιτοτ[|
| Pind. <i>Ol.</i> 1.31~42 τιμάν ~ εὐρυτίμου |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.16a-17~37a-38 μάντιν ~ μαυετυσόμενος |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.10~32~76 στεφαναφορίαν ~ ἐπὶ στέφανον ~ (ἔκτος) ... στέφανος |
| Pind. <i>Ol.</i> 13.24/25~70/71 ἔπεσιν ~ εἰπεῖν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.43~83 ἔλπομαι ~ ἐλπίδας |
| Pind. <i>Pyth.</i> 6.29~47 νόημα ~ νόωι |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.25~68 ἀντίον ~ ἀντιάζουσιν |
| Bacchyl. 6.3~11 Sn.-M. [νικῶν ~ Νίκ[ας |
| Bacchyl. 13.62~128 Sn.-M. βροτῶν ~ φαεσιμ[βρότωι |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 736~743 ἔχει ~ ἔχοντες |
| Aesch. <i>Agam.</i> 698~716 αἱματόεσαν ~ αἶμ' |
| Aesch. <i>Cho.</i> 315~332 αἰνόπατερ ~ πάτερ |
| Soph. <i>Aj.</i> 349~357 ναυβάται ~ γένος ναίας |
| Eur. <i>Med.</i> 994~1000 σᾶι ~ σοι |
| Eur. <i>Andr.</i> 119~128 γένναν ~ ἐγεννέτησιν |
| Eur. <i>Andr.</i> 482~490 φρενός ~ δύσφρονος |

2.3 *Uguale parte (variabile o invariabile) del discorso*

Nella stessa sede metrica di versi o *cola* in responsione è possibile osservare uguali parti (variabili o invariabili) del discorso: si tratta perlopiù di congiunzioni e avverbi, ma vi si possono riscontrare anche preposizioni e forme verbali che condividono il medesimo tempo o modo e che, come le congiunzioni e gli avverbi, individuano relazioni simmetriche e semantiche utili alla comprensione dei significati dei canti. È documentata in 31 casi: 3 in Alceo, 2 in Stesicoro, 9 in Pindaro, 3 in Bacchilide, 5 in Eschilo, 5 in Sofocle, 4 nel campione da Euripide.

| |
|-------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 6.9~13 V. καὶ μή ~ καὶ μή |
| Alc. fr. 66.2~6 V. ὦς ~ ὦς |
| Alc. fr. 114.8~12 V. νῦν ~ νῦν |
| Stesich. fr. S11.13~22 = 15.13~22 D.-F. καί ~ καί |
| Stesich. fr. 222 col. ii.1~8 PMG = 183 col. ii.1~8 D.-F. εἴθην μὲν ~ εἴθην δ' |
| Pind. <i>Ol.</i> 5.16a~24a ἔμμεν ~ γενέσθαι |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.3~24 πάξομεν ~ βάσομεν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 3.73~80 εἶ ~ εἶ δέ |
| Pind. <i>Pyth.</i> 5.21~52 ἦδη ~ ἦδη |
| Pind. <i>Pyth.</i> 8.4~11~24 ἔχοισα ~ ὑπαντιάζαισα ~ θιγοῖσα |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.24~31 φέρειν ~ ἔχειν |
| Pind. <i>Nem.</i> 5.19~25 ἐπαινήσαι ~ ὕμνησαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.22~93 ἐπεὶ ~ ἐπεὶ |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.31~85 πέρι ~ πέρι |
| Bacchyl. 4.1~11 Sn.-M. ἔτι ~ ἔτι |
| Bacchyl. fr. *20B.1~17 Sn.-M. ᾧ ~ ᾧ |
| Bacchyl. fr. *20D.4~12 Sn.-M. οὐδέ ~ οὐδ[|
| Aesch. <i>Pers.</i> 957~969 ποῦ δέ ~ ποῦ δέ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 960~972 τ', ἦδ' ~ τ' ἦδ' |
| Aesch. <i>PV</i> 132~148 γάρ ~ γάρ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 766~772 γάρ ~ γάρ |
| Aesch. <i>Cho.</i> 320~337 ὁμοίως ~ ὁμοίως |
| Soph. <i>OT</i> 870~880 μήποτε ~ μήποτε |
| Soph. <i>Ant.</i> 333~343 πέλει ~ ἄγει |
| Soph. <i>Ant.</i> 848~867 πρὸς ~ πρὸς |
| Soph. <i>Tr.</i> 844~855 προσέβαλεν ~ ἐπέμολεν |
| Soph. <i>OC</i> 176~193 μήποτε ~ μηκέτι |
| Eur. <i>Alc.</i> 216~229 καί ~ καί |
| Eur. <i>Alc.</i> 909~932 ἦδη ~ ἦδη |
| Eur. <i>Alc.</i> 989~1000 καί ~ καί |
| Eur. <i>Andr.</i> 465~471 οὐδέποτε ~ οὐδέ |

2.4 *Somiglianze ed echi fonici*

La stessa sede di versi o *cola* in responsione è occupata da parole che, corrispondendosi, individuano forme di eco o somiglianza fonica, provviste di un qualche significato per la comprensione del carne. Il caso è documentato da 23 occorrenze: 6 in Alceo, 2 in Alcmane, 3 in Pindaro, 1 in Bacchilide, 5 in Eschilo, 5 in Sofocle, 1 nel campione euripideo.

| |
|-----------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 34.2~6 V. παῖδες ~ παῖσαν |
| Alc. fr. 42.12~16 V. ἐνῆαυτον ~ αὐτων |
| Alc. fr. 45.1~5 V. κ[άλ]λιςτος ποτάμων παρ' αἴνιον ~ πόλλαι παρθένικαι πέ.[|
| Alc. fr. 73.3~7 V. καί ~ κήνα |
| Alc. fr. 208(a).4~8 V. νᾶϊ ~ καί |
| Alc. fr. 298.30~38 V. Αἴας ~ ἄϊξε |
| Alcm. fr. 1.53~81 PMG = 3.53~81 Cal. ἐπαιθεῖ ~ ἐπαινεῖ |
| Alcm. fr. 1.57~85 PMG = 3.57~85 Cal. μὲν αὐτα ~ μὲν αὐτά |
| Pind. <i>Ol.</i> 9.37/38~47/48 ἐπεῖ ~ ἔγειρ' |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.69~98 εἰ πάρ ~ εἰ γάρ |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.18~36 Ἥβα ~ Ἥρας |
| Bacchyl. 3.36~50 Sn.-M. ἀείρας ~ χείρας |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 112~122 μέλεα ~ τέλεα |
| Aesch. <i>PV</i> 530~540 ποτιμισσομένα ~ δερκομένα |
| Aesch. <i>Sept.</i> 417~452 εὐτυχεῖν ~ ἐπεύχεται |
| Aesch. <i>Agam.</i> 683~701 μή τις ~ μῆνις |
| Aesch. <i>Cho.</i> 382~396 Ζεῦ Ζεῦ ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>Aj.</i> 176~186 χάριν ~ φάτιν |
| Soph. <i>El.</i> 171~191 ἀεῖ ~ ἀεικεῖ |
| Soph. <i>Tr.</i> 96~105 Ἄλιον ~ ἄθλιον |
| Soph. <i>Tr.</i> 96~105 πόθι ~ πόθον |
| Soph. <i>OC</i> 695~709 ἐγώ ~ ἔχω |
| Eur. <i>Med.</i> 1257~1267 φόβος ~ φόνος |

2.5 *Strutture parallele*

Per i meccanismi della responsione, nella stessa sede metrica si trovano espressioni le cui strutture individuano parallelismi tra i versi o *cola* in responsione. Si tratta di 44 casi: 2 in Alceo, 1 in Stesicoro, 1 in Ibico, 6 in Pindaro, 18 in Eschilo, 11 in Sofocle, 5 nelle tre tragedie di Euripide analizzate.

| |
|--------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 119.12~16 V. οἴχ ὀλ[ί]γαε σταφύλαιε ~ ὄμφ]ακας ὠμοτέραιε ἐοίκαε |
| Alc. fr. 208(a).2~6 V. τὸ μὲν γάρ ~ πὲρ μὲν γάρ |

| |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Stesich. fr. 222(b).204~225 PMGF = 91.204~225 D.-F. οὔτε γὰρ αἰέν γάρ ~ τοῦτο γὰρ ἄν |
| Ibyc. fr. 282.27-28~36-37 PMG ἀπ' Αὐλίδος ... ἀπ' Ἄργος ~ ἀπ' Ἄργεος ... ἐς Ἴλιον |
| Pind. <i>Ol.</i> 4.1a~10a Ζεῦ ... γάρ ~ Ψαύμιος ... γάρ |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.4~23 νεανίαι γαμβρῶι ~ εὐρυσθενεῖ γένιναι |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.9~20 κείνου σὺν ἀνδρός ~ ἀνδρός φιλοξείνου |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.44~54 σὺν τε δίκαι ~ σὺν Χαρίτεσσι |
| Pind. <i>Nem.</i> 11.25~36 καὶ πάρ' ~ καὶ πάρ' |
| Pind. <i>Isthm.</i> 2.3~8 μελιγάρουσ ὕμνους ~ μαλθακόφωνοι ἀοιδαί |
| Aesch. <i>Pers.</i> 569~577 πρὸς ἀνάγκας ~ πρὸς ἀναύδων |
| Aesch. <i>Pers.</i> 649-650~654-655 Ἄιδωνεύς δ' ... Ἄιδωνεύς ~ θεομήστωρ δ' ... θεομήστωρ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 694-695~700-701 σέβομαι μὲν + <i>infinito</i> σέβομαι δ' ἀντία + <i>infinito</i> ~ δίομαι μὲν + <i>infinito</i> δίομαι δ' ἀντία + <i>infinito</i> |
| Aesch. <i>Pers.</i> 882-885~891-893 οἶα Λέσβος ... τε Σάμος, Χίος, ἠδὲ Πάρος, Νάξος, ... ~ καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον Κυπ[ρίας] τε πόλεις, Πάφον ἠδὲ Σόλους, Σαλαμῖνά τε, ... |
| Aesch. <i>Pers.</i> 940~947-949 πέμψω πέμψω ~ «κλάγξω» κλάγξω |
| Aesch. <i>Pers.</i> 985~1000 ἔλιπες ἔλιπες ~ ἔταφον ἔταφον |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1002-1003~1008-1009 βεβάσι ... βεβάσιν ~ πεπλήγμεθ' ... πεπλήγμεθ' |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1019~1031 ὄρω ὄρω ~ παπαῖ παπαῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1038~1046 δίκαινε δίκαινε ~ ἔρεσσ' ἔρεσσε |
| Aesch. <i>PV</i> 887~894 ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ~ μήποτε μήποτε μ', ὦ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 152~159 ὦ πότιν' Ἥρα ~ ὦ φίλ' Ἀπολλον |
| Aesch. <i>Sept.</i> 166~174 ἰὼ παναρκεῖς θεοί ~ ἰὼ φίλοι δαίμονες |
| Aesch. <i>Agam.</i> 369~387 οὐκ ἔφα (τις) ~ οὐκ ἐκρύφθη |
| Aesch. <i>Agam.</i> 407-408~424-425 διὰ πυλᾶν ~ διὰ χερῶν |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1156-1157~1167-1168 ἰὼ γάμοι, γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων ~ ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν |
| Aesch. <i>Cho.</i> 431-432~453-454 ἄνευ ... ἄνευ δέ ~ τὰ μὲν ... τὰ δ' |
| Aesch. <i>Cho.</i> 787~798 διὰ δίκας ~ διὰ πέδον |
| Aesch. <i>Eum.</i> 996~1014 <χαίρετε, > χαίρετ' ~ χαίρετε, χαίρετε |
| Soph. <i>Aj.</i> 396~414 ἔλεσθ' ἔλεσθε ~ πολύν πολύν |
| Soph. <i>Aj.</i> 879~925 τὶς ἄν δητὰ μοι, τὶς ἄν ~ ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες |
| Soph. <i>El.</i> 1232-1233~1253-1254 ἰὼ γοναί, γοναί ~ ὁ πᾶς ἐμοί, ὁ πᾶς |
| Soph. <i>OT</i> 1091-1092~1104-1105 καὶ ... καὶ ~ εἶθ' ὁ ... εἶθ' ὁ |
| Soph. <i>Tr.</i> 849~860 ἅ δ' ἐρχομένα ~ ἅ δ' ἀμφίπολος |
| Soph. <i>Tr.</i> 947-948~950-951 πότερα ... πότερα ~ τάδε μὲν ... τάδε δέ |
| Soph. <i>Tr.</i> 1004~1024b ἐᾶτέ μ' ἐᾶτέ με ~ τᾶιδέ με, τᾶιδέ με |
| Soph. <i>Phil.</i> 828-830~844-845 εὐαίων, εὐαίων ~ βαιάν μοι, βαιάν |
| Soph. <i>OC</i> 122-123~155-156 πλανάτας, πλανάτας ~ περᾶις γάρ, περᾶις |
| Soph. <i>OC</i> 538~545 ἔπαθες — ἔπαθον ~ ἔκανες — ἔκανον |
| Soph. <i>OC</i> 842~885 πόλις ... πόλις ~ μόλετε ... μόλετ' |
| Eur. <i>Alc.</i> 244~248 Ἄλιε καὶ ~ γαῖά τε καὶ |

| |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Eur. <i>Alc.</i> 400~412 ὑπάκουσον ἄκουσον ~ ἀνόνατ' ἀνόνατ' |
| Eur. <i>Alc.</i> 871~889 πρόβα πρόβα ~ πρόβα πρόβα |
| Eur. <i>Med.</i> 1273~1283 ἀκούεις βοάν ἀκούεις τέκνων ~ μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πά-
ρος |
| Eur. <i>Andr.</i> 507~530 ὦ πάτερ ~ ὦ φίλος |

2.6 *Mantenimento della medesima sfera semantica*

La stessa sede metrica in responsione può essere condivisa da parole che, pur nella loro diversità, contribuiscono a mantenere attivo la sfera semantica alla quale entrambe afferiscono, a vantaggio dei significati del canto. Accade in 16 casi: 1 in Stesicoro, 6 in Pindaro, 1 in Bacchilide, 3 in Eschilo, 4 in Sofocle, 1 nel campione euripideo.

| |
|-------------------------------------------------------------------|
| Stesich. fr. 222(b).178~192 PMGF = 91.178~192 D.-F. υἷος ~ παίδας |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.36~64 αἰτία ~ ἄμαρτάνει |
| Pind. <i>Ol.</i> 3.28~43 εὔτε ~ νῦν |
| Pind. <i>Ol.</i> 9.91~101 φῶτας ~ ἀνθρώπων |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.44~50 δονέων ~ ἐφέπων |
| Pind. <i>Nem.</i> 5.20~38 αὐτόθην ~ ἔνθα |
| Pind. <i>Isthm.</i> 6.1~10 ἀνδρῶν ~ ἀνθρώπων |
| Bacchyl. 5.18~178 Sn.-M. ὑψοῦ ~ αὐτοῦ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 770~776 ἀλφιστᾶν ~ ἀρπαξάνδραν |
| Aesch. <i>Sept.</i> 833~841 Ἄρά ~ φάτις |
| Aesch. <i>Eum.</i> 999~1017 παρθένου ~ Παλλάδος |
| Soph. <i>Tr.</i> 504~514 γάμων ~ λεχέων |
| Soph. <i>Phil.</i> 397~512 ὕβρις ~ κακόν |
| Soph. <i>OC</i> 135~167 ἐγώ ~ ἐμάν |
| Soph. <i>OC</i> 701~714 ἐλαίας ~ χαλινόν |
| Eur. <i>Andr.</i> 773~784 δωμάτων ~ δόμων |

2.7 *Opposizioni semantiche*

In tre soli casi (1 in Alceo, 1 in Alcmane, 1 in Pindaro), le parole interessate da occorrenza omometrica determinano una opposizione semantica, che dà il proprio contributo al complesso di significati sottesi all'intera composizione.

| |
|-------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 338.2~6 V. χείμων ~ πύρ |
| Alcm. fr. 1.87~101 PMG = 3.87~101 Cal. γλαύξ ~ κύκνος |
| Pind. <i>Pyth.</i> 3.48~94 χαλκῶι ~ χρυσέαις |

2.8 *Composizione nominale e verbale*

La stessa sede di versi o *cola* in responsione tra loro può essere occupata da forme nominali e verbali frutto di composizione, con corrispondenze tra le teste o i prefissi delle parole composte. Questa tipologia di occorrenza omometrica si osserva in 26 casi: 8 in Pindaro, 1 in Bacchilide, 8 in Eschilo, 8 in Sofocle, 1 nel campione tratto da Euripide.

| |
|-----------------------------------------------------------------------|
| Pind. <i>Ol.</i> 2.7~14~34~94 εὐωνύμων ~ εὐφρων ~ εὐθυμῶν ~ εὐεργέταν |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.16~60 πρόφαντον ~ προμαθεῖν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.28~60 ὑπεράφανον ~ ὑπέρτερον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 8.2~22 μεγιστοπόλι ~ δικαίοπολις |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.8~100 εὐδοξος ~ εὐδαίμων' |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.48~56 εὐώνυμον ~ εὐδαιμοῖαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.25~40 βαθύστερνον ~ βαθυκρήμοισι |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.1~31 εὐδοξον ~ εὐβουλος |
| Bacchyl. 5.34~74 Sn.-M. χαλκεοστέρνου ~ χαλκεόκρανον |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 40~49 ἐπικεκλωμένα ~ ἐπιλεξαμένα |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 44~53 ἐπιπνοίας ~ ἐπιδείξω |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 750~757 οὐλόφρονες ~ περίφρονες |
| Aesch. <i>Pers.</i> 939~946 θρηνητήρος ~ πεινητήρος |
| Aesch. <i>PV</i> 161~179 ἐπιχαρῆ ~ ἐπιχαλαῖς |
| Aesch. <i>Agam.</i> 693~711 πολυάνδρῳ ~ πολυθήρῳ |
| Aesch. <i>Eum.</i> 387~394 ἀνηλίω ~ ἀτιμίας |
| Aesch. <i>Eum.</i> 388~396 καὶ δυσομμάτοις ~ καὶ δυσήλιον |
| Soph. <i>El.</i> 161~183 εὐπατρίδαν ~ Ἀγαμεμνονίδας |
| Soph. <i>El.</i> 165~186 ἀνύμφευτος ~ ἀνέλπιστος |
| Soph. <i>El.</i> 211~231 ποτ' ... ἀποναίατο ~ ποτ' ... ἀποπαύσομαι |
| Soph. <i>OT</i> 661~691 ἄφιλος ~ ἄπορον |
| Soph. <i>Ant.</i> 360~370 παντόπορος· ἄπορος ~ ἰψίπολις· ἄπολις |
| Soph. <i>Ant.</i> 1261~1284 δυσφρόνων ~ δυσκάθαρος |
| Soph. <i>Tr.</i> 654~662 ἐπιπόνων ~ ἐπὶ προφάσει |
| Soph. <i>OC</i> 1221~1236 ἀνυμέναιος ~ ἀπροσόμελον |
| Eur. <i>Med.</i> 1258-1259~1268 διογενές ~ ὁμογενῆ |

2.9 *Uso di nomi propri*

Talora, possono essere oggetto di occorrenza omometrica forme flesse o identiche di uno stesso nome proprio o nomi propri differenti. Dietro la corrispondenza responsiva si possono nascondere rivendicazioni o approfondimenti di temi politici, soprattutto nel caso degli epinici pindarici, ramificazioni del terreno mitico su cui è

costruito il carme o considerazioni sull'azione agita sulla scena, con l'eventuale conforto del paradigma mitico, in ambito drammatico. La categoria, che trova una ragione di autonomia rispetto alle precedenti nel particolare statuto di cui il nome proprio gode nella metrica greca¹¹, è testimoniata da 25 occorrenze: 1 in Alceo, 2 in Ibico, 7 in Pindaro, 11 in Bacchilide, 3 in Sofocle, 1 nelle tre tragedie euripidee.

| |
|------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 70.7~11 V. Μυρσί[λ]ω[~ 'Ολυμπίων |
| Ibyc. fr. 282.20~83 PMG Ἀγαμέ[μνων ~ Ἀχιλλεύς |
| Ibyc. fr. 282.24~47 PMG Πλεισθ[εινί]δας ~ Πολύκρατες |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.77~98 Ἀγησία ~ Ἀγησία |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.20~77 Τλαπολέμου ~ Τλαπολέμωι |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.20~60 Αἴτνα ~ Αἴτνας |
| Pind. <i>Nem.</i> 6.40~62 Κρεοντίδαν ~ Πολυτιμίδαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.50~68 Πολυδεύκεος ~ Πολυδεύκεος |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.17~34 Θήβαις ~ Ἀσωποδώρου |
| Pind. <i>Isthm.</i> 5.18~60 Φυλακίδ' ~ Φυλακίδαί |
| Bacchyl. 3.4~64 Sn.-M. Ἰέρωνος ~ Ἰέρων |
| Bacchyl. 3.7~21 Sn.-M. Ἀλφείον ~ Δελφοί |
| Bacchyl. 3.58~76 Sn.-M. Ἀπόλλων ~ Ἀπόλλων |
| Bacchyl. 13.72~183 Sn.-M. Αἰακοῦ ~ Αἰακοῦ |
| Bacchyl. 13.79~112 Sn.-M. [Κροΐδας ~ [Δαρδανίδας |
| Bacchyl. 13.101~134 Sn.-M. Ἀχιλλέα ~ Ἀχιλλέα |
| Bacchyl. 13.109~154 Sn.-M. Ἑκτορα ~ Ἑκτορ]έας |
| Bacchyl. 15.6~48 Sn.-M. Μενε[λ]άωι ~ Μενέλαος |
| Bacchyl. 17.3~92 Sn.-M. Ἰαόνω[ν ~ Ἀθαναίων |
| Bacchyl. 17.36~79 Sn.-M. Ποσειδάνι ~ Ποσειδάν |
| Bacchyl. fr. *20C.4~64 Sn.-M. Ἰέρων[ι ~ Φερ[έ]νικον |
| Soph. <i>OT</i> 190~203 Ἄρεα ~ Λύκει' |
| Soph. <i>Ant.</i> 971~982 Φινείδαις ~ Ἐρεχθεΐδαν |
| Soph. <i>Tr.</i> 653~661 Ἄρης ~ Πειθοῦς |
| Eur. <i>Alc.</i> 225~237 Ἄιδαν ~ Ἄιδαν |

2.10 Uso di interiezioni

Le interiezioni, assenti dalla dizione della lirica corale arcaica e tardo-arcaica, trovano un proficuo utilizzo patetico-espressivo nell'ambito drammatico; talora,

¹¹ Penso, in particolar modo, ai casi in cui l'esigenza di non alterare la forma del nome proprio spinge il poeta ad adattare o a forzare la struttura metrica che lo deve ospitare: è il caso di Crit. fr. 4 D.-K. = 2 Gentili-Prato (= Hephaest. 2.3 Cons.), dove l'accusativo del nome di Alcibiade (Ἀλκιβιάδην) suggerisce al poeta di sostituire il pentametro, secondo verso del distico elegiaco, con un trimetro giambico marcato con sostituzione incipitaria (—υυυ—). Cfr. Lapini 1995, pp. 1-12.

risultando integrate alle sequenze metriche e non *extra metrum*, possono corrispondersi vicendevolmente nella struttura responsiva dei canti corali e delle monodie attoriali, corredando il testo di un ulteriore livello di simmetria che, se, da un lato, sembra voler ingabbiare il disordine del dolore o della gioia nelle maglie dell'ordinata responsione strofica, dall'altro offre un potenziamento all'espressione di tali emozioni e stati d'animo che confermano, tra gli altri, l'uso delle occorrenze omometriche a finalità patetica. È possibile osservare 38 casi nelle tragedie analizzate in questa ricerca: 15 in Eschilo, 22 in Sofocle e 1 nel campione euripideo.

| |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aesch. <i>Suppl.</i> 114-115~125-126 ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ~ ἰὲ ἰώ, ἰώ ... |
| Aesch. <i>Pers.</i> 268~274 ὀτοτοτοτοῖ ~ ὀτοτοτοτοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 955~967 οἰοιοῖ ~ οἰοιοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1043~1051 ὀτοτοτοτοτοῖ ~ ὀτοτοτοτοτοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1045~1053 οἴ ~ οἴ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 116~135 <φεῦ φεῦ> ~ φεῦ φεῦ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 327~339 ἔ ἔ ~ ἔ ἔ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 875~881 ἰὲ ἰώ ~ ἰὲ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1072-1073~1076-1077 ὀτοτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· ὤπολλον ὤπολλον ~ ὀτοτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· ὤπολλον ὤπολλον |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1080-1081~1085-1086 Ἰαπολλον· Ἰαπολλον· ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός ~ Ἰαπολλον· Ἰαπολλον· ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1100~1107 ἰώ ~ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1114~1125 ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ ~ ᾶ ᾶ ἰδοῦ ἰδοῦ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1136~1169 ἰὲ ἰώ ~ ἰὲ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1158~1169 ἰώ ~ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1483~1507 φεῦ φεῦ ~ πῶ πῶ |
| Soph. <i>Aj.</i> 372~387 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>Aj.</i> 694~707 ἰὲ ἰώ ~ ἰὲ ἰώ |
| Soph. <i>Aj.</i> 900~946 ὦμοι ~ ὦμοι |
| Soph. <i>Aj.</i> 912~958 πᾶι πᾶι ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>El.</i> 136~152 αἰαῖ ~ αἰαῖ |
| Soph. <i>El.</i> 826~840 ἔ ἔ, αἰαῖ ~ ἔ ἔ, ἰώ |
| Soph. <i>OT</i> 1207~1216 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. <i>OT</i> 1313~1321 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. <i>OT</i> 1316~1324 οἴμοι ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>Ant.</i> 844~863 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. <i>Ant.</i> 850~869 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1263~1286 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1265~1289 ὦμοι ~ αἰαῖ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1267~1290 αἰαῖ αἰαῖ ~ αἰαῖ αἰαῖ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1276~1300 φεῦ φεῦ ~ φεῦ φεῦ |

| |
|-------------------------------------------------------|
| Soph. <i>Ant.</i> 1306~1328 αἰαῖ αἰαῖ ~ ἴτω ἴτω |
| Soph. <i>Ant.</i> 1310~1331 αἰαῖ ~ ἴτω ἴτω |
| Soph. <i>Phil.</i> 1086~1106 ὦμοι μοί μοι ~ αἰαῖ αἰαῖ |
| Soph. <i>Phil.</i> 1128~1152 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>OC</i> 833~876 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. <i>OC</i> 1477~1491 ἔα ἔα ~ ἰώ ἰώ |
| Soph. <i>OC</i> 1734~1748 αἰαῖ ~ φεῦ φεῦ |
| Eur. <i>Andr.</i> 513~535 ὦμοι μοι, τί ~ ὦμοι μοι, τί |

2.11 Interazioni tra categorie

2.11.1 Forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele

La responsione può proteggere forme di parallelismo strutturale caratterizzato dalla presenza di forme identiche di una stessa parola o riconducibili alla medesima flessione. È documentato in 23 casi: 4 in Pindaro, 2 in Bacchilide, 11 in Eschilo, 5 in Sofocle, 1 nelle tre tragedie di Euripide analizzate.

| |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pind. <i>Ol.</i> 2.16~96 ἐν δίκαι ~ οὐ δίκαι |
| Pind. <i>Ol.</i> 2.17~77 ὁ πάντων πατήρ ~ ὁ πάντων ῥέας |
| Pind. <i>Ol.</i> 10.17~59 ἐν Ὀλυμπιάδι ~ σὺν Ὀλυμπιάδι |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.13~29~37 ἄλλος ἀνὴρ ~ εἰκότ' ἀνὴρ ~ αἴδρος ἀνὴρ |
| Bacchyl. 3.17~87 Sn.-M. ὁ χρυσός ~ ὁ χρυσός |
| Bacchyl. 17.20~86 Sn.-M. Διὸς υἱέ ~ Διὸς υἱέ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 259~265 τόδ' ἄχος ~ τόδε πῆμ' |
| Aesch. <i>Pers.</i> 550-552~560-562 Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ Ξέρξης ~ νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ νᾶες |
| Aesch. <i>Pers.</i> 663~671 βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, [οἶ ~ βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, [οἶ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1040~1048 βόα νυν ἀντίδουπά μοι ~ βόα νυν ἀντίδουπά μοι |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1056~1062 ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά ~ ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά |
| Aesch. <i>Agam.</i> 121~139 αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω ~ αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω |
| Aesch. <i>Cho.</i> 935-936~946-947 ἔμολε μὲν ... βαρύδικος ποινά ~ ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποινά |
| Aesch. <i>Cho.</i> 961~972 <παρὰ τὸ φῶς ἰδεῖν> ~ παρὰ τὸ φῶς ἰδεῖν |
| Aesch. <i>Eum.</i> 160-161~166-167 πάρεστι ... ἔχειν ~ πάρεστι ... ἔχειν |
| Aesch. <i>Eum.</i> 1035~1038 εὐφαιμίτε δέ ~ εὐφαιμίτε δέ |
| Aesch. <i>Eum.</i> 1043~1047 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς ~ ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς |
| Soph. <i>El.</i> 479~495 μοι θάρσος ~ τοι θάρσος |

| |
|---------------------------------------------------------------|
| Soph. <i>Ant.</i> 585~596 οὐδὲν ... γενεᾶς ~ οὐδ' ... γενεάν |
| Soph. <i>Phil.</i> 137~152 φράζε μοι ~ νῦν δέ μοι |
| Soph. <i>Phil.</i> 206-207~215-216 κατ' ἀνάγκαν ~ ἵπ' ἀνάγκας |
| Soph. <i>OC</i> 1456~1471 αἰθήρ, ὦ Ζεῦ ~ αἰθήρ, ὦ Ζεῦ |
| Eur. <i>Alc.</i> 464~474 ἦ μάλ' ἄν ἔμοιγ' ~ ἦ μάλ' ἄν ἔμοιγ' |

2.11.2 Somiglianze ed echi fonici individuanti strutture parallele

Il parallelismo in ugual sede metrica può essere determinato dalla corrispondenza di parole che intrattengono fra loro una relazione di somiglianza o eco fonica, utile alla comprensione del significato della composizione strofica. Accade in 4 casi: 1 in Alceo, 1 in Pindaro, 1 in Eschilo, 1 nel campione euripideo.

| |
|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 42.4~8 V. Ἴλιον ἄραν ~ πάρθεινον ἄβραν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 5.49~80 μναμήϊ' (ἐν) ~ Καρινήϊ' (ἐν) |
| Aesch. <i>Sept.</i> 972~993 διπλόα λέγειν διπλόα δ' ὄραν ~ ὀλοά λέγειν ὀλοά δ' ὄραν |
| Eur. <i>Med.</i> 647~658 οἰκτροτάτων ἀχέων ~ δεινότατον παθέων |

2.11.3 Forme identiche o flesse di una medesima parola individuanti strutture parallele concernenti nomi propri

La stessa sede metrica di versi o *cola* in responsione può essere occupata da forme di parallelismo individuate da uguali parole o da loro forme flesse, col possibile coinvolgimento di nomi propri. La categoria è documentata in 3 casi: 1 in Alceo, 1 in Pindaro, 1 in Bacchilide.

| |
|------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 38(a).2~6 V. Αἰολίδαίς βασίλευς [~ Κρονίδαίς βα[σίλευς |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.57~218 ἦ ῥα Μηδείας ~ ὄφρα Μηδείας |
| Bacchyl. 11.26~96 Sn.-M. Ἀλφεὸν παρὰ καλλιρόαν ~ Λοῦσον ποτὶ καλλιρόαν |

2.11.4 Uguali parti (variabili e invariabili) del discorso determinanti eco fonica

Un'ultima categoria, frutto di combinazione di più tipologie, ricomprende le occorrenze omometriche determinate da echi fonici dovuti alla corrispondenza tra uguali parti del discorso, siano essere variabili o invariabili. Accade in 4 casi: 1 in Alceo, 1 in Bacchilide, 2 nel campione euripideo.

| |
|--------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 69.4~8 V. ἔλθην ~ λάσην |
| Bacchyl. 17.20~43~86~109 Sn.-M. εἶρέν (τε) ~ ἰδεῖν ~ τάφειν ~ εἶδέν (τε) |

| |
|-------------------------------------------------------|
| Eur. <i>Alc.</i> 456~467 πέμψαι ~ κρύψαι |
| Eur. <i>Med.</i> 149~175 μέλπει νύμφα ~ δέξαιτ' ὀμφάν |

3 Funzioni delle occorrenze omometriche

Alcune funzioni delle occorrenze omometriche sono già state proposte negli studi preliminari sul tema: soprattutto in ambito drammatico, la corrispondenza metrico-verbale sembra rispondere ora a esigenze di enfasi patetica¹², ora alla sottolineatura di parole e concetti chiave nell'economia semantica del carne¹³, ora rilevanti per la comprensione dell'opera intera¹⁴. La ricerca condotta nelle pagine precedenti conferma e allarga il novero di funzioni svolte dalle occorrenze omometriche in seno alle composizioni in cui si osservano, articolabili come segue:

1. funzione coesiva;
2. funzione enfatica;
3. funzione fàtica;
4. funzione contrastiva;
5. funzione allusiva;
6. funzione interiettiva;
7. funzione esornativa ed evocativa.

In alcuni casi, soprattutto quelli caratterizzati da una condizione testuale niente affatto ottimale, non è stato possibile attribuire una precisa funzione all'occorrenza.

3.1 Funzione coesiva

Le occorrenze omometriche costituiscono ragione di coesione interna per il carne, unendo una parte a un'altra, creando cornici tematiche, strutture simmetriche o

¹² «Sotto questo aspetto il fenomeno rientra nella propensione di Eschilo per la ripetizione enfatica in contesti di particolare *pathos*, come p. es. *Pers.* 550-553 Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως; *Choeph.* 436-437 ἕκατι μὲν δαιμόνων, / ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν» (Bornmann 1993, p. 566).

¹³ «Si può affermare che la ripetizione di parole significative per ribadire il motivo conduttore del coro è un espediente che Sofocle usa, ma senza legarlo necessariamente alla simmetria metrica, anche se egli preferisce collocare queste parole in punti di particolare enfasi, come p. es. in *OR* 1186 e 1195 βροτῶν in apertura e in chiusura della strofe. Nei casi in cui il parallelismo metrico coincide con quello verbale, si tratta per lo più della coincidenza di una sola parola o di un nesso breve, tuttavia rilevante per il senso» (Bornmann 1993, p. 568).

¹⁴ «In questi artifici è innegabile una certa meccanicità e fissità nell'applicare un mezzo enfatico. Euripide però sembra farne uso quando si tratta di parole, motivi o concetti rilevanti per il contesto non solo del canto, ma anche dell'intera tragedia» (Bornmann 1993, p. 573).

sovrapposizione di piani (tra il dedicatario di un epinicio o il personaggio di un dramma ed eventuali *exempla* mitici suggeriti dal coro; tra momenti diversi di una stessa vicenda storica o mitica; tra vari ordini di considerazioni formulate dal coro). È documentata in 161 casi: 8 in Alceo, 2 in Alcmane, 5 in Stesicoro, 3 in Ibico, 53 in Pindaro, 18 in Bacchilide, 26 in Eschilo, 33 in Sofocle, 13 nel campione da Euripide.

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 34.2~6 V. παῖδες ~ παῖσαν |
| Alc. fr. 42.12~16 V. ἐνίαυτον ~ αὐτων |
| Alc. fr. 114.8~12 V. νῦν ~ νῦν |
| Alc. fr. 129.12~20 V. ῥ[ύεσθε ~ ῥ[ύεσθαι |
| Alc. fr. 130b.13~21 V. θέων ~ θεοί |
| Alc. fr. 208(a).2~6 V. τὸ μὲν γάρ ~ πὲρ μὲν γάρ |
| Alc. fr. 208(a).4~8 V. νᾶϊ ~ καί |
| Alc. fr. 298.30~38 V. Αἴας ~ ἄϊξε |
| Alcm. fr. 1.53~81 PMG = 3.53~81 Cal. ἐπαιθεῖ ~ ἐπαινεῖ |
| Alcm. fr. 1.57~85 PMG = 3.57~85 Cal. μὲν αὐτα ~ μὲν αὐτά |
| Stesich. fr. S11.13~22 = 15.13~22 D.-F. καί ~ καί |
| Stesich. fr. 222(b).204~225 PMGF = 91.204~225 D.-F. οὔτε γὰρ αἰέν γάρ ~ τοῦτο γὰρ ἄν |
| Stesich. fr. 222(b).205~289 PMGF = 97.205~289 D.-F. θεοί ~ θεῶ[ν |
| Stesich. fr. 222(b).218~232 PMGF = 97.218~232 D.-F. μύθοις ~ μύθοις |
| Stesich. fr. 222(b).225~288 PMGF = 97.225~288 D.-F. τοῦτο ~ τοῦ[το |
| Ibyc. fr. 282.20~83 PMG Ἀγαμέ[μνων ~ Ἀχιλλεύς |
| Ibyc. fr. 282.24~47 PMG Πλεισθ[εινί]δας ~ Πολύκρατες |
| Ibyc. fr. 282.27-28~36-37 PMG ἀπ' Αὐλίδος ... ἀπ' Ἄργος ~ ἀπ' Ἄργεος ... ἐς Ἴλιον |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.36~64 αἰτία ~ ἀμαρτάνει |
| Pind. <i>Ol.</i> 2.7~14~34~94 εὐωνύμων ~ εὐφρων ~ εὐθυμῶν ~ εὐεργέταν |
| Pind. <i>Ol.</i> 2.16~96 ἐν δίκαι ~ οὐ δίκαι |
| Pind. <i>Ol.</i> 3.28~43 εὔτε ~ νῦν |
| Pind. <i>Ol.</i> 4.1a~10a Ζεῦ ... γάρ ~ Ψαύμιος ... γάρ |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.3~24 πάξομεν ~ βάσομεν |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.77~98 Ἀγησία ~ Ἀγησία |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.10~86 νικῶν- ~ νικῶν- |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.20~77 Τλαπολέμου ~ Τλαπολέμω |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.44~63 ἀνθρώποισι ~ ἀνθρώποισι |
| Pind. <i>Ol.</i> 9.91~101 φῶτας ~ ἀνθρώπων |
| Pind. <i>Ol.</i> 10.17~59 ἐν Ὀλυμπιάδι ~ σὺν Ὀλυμπιάδι |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.73~93 οἶα ~ οἶον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 3.73~80 εἶ ~ εἶ δέ |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.55~78 χρόνῳ ~ χρόνῳ |

| |
|--------------------------------------------------------------|
| Pind. <i>Pyth.</i> 5.49~80 μναμήϊ' (έν) ~ Καρινήϊ' (έν) |
| Pind. <i>Pyht.</i> 8.2~22 μεγιστοπόλι ~ δικαιοπολις |
| Pind. <i>Pyth.</i> 8.4~11~24 ἔχοισα ~ ὑπαντιάζαισα ~ θιγοῖσα |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.5~59 θέμεν ~ θέσαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.19~55 ἔσταν ~ ἔστα |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.34~70 μεγάλαις ~ μεγάλων |
| Pind. <i>Nem.</i> 3.32~74 ἀρεταῖς ~ ἀρετάς |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.4~84 τεύχει ~ τεύχει |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.6~94 ῥήμα ~ ῥήματα |
| Pind. <i>Nem.</i> 4.9~81 θέμεν ~ θέμεν |
| Pind. <i>Nem.</i> 5.19~25 ἐπαινήσαι ~ ὕμνησαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 5.20~38 αὐτόθειν ~ ἔνθα |
| Pind. <i>Nem.</i> 6.13~57 μεθέπων ~ μεθέπων |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.8~100 εὐδοξος ~ εὐδαίμων' |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.12~96 ἀλκαί ~ ἀλκάν |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.22~93 ἐπεῖ ~ ἐπεῖ |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.48~56 εὐώνυμον ~ εὐδαιμονίαν |
| Pind. <i>Nem.</i> 8.3~37 ἑτέραις ~ ἕτεροι |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.44~54 σύν τε δίκαι ~ σύν Χαρίτεσσι |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.29~54 ταύταν ~ ταύταν |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.11~29 Ζεύς ~ Ζεῦ |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.18~36 Ἥβα ~ Ἥρας |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.31~85 πέρι ~ πέρι |
| Pind. <i>Nem.</i> 10.50~68 Πολυδεύκεος ~ Πολυδεύκεος |
| Pind. <i>Nem.</i> 11.7~18 αἰοιδά ~ αἰοιδᾶς |
| Pind. <i>Nem.</i> 11.25~36 καὶ πάρ' ~ καὶ πάρ' |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.10~21 στεφάνους ~ στεφάνων |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.17~34 Θήβαις ~ Ἄσσωποδώρου |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.23~57 δρόμοις ~ δρόμοις |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.40~63 φέρει ~ φέρει |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.2~44 ὦ Μέλισσ' ~ καὶ Μελίσσω |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.5~11 τέλος ~ τέλος |
| Pind. <i>Isthm.</i> 4.7~37 τιμάντες ~ τετίμακεν |
| Pind. <i>Isthm.</i> 5.6~54 τιμάν ~ τιμαί |
| Pind. <i>Isthm.</i> 5.18~60 Φυλακίδ' ~ Φυλακίδαι |
| Pind. <i>Isthm.</i> 6.1~10 ἀνδρῶν ~ ἀνθρώπων |
| Pind. <i>Isthm.</i> 7.34~51 εὐανθέ' ~ εὐανθέα |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.40~50 πεδίον ~ πεδίον |
| Bacchyl. 3.4~64 Sn.-M. Ἱέρωνος ~ Ἱέρων |
| Bacchyl. 3.7~21 Sn.-M. Ἀλφείον ~ Δελφοί |
| Bacchyl. 3.22~92 Sn.-M. ὄλβων ~ ὄλβον |
| Bacchyl. 3.36~50 Sn.-M. αἰείρας ~ χεῖρας |
| Bacchyl. 3.58~76 Sn.-M. Ἀπόλλων ~ Ἀπόλλων |
| Bacchyl. 4.1~11 Sn.-M. ἔτι ~ ἔτι |

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bacchyl. 5.98~123 Sn.-M. παῦσεν ~ παῦσειν] |
| Bacchyl. 5.34~74 Sn.-M. χαλκεοστέρνου ~ χαλκεόκρανον |
| Bacchyl. 5.122~137 Sn.-M. δαίφρων ~ δαίφρων |
| Bacchyl. 6.3~11 Sn.-M. [νικῶν ~ Νίκ[ας |
| Bacchyl. 6.7~15 Sn.-M. στάδιον ~ στάδιον |
| Bacchyl. 11.26~96 Sn.-M. Ἄλφεόν παρὰ καλλιρόαν ~ Λοῦσον ποτὶ καλλιρόαν |
| Bacchyl. 13.72~183 Sn.-M. Αἰακοῦ ~ Αἰακοῦ |
| Bacchyl. 13.101~134 Sn.-M. Ἀχιλλέα ~ Ἀχιλλέα |
| Bacchyl. 13.109~154 Sn.-M. Ἑκτορα ~ Ἑκτορ]έας |
| Bacchyl. 15.6~48 Sn.-M. Μενελ]άωι ~ Μενέλαος |
| Bacchyl. 17.3~92 Sn.-M. Ἰαόνω[ν ~ Ἀθαναίων |
| Bacchyl. 17.36~79 Sn.-M. Ποσειδᾶνι ~ Ποσειδάν |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 44~53 ἐπιπνοίας ~ ἐπιδείξω |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 156~170 τόν ~ τόν |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 1020~1028 χεῦμ' ~ χεύμασι |
| Aesch. <i>Pers.</i> 550-552~560-562 Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ Ξέρξης ~ νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ νᾶες |
| Aesch. <i>Pers.</i> 569~577 πρὸς ἀνάγκας ~ πρὸς ἀναύδων |
| Aesch. <i>Pers.</i> 649-650~654-655 Ἀιδωνεύς δ' ... Ἀιδωνεύς ~ θεομήστωρ δ' ... θεομήστωρ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 694-695~700-701 σέβομαι μὲν + <i>infinito</i> σέβομαι δ' ἀντία + <i>infinito</i> ~ δίομαι μὲν + <i>infinito</i> δίομαι δ' ἀντία + <i>infinito</i> |
| Aesch. <i>Pers.</i> 882-885~891-893 οἶα Λέσβος ... τε Σάμος, Χίος, ἠδὲ Πάρος, Νάξος, ... ~ καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον Κυπ[ρίας τε πόλεις, Πάφον ἠδὲ Σόλους, Σαλαμῖνά τε, ... |
| Aesch. <i>Pers.</i> 957~969 ποῦ δέ ~ ποῦ δέ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 960~972 τ', ἠδ' ~ τ' ἠδ' |
| Aesch. <i>Pers.</i> 985~1000 ἔλιπες ἔλιπες ~ ἔταφον ἔταφον |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1002-1003~1008-1009 βεβᾶσι ... βεβᾶσιν ~ πεπλήγμεθ' ... πεπλήγμεθ' |
| Aesch. <i>PV</i> 132~148 γάρ ~ γάρ |
| Aesch. <i>PV</i> 887~894 ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ~ μήποτε μήποτε μ', ὦ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 152~159 ὦ πότιν' Ἥρα ~ ὦ φίλ' Ἄπολλον |
| Aesch. <i>Sept.</i> 166~174 ἰὼ παναρκεῖς θεοί ~ ἰὼ φίλοι δαίμονες |
| Aesch. <i>Agam.</i> 160~167 ὄστις ~ ὄστις |
| Aesch. <i>Agam.</i> 369~387 οὐκ ἔφα (τις) ~ οὐκ ἐκρύφθη |
| Aesch. <i>Agam.</i> 407-408~424-425 διὰ πυλᾶν ~ διὰ χερῶν |
| Aesch. <i>Cho.</i> 315~332 αἰνόπατερ ~ πάτερ |
| Aesch. <i>Cho.</i> 320~337 ὁμοίως ~ ὁμοίως |
| Aesch. <i>Cho.</i> 346~364 πάτερ ~ πάτερ |
| Aesch. <i>Cho.</i> 382~396 Ζεῦ Ζεῦ ~ φεῦ φεῦ |
| Aesch. <i>Cho.</i> 431-432~453-454 ἄνευ ... ἄνευ δέ ~ τὰ μὲν ... τὰ δ' |
| Aesch. <i>Cho.</i> 961~972 <παρὰ τὸ φῶς ἰδεῖν> ~ παρὰ τὸ φῶς ἰδεῖν |
| Aesch. <i>Eum.</i> 999~1017 παρθένου ~ Παλλάδος |
| Soph. <i>Aj.</i> 176~186 χάριν ~ φάτιν |

| |
|------------------------------------------------------------------------|
| Soph. Aj. 349~357 ναυβάται ~ γένος ναΐας |
| Soph. Aj. 396~414 ἔλεσθ' ἔλεσθε ~ πολύν πολύν |
| Soph. Aj. 879~925 τὶς ἂν δῆτά μοι, τὶς ἂν ~ ἔμελλες, τάλας, ἔμελλες |
| Soph. El. 211~231 ποτ' ... ἀποναίατο ~ ποτ' ... ἀποπαύσομαι |
| Soph. El. 826~840 ἔ ἔ, αἰαῖ ~ ἔ ἔ, ἰώ |
| Soph. El. 1232-1233~1253-1254 ἰὼ γοναί, γοναί ~ ὁ πᾶς ἐμοί, ὁ πᾶς |
| Soph. El. 1237~1258 τί ~ τί |
| Soph. OT 168~179 ἀνάριθμα ~ ἀνάριθμος |
| Soph. OT 870~880 μήποτε ~ μήποτε |
| Soph. OT 1091-1092~1104-1105 καὶ ... καί ~ εἶθ' ὁ ... εἶθ' ὁ |
| Soph. OT 1313~1321 ἰώ ~ ἰώ |
| Soph. Ant. 333~343 πέλει ~ ἄγει |
| Soph. Ant. 585~596 οὐδὲν ... γενεᾶς ~ οὐδ' ... γενεάν |
| Soph. Ant. 847~866 οἶα ~ οἶων |
| Soph. Ant. 848~867 πρὸς ~ πρὸς |
| Soph. Ant. 971~982 Φινείδαις ~ Ἐρεχθεΐδαν |
| Soph. Ant. 1261~1284 δυσφρόνων ~ δυσκάθαρος |
| Soph. Ant. 1266~1289 παῖ ~ παῖ |
| Soph. Tr. 96~105 πόθι ~ πόθον |
| Soph. Tr. 637~644 κόρας ~ κόρος |
| Soph. Tr. 653~661 Ἕρης ~ Πειθοῦς |
| Soph. Tr. 654~662 ἐπιπόνων ~ ἐπὶ προφάσει |
| Soph. Tr. 844~855 προσέβαλεν ~ ἐπέμολεν |
| Soph. Tr. 849~860 ἅ δ' ἐρχομένα ~ ἅ δ' ἀμφίπολος |
| Soph. Tr. 947-948~950-951 πότερα ... πότερα ~ τάδε μέν ... τάδε δέ |
| Soph. Phil. 1127~1151 τάν ~ τάν |
| Soph. OC 122-123~155-156 πλανάτας, πλανάτας ~ περᾶις γάρ, περᾶις |
| Soph. OC 134~166 λόγος ~ λόγον |
| Soph. OC 176~193 μήποτε ~ μηκέτι |
| Soph. OC 538~545 ἔπαθες — ἔπαθον ~ ἔκαιες — ἔκαιον |
| Soph. OC 539~546 τί γάρ ~ τί γάρ |
| Soph. OC 1221~1236 ἀνυμέναιος ~ ἀπροσόμιλον |
| Eur. Alc. 216~229 καί ~ καί |
| Eur. Alc. 225~237 Ἕιδαν ~ Ἕιδαν |
| Eur. Alc. 400~412 ὑπάκουσον ἄκουσον ~ ἀνόνατ' ἀνόνατ' |
| Eur. Alc. 464~474 ἦ μάλ' ἂν ἔμοιγ' ~ ἦ μάλ' ἂν ἔμοιγ' |
| Eur. Alc. 871~889 πρόβα πρόβα ~ πρόβα πρόβα |
| Eur. Alc. 909~932 ἦδη ~ ἦδη |
| Eur. Alc. 989~1000 καί ~ καί |
| Eur. Med. 149~175 μέλπει νύμφα ~ δέξαιτ' ὀμφάν |
| Eur. Med. 827~839 χώρας ~ χώραν |
| Eur. Med. 994~1000 σᾶι ~ σοι |
| Eur. Med. 1257~1267 φόβος ~ φόνος |
| Eur. Med. 1258-1259~1268 διογενές ~ ὀμογενῆ |

| |
|-------------------------------------------|
| Eur. <i>Med.</i> 1275~1286 φόνον ~ φόνωι |
| Eur. <i>Andr.</i> 465~471 οὐδέποτε ~ οὐδέ |

3.2 *Funzione enfatica*

Le occorrenze omometriche esprimono una sottolineatura di temi e concetti, rilevando quelli centrali per la comprensione dell'ode o recuperando tematiche già sviluppate nei versi precedenti. La funzione è documentata in 80 casi: 2 in Alceo, 2 in Stesicoro, 1 in Simonide, 22 in Pindaro, 5 in Bacchilide, 27 in Eschilo, 14 in Sofocle, 7 nel campione euripideo.

| |
|---------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 34.3~11 V. προ[φά]λητε ~ φ[ά]ος |
| Alc. fr. 70.7~11 V. Μυρσί[λ]ω[ι] ~ Ὀλυμπίων |
| Stesich. fr. 222(b).178~192 PMGF = 91.178~192 D.-F. υἱός ~ παῖδας |
| Stesich. fr. 222(b).211~218 PMGF = 97.211~218 D.-F. παῖδας ~ παῖδες |
| Simon. fr. 542.20~30 PMG θεοί ~ θεοί |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.42~100 ὕπατον ~ ὕπατον |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.31~42 τιμάν ~ εὐρυτίμου |
| Pind. <i>Ol.</i> 1.69~80 γάμον ~ γάμον |
| Pind. <i>Ol.</i> 2.17~77 ὁ πάντων πατήρ ~ ὁ πάντων ῥέας |
| Pind. <i>Ol.</i> 6.16a-17~37a-38 μάντιν ~ μανευσόμενος |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.53~91 δαέντι ~ δαείς |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.10~32~76 στεφαναφορίαν ~ ἐπὶ στέφανον ~ (ἔκτος) ... στέφανος |
| Pind. <i>Ol.</i> 9.37/38~47/48 ἐπεὶ ~ ἔχειρ' |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.20~60 Αἴτνα ~ Αἴτνας |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.44~50 δονέων ~ ἐφέπων |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.14~62 ἀρετᾶς ~ ἀρεταῖ |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.15~63 κελαδέοντι ~ κελαδέων |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.28~60 ὑπεράφανον ~ ὑπέρτερον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 5.21~52 ἦδη ~ ἦδη |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.9~20 κείνου σὺν ἀνδρός ~ ἀνδρός φιλοξείνου |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.24~31 φέρειν ~ ἔχειν |
| Pind. <i>Nem.</i> 1.25~68 ἀντίον ~ ἀντιάζουσι |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.23~52 ἔχει ~ ἔχει |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.53~74 τὰ τέρπν' ~ τὸ τερπνόν |
| Pind. <i>Isthm.</i> 1.15~66 χερσί ~ χεῖρα |
| Pind. <i>Isthm.</i> 2.3~8 μελιγάρας ὕμνους ~ μαλθακόφωνοι αἰοδαί |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.30~60 θεῶν ~ θεῶν |
| Bacchyl. 1.48~117 Sn.-M. κόρ[αι] ~ κόραν |
| Bacchyl. 1.49~72 Sn.-M.]αγορᾶ ~]σαγορᾶι |
| Bacchyl. 3.17~87 Sn.-M. ὁ χρυσός ~ ὁ χρυσός |
| Bacchyl. 9.63~89 Sn.-M. θεῶν ~ θεῶν |

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bacchyl. fr. *20C.4~64 Sn.-M. Ἰέρων[ι ~ Φερ[έικον |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 40~49 ἐπικεκλομένα ~ ἐπιλεξαμένα |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 59~64 οἴκτον ~ οἴκτον |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 703~709 δίκας ~ Δίκας |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 750~757 οὐλόφρονες ~ περίφρονες |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 799~807 γάμου ~ γάμου |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 812~827 βίαια ~ βίαια |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 815~823 σέθεν ~ σέθεν |
| Aesch. <i>Pers.</i> 259~265 τόδ' ἄχος ~ τόδε πῆμ' |
| Aesch. <i>Pers.</i> 280~274 δαίσις ~ δαίσις |
| Aesch. <i>Pers.</i> 939~946 θρηνητήρος ~ πεινητήρος |
| Aesch. <i>Pers.</i> 940~947-949 πέμψω πέμψω ~ «κλάγξω» κλάγξω |
| Aesch. <i>Pers.</i> 954~966 ἀκτάν ~ ἀκτᾶς |
| Aesch. <i>Sept.</i> 417~452 εὐτυχεῖν ~ ἐπέυχεται |
| Aesch. <i>Sept.</i> 766~772 γάρ ~ γάρ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 770~776 ἀλφιστᾶν ~ ἀρπαξάνδραν |
| Aesch. <i>Sept.</i> 833~841 Ἄρά ~ φάτις |
| Aesch. <i>Agam.</i> 683~701 μή τις ~ μή τις |
| Aesch. <i>Agam.</i> 698~716 αίματόεσσαν ~ αίμ' |
| Aesch. <i>Cho.</i> 46-47~58-59 φοβοῦμαι ~ φοβεῖται |
| Aesch. <i>Cho.</i> 787~798 διὰ δίκας ~ διὰ πέδον |
| Aesch. <i>Cho.</i> 935-936~946-947 ἔμολε μέν ... βαρύδικος ποινά· ~ ἔμολε δ' ... δολιόφρων ποινά |
| Aesch. <i>Eum.</i> 160-161~166-167 πάρεστι ... ἔχειν ~ πάρεστι ... ἔχειν |
| Aesch. <i>Eum.</i> 516~525 δίκας ~ δίκαν |
| Aesch. <i>Eum.</i> 996~1014 «χαίρετε» χαίρετ' ~ χαίρετε, χαίρετε |
| Aesch. <i>Eum.</i> 1035~1038 εὐφαιμίτε δέ ~ εὐφαιμίτε δέ |
| Aesch. <i>Eum.</i> 1043~1047 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς ~ ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς |
| Soph. <i>El.</i> 161~183 εὐπατρίδαν ~ Ἄγαμεμνονίδας |
| Soph. <i>El.</i> 165~186 ἀνύμφευτος ~ ἀνέλπιστον |
| Soph. <i>El.</i> 171~191 αἰί ~ αἰκεῖ |
| Soph. <i>OT</i> 661~691 ἄφιλος ~ ἄπορον |
| Soph. <i>OT</i> 1314~1322 ἐμόν ~ ἐμός |
| Soph. <i>Ant.</i> 335~345 πόντου ~ πόντου |
| Soph. <i>Ant.</i> 360~370 παντόπορος· ἄπορος ~ ὑψίπολις· ἄπολις |
| Soph. <i>Ant.</i> 614~625 ἐκτὸς ἄτας ~ ἐκτὸς ἄτας |
| Soph. <i>Tr.</i> 504~514 γάμων ~ λεχέων |
| Soph. <i>Phil.</i> 206-207~215-216 κατ' ἀνάγκαν ~ ὑπ' ἀνάγκας |
| Soph. <i>Phil.</i> 397~512 ὕβρις ~ κακόν |
| Soph. <i>OC</i> 695~709 ἐγώ ~ ἔχω |
| Soph. <i>OC</i> 696~710 τᾶι μεγάλοι ~ τοῦ μεγάλου |
| Soph. <i>OC</i> 701~714 ἐλαίας ~ χαλινόν |
| Eur. <i>Alc.</i> 244~248 Ἄλιε καί ~ γαῖά τε καί |
| Eur. <i>Alc.</i> 253~260 νεκύων ~ νεκύων |

| |
|------------------------------------------------|
| Eur. <i>Alc.</i> 461~471 σύ ~ σύ |
| Eur. <i>Med.</i> 436~443 λέκτρον ~ λέκτρων |
| Eur. <i>Med.</i> 852~862 φόνον ~ φόνου |
| Eur. <i>Andr.</i> 119~128 γένναν ~ ἐγεννέτησιν |
| Eur. <i>Andr.</i> 482~490 φρενός ~ δύσφρονος |

3.3 *Funzione fàtica*

In 11 casi (4 in Bacchilide, 1 in Eschilo, 6 in Sofocle), l'occorrenza omometrica interviene nelle dinamiche narrative e dialogiche del carne in cui si osserva, partecipando in modo attivo allo sviluppo della narrazione mitica (come nella struttura dialogica del *Ditirambo XVIII* di Bacchilide) o all'interazione tra personaggi drammatici.

| |
|--------------------------------------------------------------------------|
| Bacchyl. 17.20~43~86~109 Sn.-M. εἶρέν (τε) ~ ἰδεῖν ~ τάφειν ~ εἶδέν (τε) |
| Bacchyl. 17.20~86 Sn.-M. Διὸς υἱέ ~ Διὸς υἱέ |
| Bacchyl. 18.30~45 Sn.-M. τελεῖται ~ τελεῖται |
| Bacchyl. 18.32~47 Sn.-M. λέγει ~ λέγει |
| Aesch. <i>PV</i> 588~608 παρθένου ~ παρθένωι |
| Soph. <i>El.</i> 154~174 τέκνον ~ τέκνον |
| Soph. <i>Phil.</i> 137~152 φράζε μοι ~ νῦν δέ μοι |
| Soph. <i>Phil.</i> 828-830~844-845 εὐαίωv, εὐαίωv ~ βαιάν μοι, βαιάν |
| Soph. <i>Phil.</i> 837~853 γνώμαν ἴσχωv ~ γνώμαν ἴσχεις |
| Soph. <i>Phil.</i> 1095~1116 σύ ~ σε |
| Soph. <i>OC</i> 135~167 ἐγώ ~ ἐμάν |

3.4 *Funzione contrastiva*

La responsiva può legare, nella stessa sede metrica, due espressioni di significato opposto, instaurando una relazione oppositiva che partecipa della dimensione semantica dell'ode, arricchendola di una nuova sfumatura, recuperando temi già enucleati in precedenza o traducendo nella corrispondenza metrico-verbale un contrasto osservato dal coro sulla scena. La funzione è documentata in 28 casi: 4 in Alceo, 1 in Alcmane, 1 in Stesicoro, 5 in Pindaro, 4 in Bacchilide, 7 in Eschilo, 3 in Sofocle, 3 dal campione euripideo.

| |
|----------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 42.4~8 V. ἴλιον ἄραν ~ πάρθεινον ἄβραν |
| Alc. fr. 69.4~8 V. ἔλθην ~ λάσην |
| Alc. fr. 119.12~16 V. οἴχ ὀλ[ί]γαίς σταφύλαις ~ ὄμφ]ακας ὤμοτέραις ἐοίκαίς |

| |
|-------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 338.2~6 V. χείμων ~ πύρ |
| Alcm. fr. 1.87~101 PMG = 3.87~101 Cal. γλαύξ ~ κύκνος |
| Stesich. fr. 222 col. ii.1~8 PMG = 183 col. ii.1~8 D.-F. ἔνθην μὲν ~ ἔνθην δ' |
| Pind. <i>Ol.</i> 5.16a~24a ἔμμεν ~ γενέσθαι |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.52~60 ἑτέροισι ~ ἕτερόν τιν' |
| Pind. <i>Pyth.</i> 3.48~94 χαλκῶι ~ χρυσέαις |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.25~40 βαθύστερνον ~ βαθυκρήμνοισι |
| Pind. <i>Nem.</i> 9.27~37 θυμόν ~ θυμόν |
| Bacchyl. 5.18~178 Sn.-M. ὑψοῦ ~ αὐτοῦ |
| Bacchyl. 13.62~128 Sn.-M. βροτῶν ~ φαεσιμ[βρότῳ] |
| Bacchyl. 13.79~112 Sn.-M. [Κρονίδας ~ [Δαρδανίδας |
| Bacchyl. 17.18~107 Sn.-M. δίνα[σ]εν ~ δίνηντο |
| Aesch. <i>Suppl.</i> 112~122 μέλεα ~ τέλεα |
| Aesch. <i>Pers.</i> 130~137 τόν ~ τόν |
| Aesch. <i>PV</i> 161~179 ἐπιχαρῆ ~ ἐπιχαλαίς |
| Aesch. <i>PV</i> 530~540 ποτιμισσομένα ~ δερκομένα |
| Aesch. <i>Agam.</i> 693~711 πολύανδροι ~ πολύθρηνον |
| Aesch. <i>Eum.</i> 387~394 ἀνηλίωι ~ ἀτιμίας |
| Aesch. <i>Eum.</i> 388~396 καὶ δυσομμάτοις ~ καὶ δυσήλιον |
| Soph. <i>El.</i> 479~495 μοι θάρσος ~ τοι θάρσος |
| Soph. <i>OT</i> 190~203 Ἄρεα ~ Λύκει' |
| Soph. <i>Tr.</i> 96~105 Ἄλιον ~ ἄθλιον |
| Eur. <i>Alc.</i> 456~467 πέμφαι ~ κρίψαι |
| Eur. <i>Med.</i> 647~658 οἰκτροτάτων ἀχέων ~ δεινότατον παθέων |
| Eur. <i>Andr.</i> 773~784 δωμάτων ~ δόμων |

3.5 *Funzione allusiva*

Nell'occorrenza omometrica si possono nascondere messaggi indirizzati al destinatario di un'ode o, in misura più o meno celata, elementi e finalità elogiative per il medesimo destinatario o per una o più figure di rilievo con le quali è in qualche misura connesso. Per la specificità del contesto (la presenza di un destinatario esplicito), la funzione ha limitata testimonianza, ristretta al solo ambito epinicio e della poesia encomiastica in genere, tanto da occorrere soltanto in 8 casi: 7 in Pindaro, 1 in Bacchilide.

| |
|----------------------------------------------------------------------|
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.13~29~37 ἄλλος ἀνήρ ~ εἰκοτ' ἀνήρ ~ αἰδρος ἀνήρ |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.52~259 νᾶσον ~ νᾶσον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.57~218 ἦ ῥα Μηδείας ~ ὄφρα Μηδείας |
| Pind. <i>Pyth.</i> 4.52~259 πεδίον ~ πεδίον |
| Pind. <i>Pyth.</i> 6.29~47 νόημα ~ νόωι |

| |
|----------------------------------------------------|
| Pind. <i>Pyth.</i> 8.57~77 βάλλω ~ βάλλων |
| Pind. <i>Nem.</i> 6.40~62 Κρεοντίδαν ~ Πολυτιμίδαν |
| Bacchyl. fr. *20B.1~17 Sn.-M. ὦ ~ ὦ |

3.6 *Funzione interiettiva*

Interiezioni ed espressioni esclamative in condizioni di occorrenza omometrica potenziano la carica patetica del canto o della strofe in cui si osservano, al tempo stesso sottoponendo l'esuberanza dell'emozione alle rigide maglie della simmetria e dell'architettura responsiva del carme. La funzione sembra praticata soltanto in ambito drammatico, con un totale di 49 casi così distribuiti: 23 in Eschilo, 23 in Sofocle, 3 nel campione da Euripide.

| |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aesch. <i>Suppl.</i> 114-115~125-126 ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ~ ἰὼ ἰώ, ἰώ ... |
| Aesch. <i>Pers.</i> 268~274 ὄτοτοτοῖ ~ ὄτοτοτοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 663~671 βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, [οἶ ~ βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, [οἶ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 955~967 οἰοιοῖ ~ οἰοιοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1019~1031 ὄρω ὄρω ~ παπαῖ παπαῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1038~1046 δῖαινε δῖαινε ~ ἔρεσσ' ἔρεσσε |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1040~1048 βόα νυν ἀντίδουπά μοι ~ βόα νυν ἀντίδουπά μοι |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1043~1051 ὄτοτοτοτοῖ ~ ὄτοτοτοτοῖ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1045~1053 οἶ ~ οἶ |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1055~1061 ἀνία ἀνία ~ ἀνία ἀνία |
| Aesch. <i>Pers.</i> 1056~1062 ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά ~ ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά |
| Aesch. <i>Sept.</i> 116~135 <φεῦ φεῦ> ~ φεῦ φεῦ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 327~339 ἔ ἔ ~ ἔ ἔ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 875~881 ἰὼ ἰώ ~ ἰὼ ἰώ |
| Aesch. <i>Sept.</i> 972~993 διπλόα λέγειν διπλόα δ' ὄραν ~ ὀλοά λέγειν ὀλοά δ' ὄραν |
| Aesch. <i>Agam.</i> 121~139 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω ~ αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1072-1073~1076-1077 ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· ὦπολλον ὦπολλον ~ ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· ὦπολλον ὦπολλον |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1080-1081~1085-1086 Ἄπολλον· Ἄπολλον· ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός ~ Ἄπολλον· Ἄπολλον· ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1100~1107 ἰώ ~ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1114~1125 ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ ~ ᾶ ᾶ ἰδοῦ ἰδοῦ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1136~1169 ἰὼ ἰώ ~ ἰὼ ἰώ |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1156-1157~1167-1168 ἰὼ γάμοι, γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων ~ ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν |
| Aesch. <i>Agam.</i> 1483~1507 φεῦ φεῦ ~ πῶ πῶ |

| |
|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Soph. <i>Aj.</i> 372~387 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>Aj.</i> 694~707 ἰὼ ἰὼ ~ ἰὼ ἰὼ |
| Soph. <i>Aj.</i> 900~946 ὦμοι ~ ὦμοι |
| Soph. <i>Aj.</i> 912~958 πᾶι πᾶι ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>El.</i> 136~152 αἰαῖ ~ αἰαῖ |
| Soph. <i>OT</i> 1207~1216 ἰὼ ~ ἰὼ |
| Soph. <i>OT</i> 1316~1324 οἴμοι ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>Ant.</i> 844~863 ἰὼ ~ ἰὼ |
| Soph. <i>Ant.</i> 850~869 ἰὼ ~ ἰὼ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1263~1286 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1265~1289 ὦμοι ~ αἰαῖ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1267~1290 αἰαῖ αἰαῖ ~ αἰαῖ αἰαῖ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1276~1300 φεῦ φεῦ ~ φεῦ φεῦ |
| Soph. <i>Ant.</i> 1306~1328 αἰαῖ αἰαῖ ~ ἴτω ἴτω |
| Soph. <i>Ant.</i> 1310~1331 αἰαῖ ~ ἴτω ἴτω |
| Soph. <i>Tr.</i> 1004~1024b ἐᾶτέ μ' ἐᾶτέ με ~ τᾶιδέ με, τᾶιδέ με |
| Soph. <i>Phil.</i> 1086~1106 ὦμοι μοί μοι ~ αἰαῖ αἰαῖ |
| Soph. <i>Phil.</i> 1128~1152 ὦ ~ ὦ |
| Soph. <i>OC</i> 833~876 ἰὼ ~ ἰὼ |
| Soph. <i>OC</i> 842~885 πόλις ... πόλις ~ μόλετε ... μόλετ' |
| Soph. <i>OC</i> 1456~1471 αἰθήρ, ὦ Ζεῦ ~ αἰθήρ, ὦ Ζεῦ |
| Soph. <i>OC</i> 1477~1491 ἔα ἔα ~ ἰὼ ἰὼ |
| Soph. <i>OC</i> 1734~1748 αἰαῖ ~ φεῦ φεῦ |
| Eur. <i>Med.</i> 1273~1283 ἀκούεις βοάν ἀκούεις τέκνων ~ μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος |
| Eur. <i>Andr.</i> 507~530 ὦ πάτερ ~ ὦ φίλος |
| Eur. <i>Andr.</i> 513~535 ὦμοι μοι, τί ~ ὦμοι μοι, τί |

3.7 *Funzione esornativa ed evocativa*

In due casi, l'occorrenza omometrica si carica di un valore evocativo, che attraverso l'identità o la somiglianza tra i suoni utilizzati, intende concretizzare un'immagine o una scena davanti agli occhi del pubblico, oppure confermare uno stato d'animo, una emozione, una sensazione dei personaggi o del coro: succede in Alc. fr. 44.1~5 V., dove la responsione κ[ά]λλιστος ποτάμων παρ' αἴνιον ~ πόλλαι παρθένικαι πέ.[contribuisce a tratteggiare l'immagine sensuale delle fanciulle che fanno il bagno nel fiume Ebro; e in Aesch. *Suppl.* 736~743, dove il timore delle Danaidi per la propria sorte e il disprezzo per i loro mariti che le inseguono per mare trova espressione nella corrispondenza, tanto sonora quanto etimologica, ἔχει ~ ἔχουτες. In Bacchyl. 17.7~73 Sn.-M., l'occorrenza κλυτᾶς ~ κλυτάν assume un puro valore esornativo, arricchendo la dizione poetica di una corrispondenza responsiva tra

epiteti priva di altra funzione.

| |
|------------------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 45.1~5 V. κ[άλ]λιτος ποτάμων παρ' α[ἴ]νιον ~ πόλλαι παρθένικαι πέ.[|
| Aesch. <i>Suppl.</i> 736~743 ἔχει ~ ἔχοντες |
| Bacchyl. 17.7~73 Sn.-M. κλυτᾶς ~ κλυτάν |

3.8 Dubia

In 20 casi non è stato possibile assegnare alle occorrenze omometriche una precisa funzione, ora per lo stato eccessivamente frammentario del testo, ora per la difficoltà di individuare il legame delle occorrenze osservate col senso globale della composizione.

| |
|-------------------------------------------------------------------|
| Alc. fr. 6.9~13 V. καὶ μή ~ καὶ μή |
| Alc. fr. 38(a).2~6 V. Αἰολίδαις βασίλευς [~ Κρονίδαις βα[σί]λευς |
| Alc. fr. 66.2~6 V. ὡς ~ ὡς |
| Alc. fr. 73.3~7 V. καί ~ κήνα |
| Alc. fr. 119.8~20 V. κατέχ[. . . .]ο ~ παρεχε[|
| Alc. fr. 143.7~11 V. φοίταν ~ φοίταις |
| Alc. fr. 302(c).3~7 V. γένητ' αμ[~ γένοιτοτ[|
| Alcm. fr. 3.65~83 PMG = 26.65~83 Cal. ἔχοισα ~ ἔχοισαν |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.4~23 νεανίαι γαμβρῶι ~ εὐρυσθενεῖ γένναι |
| Pind. <i>Ol.</i> 7.17~36 πατέρα ~ πατέρος |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.16~60 πρόφαντον ~ προμαθεῖν |
| Pind. <i>Ol.</i> 8.46~68 τετράτοις ~ ἐν τέτρασιν |
| Pind. <i>Ol.</i> 13.24/25~70/71 ἔπεσιν ~ εἰπεῖν |
| Pind. <i>Pyth.</i> 1.43~83 ἔλπομαι ~ ἐλπίδας |
| Pind. <i>Pyth.</i> 2.51~75 βροτῶν ~ βροτῶν |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.45~87 ἔμμεναι ~ ἔμμεναι |
| Pind. <i>Nem.</i> 7.69~98 εἰ πάρ ~ εἰ γάρ |
| Pind. <i>Isthm.</i> 8.1~31 εὐδοξον ~ εὐβουλος |
| Bacchyl. 5.151~191 Sn.-M. γλυκεῖα ~ γλυκειάν |
| Bacchyl. fr. *20D.4~12 Sn.-M. οὐδέ ~ οὐδ[|

4 Considerazioni finali

Dai dati raccolti e discussi nelle pagine precedenti, emerge come l'occorrenza omometrica abbia un'esistenza autonoma fra le risorse del poeta antico; un vero e proprio strumento al servizio della composizione, la cui presenza non è da attribuirsi al caso, ma all'espressa volontà dell'autore, che se ne serve per il duplice obiettivo di arricchire la portata semantica della propria composizione operando tra le maglie

dei rapporti di simmetria e parallelismo che ne regolano la struttura. La condizione responsiva accresce l'intenzionalità degli usi dello strumento, implicata in meccanismi metrici che, pur non essendo ineluttabili (si consideri la possibilità delle responsioni libere), nel loro rispetto permettono di associare strettamente metro e parola tra loro, giovandosi dello stretto rapporto che, nel mondo antico, univano musica, testo e danza in una esperienza performativa totalizzante.

La varietà di forme e scopi non penalizza, bensì rafforza il valore dello strumento poetico: nella corrispondenza tra materiale di identica forma o tra strutture di sostanziale somiglianza, nelle forme di parallelismo in responsione, nella possibilità di contrapporre in una stessa sede metrica parole o concetti contrari tra loro, risiede un ulteriore strumento di analisi del tessuto compositivo del testo poetico, che presta attenzione alla simmetria interna, giocata su ripetizioni, parallelismi, concatenazioni, opposizioni; dalle coincidenze metrico-verbali emergono i concetti portanti dei ragionamenti del poeta, delle narrazioni mitiche dei cori, degli intenti encomiastici di un committente, dello sviluppo dell'azione drammatica; emergono, infine, i limiti naturali del lavoro, che rinuncia a facili forzature laddove non sia possibile estrapolare significati congruenti col contesto globale della composizione.

BIBLIOGRAFIA

1 Fonti primarie. Edizioni critiche

- Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Recensuit G. MURRAY, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1955²
- Alcman*. Fragmenta edidit, veterum testimonia collegit C. CALAME, Romae, in *Aedibus Athenaei*, 1983
- Bacchylidis Carmina cum fragmentis*. Post B. SNELL edidit H. MAEHLER, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1970
- Euripidis Fabulae* recognovit brevique adnotatione critica instruxit G. MURRAY, I, *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1958 [1902]
- Pindaro. Tome III, *Néméennes*. Texte établi et traduit par A. PUECH, Les Belles Lettres, Paris, 1967
- Pindaro, *Le Istmiche*. A cura di G. A. PRIVITERA, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982
- Pindaro, *Le Olimpiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. GENTILI. Commento a cura di C. CATENACCI, P. GIANNINI e L. LOMIENTO, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2013
- Pindaro, *Le Pitiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. GENTILI. Commento a cura di P. ANGELI BERNARDINI, E. CINGANO, B. GENTILI e P. GIANNINI, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995
- Poetae Melici Graeci*. Alcmanis Stesichori Ibyci Anacreonti Simonidis Corinnae poetarum minorum reliquias carmina popularia et convivialia quaequae adespota feruntur edidit D. L. PAGE, Clarendon Press, Oxford, 1962
- Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Volumen I: Alcman, Stesichorus, Ibycus. Post D. L. Page edidit M. DAVIES, Clarendon Press, Oxford, 1991
- Sappho et Alcaeus. Fragmenta* edidit E.-M. VOIGT. Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1971
- Sophoclis fabulae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. LLOYD-JONES et N. G. WILSON, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1999

Supplementum Lyricis Graecis. Poetarum lyricorum graecorum fragmenta quae recens innotuerunt edidit D. L. PAGE. Oxford, Clarendon Press, 1974

2 Letteratura secondaria. Articoli, studi e commenti*

- ABRITTA, A. (2015), “On the Role of Accent in Ancient Greek Poetry. Pitch Patterns in the Homeric Hexameter”, *QUCC* n.s. 111 (3): 11-27
- ADAMS, S. M. (1953), “Unity of Plot in the Oedipus Coloneus”, *Phoenix* 7 (4): 136-147
- ADORJÁNI, Z. (2014), “Stern-Vergleich und menschliches Verhalten. Zu Alkmans *Partheneion* (fr. 1,60-63)”, *AFP* 60 (2): 290-299
- ADRADOS, F. R. (1973), “Alcman, el Partenio del Louvre: estructura e interpretación”, *Emerita* 61 (2): 323-344
- (1977), “Struttura formale ed intenzione poetica dell’«Agamennone» di Eschilo”, *Dioniso* 48: 91-121
- (1993), “Notas críticas a Eurípides, *Medea*”, *Emerita* 61 (2): 241-266
- ALAUX, J. (2012), “Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les *Choéphores* et les deux *Électre*”, *Lexis* 30: 227-242
- ALBINI, U. (1977), “Compattezza nelle Coefore di Eschilo”, *Dioniso* 48: 75-84
- ALLAN, W. (2014), “The Body in Mind: Medical Imagery in Sophocles”, *Hermes* 142 (3): 259-278
- ALLEN, W. S. (1973), *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge
- ALLEN-HORNBLOWER, E. (2013), “Sounds and Suffering in Sophocles’ *Philoctetes* and Gide’s *Philoctète*”, *SIFC* 11 (1): 5-41
- ALLISON, J. W. (2009), “Cosmos and Number in Aeschylus’ *Septem*”, *Hermes* 137 (2): 129-147
- (2013), “Antithesis and the One/Many in Aeschylus’ *Septem*”, *Mnemosyne* 66 (4-5): 566-592
- ALONI, A. (1995), “Locuzione e esecuzione nella Decima Olimpica di Pindaro”, in BELLONI, L.; MILANESE, G.; PORRO A. (A CURA DI), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano: 387-412

* I nomi delle riviste sono riportati secondo le abbreviazioni in uso nell’*Année Philologique*.

- ALUJA, R. (2014), "Reexamining the Lille Stesichorus: about the Theban Version of Stesich. *PMGF* 222b", in REIG, M.; RIU, X. (EDS.), *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Contexts and Receptions*, Barcelona: 15-37
- AMENDOLA, S. (2006) *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam
- ANDERSON, W. (1973), "Word-Accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts", *Journal of Music Theory* 17 (2): 186-202
- ANDOLFI, I. (2014), "Una vetrina esegetica per tre sofisti. Il carne di Simonide nel *Protagora* di Platone", *SemRom* n.s. 3 (1): 117-149
- ANDREATTA, L. (2012), "Ipodocmi in responsione libera nel testo drammatico", *QUCC* n.s. 100 (1): 163-177
- (2014), *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazione*, Roma
- ANDRISANO, A. (1994), "Alcae. fr. 129, 21ss. V. (L'eroe e il tiranno: una comunicazione impossibile)", *MCr* 29: 59-73
- ANGELI BERNARDINI, P. (1967), "Linguaggio e programma poetico in Pindaro", *QUCC* 4: 80-97
- (1982), "Eracle, i Molioni e Augia nell'*Olimpica* 10 di Pindaro", *QUCC* n.s. 11: 55-68
- (1983), *Mito e attualità di Pindaro. La Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7*, Roma
- (1992a), "La storia dell'epinicio: aspetti socio-economici", *SIFC* 10 (2): 965-979
- (1992b), "Agone e spettacolo ai giochi istmici: Bacchilide, Epinicio 10, 19-28", in MANZINI, I. (A CURA DI), *Civiltà materiale e letteratura nel mondo antico. Atti del Seminario di Studio*, Macerata, 28-29 giugno 1991, Macerata: 11-19
- (2000), "La lode di Argeo e del padre Pantide nell'Epinicio 1 di Bacchilide", in BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. (HRSG.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, München: 131-146
- (2004), "La città e i suoi miti nella lirica corale: l'Argolide e Bacchilide", in ID. (A CURA DI), *La città di Argo. Mito, storia, tradizione poetiche. Atti del Convegno Internazionale* (Urbino, 13-15 giugno 2002), Roma: 127-145
- (2005), "Trittico bacchilideo: Epinicio 3; Dittirambo 1 (15); Dittirambo 3

- (17)”, *QUCC* n.s. 79 (1): 11-28
- (2008), “Asindeto ed *enjambement* nell’Epinicio III di Bacchilide”, in CERBONI BAIARDI, G.; LOMIENTO, L.; PERUSINO, F. (A CURA DI), *Enjambement: teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa: 49-63
- ANGIÒ, F. (1990), “*Parthenoi e neanides* nel *P. Louvr. E 3320* di Alcmane”, *Sileno* 16 (1-2): 161-163
- ANZAI, M. (1994), “First-Person Forms in Pindar: A Re-Examination”, *BICS* 39: 141-150
- ARIETI, J. A.; BARRUS, R. M. (EDS.) (2010), *Plato’s Protagoras. Translation, Commentary, and Appendices*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth
- ARNOTT, W. G. (2007), *Birds in the Ancient World from A to Z*, London-New York
- ARNOULD, D. (2001), “Quand Thésée voyait rouge : à propos du dithyrambe IV de Bacchylide”, *REG* 114: 222-227
- ARNSON SVARLIEN, D. (1995), “Reversal of Imagery and Values in Bacchylides 3 and 5”, *QUCC* n.s. 50 (2): 35-45
- ARRIGHETTI, G. (1976), “Sull’Epinicio 10 di Bacchilide”, *RCCM* 18: 19-25
- (1987), *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa
- ASSAËL, J. (1993), “La répétition comme procédé stylistique dans les *Perses* d’Eschyle”, in *Les Perses d’Eschyle*, *CGITA* 7: 15-27
- ATHANASSAKI, L. (1993-1994), “Choral and Prophetic Discourse in the First Stasimon of the Agamemnon”, *CJ* 82 (2): 149-162
- (2004), “Deixis, Performance, and Poetics in Pindar’s *First Olympian Ode*”, *Arethusa* 37 (3): 317-341
- (2009), “Narratology, Deixis, and the Performance of Choral Lyric. On Pindar’s *First Pythian Ode*”, in GRETHLEIN, J; RENGAKOS, A. (EDS.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin-New York: 241-273
- (2010), “Giving Wings to the Aeginetan Sculptures: The Panhellenic Aspirations of Pindar’s *Eighth Olympian*”, in FEARN, D. (ED.) *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*, Oxford: 257-293

- AVERY, H. C. (1973), "Sophocles' Political Career", *Historia* 22 (4): 509-514
- AVEZZÙ, G. (1974), "Per una ricerca sull'uso di ripetizioni nei tragici", *Bollettino dell'Istituto di Filologia greca*, Università di Padova, 1: 54-69
- (1988), *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari
- (2000a), "Vedere ed essere visto. A proposito di Sofocle, *Aiace* 379", *Lexis* 18: 103-115
- (2000b), "La 'ninna-nanna' di Filottete (Sofocle, *Filottete* 827-864)", in CANNATÀ FERA, M.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, I, Napoli: 51-61
- AVEZZÙ, G.; PUCCI, P. (A CURA DI) (2003), *Sofocle. Filottete*, traduzione di G. Cerri, Milano
- BACELAR, A. (2006), "As medidas de um conceito: ocorrências de *hýbris* no *Áyax* de Sófocles", *Classica(Brasil)* 19 (2): 234-244
- BACON, H. H. (2001), "The Furies' Homecoming", *CPh* 96 (1): 48-59
- BADENES, A. (2003), "Antecedentes de la amplificación retórica aristotélica en *Olímpica* I de Píndaro", *Circe* 8: 65-78
- BAKER WORMAN, N. (2000), "Infection in the Sentence: The Discourse of Disease in Sophocles' *Philoctetes*", *Arethusa* 33 (1): 1-36
- BAKKER, N. (2012), "A New Solution for the 'Lille Stesichorus' vv. 235-52", *ZPE* 181: 4-7
- BARILIER, É. (2010), "L'homme est-il merveilleux ou terrible ?", *EL* [en ligne] 1-2 <http://journals.openedition.org/edl/379>
- BARILLE, B. (2012), "Un problème de traduction : la première occurrence du mot 'mère' dans le *kommos* des *Choéphores* (vv. 418-22)", *Lexis* 30: 187-204
- BARKHUIZEN, J. H. (1976), "Structural Text Analysis and the Problem of Unity in the Odes of Pindar", *AClass* 19: 1-19
- BARLOW, S. A. (1995), "Euripides' *Medea*: A Subversive Play?", *BICS* 90: 36-45
- BARNER, W. (1967), *Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos*, Hildesheim
- BARONE, C. (1991), "Tecnica teatrale nelle Eumenidi di Eschilo", *Dioniso* 61 (1): 33-40
- (2004), "Reciprocità della violenza nel mito di Elettra", *Lexis* 22: 383-395
- BARRETT, A. A. (1972), "P. Oxy. 2359 and Stesichorus' $\Sigma\Upsilon\Theta\Theta\text{HPAI}$ ", *CPh* 67 (2):

- BARRETT, W. S. (1956), "Dactylo-Epitrates in Bacchylides", *Hermes* 84 (2): 248-253
- (2007), *Greek Lyric, Tragedy & Textual Criticism. Collected Papers*, assembled and edited by M. L. WEST, Oxford
- BARRIGÓN FUENTES, M. C. (1976), "Sobre el culto de las Musas en Delfos", *CFC(G)* 6: 237-250
- (1994), "Los dioses en Simónides de Ceos", in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 23-28 de septiembre de 1991, III, Madrid: 77-84
- BARRON, J. P. (1969), "Ibycus: *To Polycrates*", *BICS* 16 (1): 119-149
- (1980), "Bakchylides, Theseus and a Wolly Cloak", *BICS* 27: 1-8
- (1984), "Ibycus: *Gorgias* and other poems", *BICS* 31: 13-24
- BATTEZZATO, L. (1995), "Sofocle, *Edipo re* 1330~1350", *Prometheus* 21 (2): 97-101
- (2008), "La colometria antica del terzo stasimo delle Coefore di Eschilo", *Lexis* 26: 79-89
- BEDNAROWSKI, K. P. (2011), "When the *Exodos* is not the End: The Closing Song of Aeschylus' *Supplices*", *GRBS* 51: 552-578
- BEEKES, R. (2009-2010), *Etymological Dictionary of Greek*, with the assistance of L. van Beek, Leiden-Boston
- BELARDI, W. (1971), "Per la storia della nozione di 'poliptoto' nell'antichità", *QUCC* 12: 123-144
- BELARDINELLI, A. M. (2012), "Modernità di Euripide: una prospettiva drammaturgica", *A&R* 3-4: 368-383
- BELL, J. M. (1984), "God, Man, and Animal in Pindar's Second Pythian", in GERBER, D. E. (ED.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: 1-31
- BELL, M., III (1995), "The Motya Charioteer and Pindar's *Isthmian* 2", *Memoirs of the American Academy in Rome* 40: 1-42
- BELLONI, L. (A CURA DI) (1988), *Eschilo. I Persiani*, Milano
- (2006), "Le Danaidi, Pelasgo, il nomos. Note minime sulle *Supplici* di

- Eschilo”, *MD* 57: 185-194
- BELTRAMI, P. G. (1991), *La metrica italiana*, Bologna
- BENARDETE, S. (1967), “Two Notes on Aeschylus’ Septem”, *WS* 80: 22-30
- BERESFORD, A. (2008), “Nobody’s Perfect: A New Text and Interpretation of Simonides *PMG* 542”, *CPh* 103 (3): 237-256
- BERNHARDT, J. (2015), “Rhetorik um Recht und Notwendigkeit. Anmerkungen zur aischyleischen Charakterzeichnung”, *Hermes* 143 (3): 315-332
- BERNIDAKI-ALDOUS, E. A. (1990), *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris
- BERNSDORFF, H. (2014), “Notes on P.Mich. inv. 3498 + 3250b recto, 3250a and 3250c recto (list of lyric and tragic incipits)”, *AFP* 60 (1): 3-11
- BERS, V. (1981), “The Perjured Chorus in Sophocles’ ‘Philoctetes’”, *Hermes* 109 (4): 500-504
- (2014), “‘Dame disease?’: A note on the Gender of Philoctetes’ Wound”, *Hyperboreus* 20 (1-2): 105-108
- BERTOLASO, D. (2005), “La ‘costruzione verbale’ dello spazio nelle *Trachinie* di Sofocle: supremazia e molteplicità dello spazio ‘diegetico’”, *Dioniso* n.s. 4: 24-41
- BERZINS MCCOY, M. (1999), “Socrates on Simonides: The Use of Poetry in Socratic and Platonic Rhetoric”, *Ph&Rh* 32 (4): 349-367
- BETTINI, M.; BRILLANTE, C. (2002), *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino
- BLAIKLOCK, E. M. (1955), “The Nautical Imagery of Euripides’ *Medea*”, *CPh* 50 (4): 233-237
- BLAISE, F. (2008), “L’*Alceste* di Euripide: non si scherza con la morte”, *AOFL* 2: 32-53
- BLAKE TYRREL, W. (1985), “The Unity of Sophocles’ *Aiix*”, *Arethusa* 18 (2): 155-185
- BLANK, D. L.; DYCK, A. R. (1984), “Aristophanes of Byzantium and Problem-Solving in the Museum: Notes on a Recent Reassessment”, *ZPE* 56: 17-24
- BLONDELL, R. (2010), “Refractions of Homer’s Helen in Archaic Lyric”, *AJPh* 131

- (3): 349-391
- BODEÛS, R. (1984), “L’habile et le juste de l’*Antigone* de Sophocle au *Protagoras* de Platon”, *Mnemosyne* 37 (3-4): 271-290
- BOECKE, J. du P. (2004), “Deeds Speak Louder than Looks: Pindar’s *Isthmian* 4”, *Akroterion* 49: 43-55
- BOLLACK, J. (1970), “Huit notes sur Sophocle. *Ajax*, 208 s., 211 s., 397 ss., 554 s., 835 ss., 839 s. ; *Œdipe Roi*, 1511-1514 ; *Trachiniennes*, 1105 s.”, *RPh* 44: 37-47
- (1981a), *Agamemnon I, première partie. Le Prologue. La parodos anapestique. La parodos lyrique I*, Villeneuve d’Ascq
- (1981b), *Agamemnon I, deuxième partie. Parodos lyrique II - III. Présentation du premier épisode. Premier Stasimon. Index*, Villeneuve d’Ascq
- (1990^{II}), *L’Œdipe Roi de Sophocle, II. Commentaire. Première partie*, Villeneuve d’Ascq
- (1990^{III}), *L’Œdipe Roi de Sophocle, III. Commentaire. Deuxième partie*, Villeneuve d’Ascq
- (1990^{IV}), *L’Œdipe Roi de Sophocle, IV. Commentaire. Troisième partie. Index et bibliographie*, Villeneuve d’Ascq
- (1995), *La naissance d’Œdipe. Traduction et commentaires d’Œdipe roi*, Paris
- (2006), “*Prometheus Bound: Drama and Enactment*”, in CAIRNS, D.; LIAPIS, V. (EDS.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea: 79-89
- (2012), “Les deux temps de la reconnaissance dans l’*Electre* de Sophocle”, *Lexis* 30: 268-274
- BOLOGNA, M. P. (2016), “Ludonimia, logonimia ed espressività nel linguaggio: su alcuni usi di gr. παίζω”, *Acme* 69: 27-33
- BONA, G. (1971), “Υψίολις e ἄπολις nel primo stasimo dell’*Antigone*”, *RFIC* 99 (2): 129-148
- (1997), “La polis, la religione, le donne nel teatro attico del V secolo. I. I *Sette a Tebe* di Eschilo”, *Lexis* 15: 123-142
- BONANNO, M. G. (1976) “Alcaeus fr. 140 V.”, *Philologus* 120 (1): 1-11

- (1990), *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma
- (1991), “Nota ad Alcmane (fr. 3, 3 Cal.)”, *Eikasmos* 2: 9-11
- (2004), “Come guarire dal complesso epico. L’*Ode a Policrate* di Ibico”, in CAVALLINI, E. (A CURA DI), *Samo. Storia, letteratura, scienza*. Atti delle giornate di Studio. Ravenna, 14-16 novembre 2002, Pisa-Roma: 67-96
- (2017), “Perché Medea uccide i propri figli?”, *Eikasmos* 28: 57-59
- BOND, G. W. (1981), *Euripides. Heracles*, Oxford
- BONGIE, E. B. (1977), “Heroic Elements in the *Medea* of Euripides”, *TAPA* 107: 27-56
- BONIFAZI, A. (2001), *Mescolare un cratere di canti. Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*, Alessandria
- BOOTH, N. B. (1986), “Arguments Against ἀμείνων’ in Sophocles’ *Electra* 1085-6”, *BICS* 33: 103-106
- BORNMANN, F. (1993), “Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide”, PRETAGOSTINI, R. (A CURA DI), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma: 565-576
- BOSSINA, L. (1985), “‘...ilare uccello calunniato dai poeti’: Alcmane e le pernici”, *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica*, Università degli Studi di Torino: 7-15
- BOULOGNE, J. (1992), “Mythe et poésie lyrique chez Pindare. Réflexions sur la première Olympique”, *Uranie* 1: 9-26
- BOWIE, A. M. (2007), “Religion and Politics in Aeschylus’ *Oresteia*”, in M. LLOYD (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford 2007, pp. 323-358
- BOWMAN, L. (1997), “Klytaimnestra’s Dream: Prophecy in Sophocles’ *Elektra*”, *Phoenix* 51 (2): 131-151
- BOWMAN, L. M. (2007), “The curse of Oedipus in *Oedipus at Colonus*”, *Scholia* n.s. 16: 15-25
- BOWRA, C. M. (1973), *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, trad. italiana di G. Lanata, Firenze

- BRANDENBURG, P. (2005), "The Second Stasimon in Sophocles' Oedipus Tyrannus", *AC* 74: 29-40
- BRANN, E. (1957), "A Note on the Structure of Sophocles' *Electra*", *CPh* 52 (2): 103-104
- BRASWELL, B. K. (1988), *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin-New York
- BRAVI, L. (1999), "L'ombra di Simonide in Aristofane, *Cavalieri* 402-406", *SemRom* 2 (2): 235-241
- BRILLANTE C. (1982), "Un frammento della *Gerioneide* di Stesicoro", *QUCC* 12: 17-20
- BRILLANTE, B. (1989), "Gli Antenoridi a Cirene nella *Pitica* V di Pindaro", *QUCC* n.s. 33 (3): 7-16
- BRILLANTE, C. (1987), "Sulla lingua della lirica corale", *QUCC* n.s. 27 (3): 145-153
- (1991), "Tantalo e Pelope nell'*Olimpica* I di Pindaro", *QUCC* n.s. 38 (2): 15-24
- (1992), "La musica e il canto nella *Pitica* I di Pindaro", *QUCC* n.s. 41 (2): 7-21
- (2000), "Il messaggio del poeta nel finale della *Pitica* seconda di Pindaro", in CANNATÀ FERA, M.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli: 101-118
- (2005), "L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma", *MD* 54: 9-46
- (2013), "La morte di Aiace in Sofocle e nei poemi del ciclo epico", *QUCC* n.s. 103 (1): 33-51
- (2016), "La fine di Edipo: le tradizioni locali e l'*Edipo a Colono*", *QUCC* n.s. 114 (3): 11-57
- BRIOSO, M.; VILLARRUBIA, A. (1989), "Dos notas sobre Baquilides (XVI 31 y XIX 11)", *Habis* 20: 17-22
- BRIZE, P. (1980), *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg
- BROWN, A. L. (1976), "Aeschylus, Septem 848-860", *Eranos* 74: 6-21

- (1977), “Eteocles and the Chorus in the *Seven Against Thebes*”, *Phoenix* 31 (4): 300-318
- (1983), “The Erinyes in the *Oresteia*: Real Life, the Supernatural, and the Stage”, *JHS* 103: 13-34
- (1984), “Eumenides in Greek Tragedy”, *CQ* 34 (2): 260-681
- (1987), *Sophocles. Antigone*, Warminster
- (1990), “Prometheus Pyrphoros”, *BICS* 37: 50-56
- BROWN, C. (1984) “The Bridegroom and the Athlete: The Proem to Pindar’s Seventh Olympian”, in GERBER, D. E. (ED.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: 37-50
- BROWN, C. G. (1992), “The Hyperboreans and Nemesis in Pindar’s *Tenth Pythian*”, *Phoenix* 46 (2): 95-107
- BROWN, N. O. (1951), “Pindar, Sophocles, and the Thirty Years’ Peace”, *TAPA* 82: 1-28
- BRUSCHI, L. (1994), “Alcmane, fr. 26. 64-72 C. = 3 D.”, *ZPE* 101: 38-48
- (2005), “Chi ha paura della giustizia? Aesch. *Choeph.* 55-65”, *Hermes* 133 (2): 139-162
- BRUZZESE, L. (2009), “Mito e politica in Euripide: la *Medea* del 431 a.C.” in DI MARCO, M; TAGLIAFERRO, E. (A CURA DI), *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma: 29-90
- BUDELMANN, F. (2000), *The Language of Sophocles. Communality, Communication and Involvement*, Cambridge
- BUDELMANN, F. (2006), “The Mediated Ending of Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, *MD* 57: 43-61
- (2013a), “Greek Festival Choruses in and out of Context”, in BILLINGS, J.; BUDELMANN, F.; MACINTOSH, F. (EDS.), *Choruses, Ancient & Modern*, Oxford: 81-98
- (2013b), “Alcman’s Nightscapes (frs. 89 and 90 *PMGF*)”, *HSPH* 107: 35-53
- BUÈ, F. (2014), “La vittoria di Apollo sulle Erinni nel contrasto musicale dell’*Oresteia*”, *QUCC* n.s. 106 (1): 91-103
- (2016), “The $\lambda\epsilon\pi\acute{\alpha}\varsigma$ in Alcaeus. A Study on fr. 359 Voigt”, *Greek and Roman Musical Studies* 4: 14-37

- BUIJS, J. A. J. M. (1982), "Sophocles, *Oedipus Coloneus* 174-5", *CQ* 32 (2): 463-465
- (1986), "Thematic Association of Aeolic Metre in Sophocles' *Philoctetes* and the Text of 1213-17", *Mnemosyne* 39 (1-2): 125-128
- BURGESS, D. L. (1990), "Pindar's Olympian 10: Praise for the Poet, Praise for the Victor", *Hermes* 118 (3): 273-281
- BURIAN, P. (1974), "Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus", *Phoenix* 28 (4): 408-429
- (2007), "Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", in LLOYD, M. (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 199-210
- BURNETT, A. P. (1973a), "Curse and Dream in Aeschylus' *Septem*", *GRBS* 14 (4): 343-368
- (1973b), "*Medea* and the Tragedy of Revenge", *CPh* 68 (1): 1-24
- (1985), *The Art of Bacchylides*, Cambridge-London
- (1989), "Performing Pindar's Odes", *CPh* 84 (4): 283-293
- (1998) [1983], *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London
- (2005), *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford
- (2008), *Pindar*, London
- BURTON, D. (2011), "Response and Composition in Archaic Greek Poetry", *Antichthon* 45: 58-76
- BURY, J. B. (1965) [1890], *The Nemean Odes of Pindar*, Amsterdam
- (1965) [1892], *The Isthmian Odes of Pindar*, Amsterdam
- BURZACCHINI, G. (1976), "Alc. 130b Voigt ~ Hor. *Carm.* I 22", *QUCC* 22: 39-58
- (1979), "Eur. *Cycl.* 320-331", *QUCC* n.s. 3: 65-68
- (1980), "Note sui *Persiani* di Eschilo", *Dioniso* 50: 133-155
- (1986), "Some further observations on Alcaeus *Fr.* 130B Voigt", in CAIRNS, F. (ED.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5, Liverpool: 373-381
- (1994), "Alc. fr. 130b V. rivisitato", *Eikasmos* 5: 29-38
- BUTTREY, T. V. (1958), "Accident and Design in Euripides' *Medea*", *AJPh* 79 (1): 1-17
- CABALLERO GONZÁLEZ, M. (2017), "La asimilación del mito de Atamante a los mitos de Medea, Orfeo y Procne", *Minerva* 28: 107-132

- CACIAGLI, S. (2009), “Un contesto per Alc. *PMGF* 1”, *Eikasmos* 20: 19-45
- (2010), “Il *temenos* di *Messon*: uno stesso contesto per Saffo e Alceo”, *Lexis* 28: 227-256
- (2014), “Case di uomini, case di dèi. Per un contesto di Alc. fr. 140 V.”, *QUCC* n.s. 108 (3): 57-92
- CAIRNS, D. L. (1997), “Form and Meaning in Bacchylides’ Fifth Ode”, *Scholìa* n.s. 6: 34-48
- (2005), “Myth and the *Polis* in Bacchylides’ Eleventh Ode”, *JHS* 125: 35-50
- (2006), “Virtue and vicissitude: the paradoxes of the *Ajax*”, in CAIRNS, D. L.; LIAPIS, V. (EDS.), *Dionysale-xandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea: 99-131
- (2007), “Dating *Nemean* 5 and Bacchylides 13: Criteria and Conclusions”, *Nikephoros* 20: 33-47
- (2010), *Bacchylides Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*, Cambridge
- CAIRNS, F. (2005), “Pindar. *Olympian* 7: Rhodes, Athens, and the Diagorids”, *Eikasmos* 16: 63-91
- (2011), “Money and the Poet: The First Stasimon of Pindar *Isthmian* 2”, *Mnemosyne* 64 (1): 21-36
- (2012), “Pyrrhic Dancing and Politics in Euripides’ *Andromache*”, *QUCC* n.s. 100 (1): 31-47
- CALAME, C. (1977a), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma
- (1977b), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. II: Alcman*, Roma
- (1997), “De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines”, *Mètis* 12 (1): 181-203
- (1999), “Tempo del racconto e tempo del rito nella poesia greca: Bacchilide tra mito, storia e culto”, *QUCC* n.s. 62 (2): 63-83
- (2000), “La distruzione di Mileto: nascita della tragedia e della storia”, in CANNATÀ FERA, M.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli: 125-135
- (2009), “Fra racconto eroico e poesia rituale: il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro, *Olimpica* 6)”, *QUCC* n.s. 92 (2): 11-26

- CALDERÓN DORDA, E. (2016), “De nuevo sobre la datación de las *Traquinias* de Sófocles”, *Maia* 68 (1): 143-153
- CALDWELL, R. S. (1973), “The Misogyny of Eteocles”, *Arethusa* 6 (2): 197-231
 — (1974), “The Psychology of Aeschylus’ *Supplices*”, *Arethusa* 7 (1): 45-70
- CAMERON, H. D. (1968), “‘Epigoni’ and the Law of Inheritance in Aeschylus’ *Septem*”, *GRBS* 9 (3): 247-257
- CANNATÀ FERA, M. (2001), “Occasione, testo e *performance*: Pindaro, *Nemee* 2 e 10”, in CANNATÀ FERA, M.; D’ALESSIO, G. B. (A CURA DI), *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo*. Atti dell’Incontro di Studi. Messina 5-6 novembre 1999, Di.Sc.A.M.: 153-163
 — (2020), *Pindaro. Le Nemee*, Milano
- CANTARELLA, R.; CAVALLI, M.; DEL CORNO, D. (1990), *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione di R. C. Introduzione, note e commento di M. C. a cura di D. Del C., Milano
- CANTILENA, M. (1987), “Due studi sull’Olimpica VII di Pindaro. 1. Quando cadde la pioggia d’oro?”, *Prometheus* 13 (3): 209-216
 — (1990), “Due studi sull’Olimpica VII di Pindaro. 2. I significati della pioggia d’oro”, *Prometheus* 16 (2): 111-135
 — (1993), “Il ponte di Nicanore”, in FANTUZZI, M.; PRETAGOSTINI, R. (A CURA DI), *Struttura e storia dell’esametro greco*, I, Roma: 9-67
- CAPPELLO, S. (1990), *Le réseau phonique et le sens. L’interaction phono-sémantique en poésie*, Bologna
- CAPRA, A. (2001a), *Ἀγὼν λόγων. Il “Protagora” di Platone tra eristica e commedia*, Milano
 — (2001b), “Immortalità, letizia o gloria poetica? L’epinicio III di Bacchilide”, *SCO* 47 (1): 159-174
 — (2004), “Bacchyl. 3,88ss.”, *Eikasmos* 15: 43-46
- CAPRIOLI, M. (2012), “On Alcaeus 42, Voigt”, *CQ* n.s. 62 (1): 22-38
- CAREY, C. (1977), “Euripides, Andromache 1014-15”, *PCPhS* n.s. 23: 16
 — (1980), “Bacchylides Experiments: Ode 11”, *Mnemosyne* 33 (3-4): 225-243
 — (1981), *A Commentary on Five Odes of Pindar. Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*, Salem

- (1986), “The Second Stasimon of Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, *JHS* 106: 175-179
- CARMIGNANI, L. (1981), “Stile e tecnica narrativa in Stesicoro”, in *Ricerche di Filologia Classica. I. Studi di letteratura greca*, Pisa: 25-60
- CARNES, J. S. (1995), “Why Should I Mention Aiakos? Myth and Politics in Pindar’s *Nemean* 8 [Part I]”, *QUCC* 51 (3): 7-48
- (1996), “Why Should I Mention Aiakos? Myth and Politics in Pindar’s *Nemean* 8 [Part II]”, *QUCC* 52 (1): 83-92
- CARNE-ROSS, D. S. (1976), “Weaving whit Points of Gold: Pindar’s Sixth Olympian”, *Arion* n.s. 3 (1): 5-44
- CARSON, A. (1984), “The Burners: A Reading of Bacchylides’ Third Epinician Ode”, *Phoenix* 38 (2): 111-119
- (1992), “How not to read a poem: unmixing Simonides from *Protagoras*”, *CPh* 87 (2): 110-130
- CASSIO, A. C. (2007), “Alcman’s text, spoken Laconian, and Greek study of Greek dialects”, in HAJNAL, I. (ED.), *Die Altgriechischen Dialekte. Wesen und Werden, Akten des Kolloquiums Freie Universität Berlin 19. – 22. September 2001*, Innsbruck: 29-45
- CÀSSOLA, F. (1991⁵), *Inni omerici*, Milano
- CASTELLANETA, S. (2005), “Note alla *Gerioneide* di Stesicoro”, *ZPE* 153: 21-42
- CASTELLANI, V. (1979), “Notes on the Structure of Euripides’ *Alcestis*”, *AJPh* 100 (4): 487-496
- CATENACCI, C. (1991), “Il τύραννος e i suoi strumenti: alcune metafore ‘tiranniche’ nella *Pitica* II (vv. 72-96) di Pindaro”, *QUCC* n.s. 39 (3): 85-95
- (1992), “Ἀπονέμειν/‘leggere’ (Pind. *Isthm.* 2, 47; Soph. fr. 144 Radt; Aristoph. Av. 1289)”, *QUCC* n.s. 62 (2): 49-61
- (2007), “Dioniso κερμήλιος (Alceo, fr. 129, 8 V.)”, *QUCC* n.s. 85 (1): 37-39
- (2014-2015), “Pindar’s *Olympian* 2 and ‘Orphism’ (with an appendix on the colometry of Pindar’s text)”, *APIAΔNH* 20-21: 15-32
- CATENACCI, C.; DI MARZIO, M. (2004), “Il gallo di Urania (Bacchilide, *Epinicio* 4)”, *QUCC* n.s. 76 (1): 17-89
- CATENACCIO, C. (2017), “Sudden Song: The Musical Structure of Sophocles’

- Trachiniae*”, *Arethusa* 50 (1): 1-33
- CAVALLERO, P. A. (2004), “Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio”, *Faventia* 26 (2): 43-37
- CAVALLINI, G. (2000), “Noticina sull’‘ars scribendi’: esempi di ripetizione espressiva”, *Italianistica* 29 (2): 283-287
- CAVALLINI, E. (1984-1985), “Alcae. fr. 130 b, 1s. V.”, *MC* 19-20: 11-12
- (A CURA DI) (1997), *Ibico. Nel giardino delle vergini*, Lecce
- (1998), “Osservazioni su Bacchyl. fr. 20 A Sn.-M.”, *Eikasmos* 9: 17-21
- CEADEL, E. B. (1941), “Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays”, *CQ* 35 (1-2): 66-89
- CENTANNI, M. (1989), “Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo”, *QUCC* n.s. 32 (2): 39-46
- (2011a), “Atene, 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei *Sette contro Tebe* di Eschilo”, in BELTRAMETTI, A. (A CURA DI), *La storia sulla scena. Quello che gli scrittori antichi non hanno raccontato*, Roma: 105-126
- (2011b), “*Andromaca* di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, caratteri dei personaggi”, *AION(filol)* 33: 39-57
- (2012a), “Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della *parodos* dei *Persiani* di Eschilo”, *Lexis* 30: 105-116
- (2012b), “Le schiave troiane attrici del dramma: il ruolo drammaturgico del coro nelle *Coefore* di Eschilo”, *A&R* 3 (3-4): 354-367
- CERBO, E. (1993), “Gli inni ad Eros in tragedia: struttura e funzione”, in PRETAGOSTINI, R. (A CURA DI), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’età ellenistica*, II, Roma: 645-656
- (1994), *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*, Roma
- (2003), “Un ‘inconsueto’ amebeo lirico tra Filottete e il Coro: a proposito di Soph. Phil. 1081-1217”, in NICOLAI, R. (A CURA DI), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant’anni*, Roma: 211-226
- (2008), “L’amebeo lirico-epirrematico nell’*Andromaca* di Euripide: struttura,

- metro e funzione drammatica”, *AOFL* 2: 167-185
- (2012), “La parodo dell’*Edipo a Colono* di Sofocle. Drammaturgia e metro”, *Dionysus ex machina* 3: 23-60
- (2015), “I corali della *Medea* di Euripide: disegno metrico e geometrico”, *Eikasmos* 26: 93-110
- CERI STEPHENS, J. (1995), “The Wound of Philoctetes”, *Mnemosyne* 48 (2): 153-168
- CERRI, G. (1968), “La terminologia sociopolitica di Teognide: I. L’opposizione semantica tra ἀγαθός-ἔσθλός e κακός-δειλός”, *QUCC* 6: 7-32
- (2004), “Il canto di Simonide nel *Protagora* di Platone”, in CASERTANO, G. (A CURA DI), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Napoli: 474-495
- (2006), “Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del ‘Prometeo’”, *Lexis* 24: 265-281
- (2010), “Il significato dell’espressione ‘leggi non scritte’ nell’Atene del V secolo a. C.: formula polivalente o rinvio a un *corpus* giuridico di tradizione orale?”, *Mediterraneo antico* 13 (1-2): 139-146
- (2014), “Recitazione e conversione nel *Filottete* di Sofocle”, *Dioniso* n.s. 4: 83-92
- CERUTTI, A. (1995). “Poesia eternatrice ed esistenza ultraterrena. L’immortalità nella II «Olimpica» di Pindaro”, *Acme* 48 (1): 5-15
- CESCHI, G. (2005), “Μελαγχολικὸν τὸ τοιοῦτον: il caso clinico di Filottete in Sofocle”, *SIFC* 3 (1): 5-29
- CHALKIA, I. (1983), “L’οἶκος et l’espace de la mort dans l’*Alceste* d’Euripide”, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης* 21: 55-85
- Chantraine, DELG = CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, tomes I-IV, Paris
- Chantraine, MHG = CHANTRAINE, P. (1961²) *Morphologie historique du grec*, Paris
- CHATMAN, S. (1972), “Ritmo, metro, esecuzione”, in CREMANTE, R.; PAZZAGLIA, M. (A CURA DI), *La metrica*, Bologna: 99-108
- CHESI, G. M. (2003), “Antigone’s Language of Death and Politics in the *Antigone* of Sophocles”, *Philologus* 157 (2): 223-236
- (2012), “A Few Notes on *Nosos* and Language in Sophocles’ *Philoctetes*”,

- Logeion* 2: 304-310
- (2014), “The Bond of Consanguinity between Mother and Daughter: Agamemnon 1417-1418 and 1525”, *GRBS* 54: 342-351
- CHIASSON, C. C. (1988), “Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus ‘Oresteia’”, *Phoenix* 42 (1): 1-21
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. O. (2003), “Song and the Solitary Self: Euripidean Women Who Resist Comfort”, *Phoenix* 57 (3-4): 209-231
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. O.; NG, L. L. (2018), “Euripidean Women and Internalized Misogyny. Agones in *Troades*, *Electra*, and *Andromache*”, in PRATT, L.; SAMPSON, C. M. (EDS.), *Engaging Classical Texts in the Contemporary World. From Narratology to Reception*, Ann Arbor: 71-90
- CIANI, M. G. (A CURA DI) (2003²), *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia
- CIANI, M. G.; SUSANETTI, D. (1997), Euripide. *Medea*, introduzione e traduzione a cura di M. G. C., commento di D. S., Venezia
- CINGANO, E. (1979), “Problemi di critica pindarica”, *QUCC* n.s. 2: 169-182
- (1991a), “L’epinicio 4 di Bacchilide e la data della *Pitica* 3 di Pindaro”, *QUCC* n.s. 39 (3): 97-104
- (1991b), “La data e l’occasione dell’encomio bacchilideo per Ierone (Bacchyl. fr. 20 C Sn.-M.)”, *QUCC* n.s. 38 (2): 31-34
- CIRIO, A. M. (1995), “Alceo, fr. 140 V.”, *RCCM* 37 (2): 179-186
- (1997), “Il *Filottete* di Sofocle: diagnosi per la malattia di Filottete o per quella di Sofocle?”, *Aufidus* 33: 7-13
- CITTI, V. (1962), *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna
- (1984-1985), “Unicismi e neoformazioni nella parodos dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 1-154)”, *Dioniso* 55: 61-73
- (1994), *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam
- (2002), “L’entrata del coro nelle *Coefore*”, *Philologus* 146 (2): 199-216
- (2003), “Soph. *OT* 151-215”, *Eikasmos* 14: 37-61
- (2006), *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam
- (2007), “Aesch. *Suppl.* 40 ss.”, *Ítaca* 23: 143-173
- (2012), “Les *Choéphores* de l’anomalie”, *Lexis* 30: 145-150

- (2014a), “Aesch. *Suppl.* 625-709”, *Eikasmos* 25: 61-78
- (2014b), “Aesch. *Suppl.* 825-902”, *Ítaca* 30: 9-28
- CIVILETTI, M. (2014), “ΚΛΕΙΠΤΩ/ΚΡΥΠΤΩ. Rappresentazione concettuale e linguistica della menzogna (e dell’inganno) nel *Filottete* di Sofocle”, *SIFC* 14 (1): 5-39
- CIVITAVECCHIA, L. (2013), “Note ai *Persiani* di Eschilo”, *Philologus* 157 (2): 364-373
- CLARK, C. (2002), “Minos’ Touch and Theseus’ Glare: Gestures in Bakkhylides 17”, *HSPH* 101: 129-153
- CLAY, D. (1991), “Alcman’s ‘Partheneion’”, *QUCC* n.s. 39 (3): 46-67
- (2013), “Lesbian Armour: Alcaeus fr. 140 Voigt”, *Prometheus* 39 (1): 18-24
- CLEAR, R. (2013), “Family, Duty and Expectation: A Case for the Joint Performance of Pindar’s *Isthmian* 2 and *Pythian* 6”, *Mnemosyne* 66 (1): 31-53
- CLINTON, K. (1979), “The ‘Hymn to Zeus,’ ΠΑΘΕΙ ΜΑΘΟΣ, and the End of the Parodos of ‘Agamemnon’”, *Traditio* 35: 1-19
- COHEN, D. (1978), “The Imagery of Sophocles: A Study of Ajax’s Suicide”, *G&R* 25 (1): 24-36
- COIN-LONGERAY, S. (2017), “La richesse : quelques emplois particuliers”, *Syntaktika* 52 : 1-14 [<http://journals.openedition.org/syntaktika/267>]
- COLE, T. (1988), *Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Cambridge-London
- (2003), “Pindar’s two odes for Melissos of Thebes”, in BENEDETTI, F.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli: 241-253
- COLESANTI, G. (1995), “La disposizione delle armi in Alc. 140 V.”, *RFIC* 123 (4): 385-408
- COMOTTI, G. (1977), “*Muta cum liquida* nel nuovo Stesicoro (*Pap. Lille* 76 a, b, c)”, *QUCC* 26: 59-61
- (1989), “Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale”, *QUCC* n.s. 32 (2): 91-108
- (1991²) [1979], *La musica nella cultura greca e romana*, Torino
- COMPAGNINO, G. (1990), “La poesia e la città. Ethos e mimesis nella «Repubblica»

- di Platone”, *SicGymn* n.s. 43 (1-2): 3-89
- CONACHER, D. J. (1974), “Interaction between Chorus and Characters in the *Oresteia*”, *AJPh* 95 (4): 323-343
- (1987), *Aeschylus’ Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London
- (1993), *Euripides. Alcestis*, Oxford
- (1996), *Aeschylus. The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto-Buffalo-London
- COOPER, S. (2012), “Sophocles’ *Electra* and the Revolutionary Mind”, *Lexis* 30: 275-284
- COSGROVE, C. H.; MEYER, M. C. (2006), “Melody and Word Accent Relationships in Ancient Greek Musical Documents: The Pitch Height Rule”, *JHS* 126: 66-81
- COSTANZA, S. (2010), “Artemide e le Pretidi da Bacchilide (ep. 11) a Callimaco (h. 3, 233-236)”, *ZPE* 172: 3-21
- COX, C. A. (2000), “Absence and Distance in Euripides’ ‘Andromache’: A Social Commentary”, *Eos* 87 (2): 197-205
- CRAIK, E. (1979), “Notes on Euripides’ *Andromache*”, *CQ* 29 (1) : 62-65
- CRIPPA, S. (1997), “Un genere oracolare? Ipotesi per un’analisi del linguaggio delle visioni”, in BANFI, E. (A CURA DI), *Atti del Secondo Incontro internazionale di Linguistica greca*, Trento: 121-142
- CRISCUOLO, U. (2002), “Per una lettura delle *Trachinie*”, in TORRACA, L. (A CURA DI), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli: 191-206
- (2016), “Dalle *Coefore* alle *Eumenidi*”, in LÓPEZ FÉREZ, J. A.; LÓPEZ FONSECA, A.; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.; PANDÍS PAVLAKIS, E.; CAMPOS, L. M. P.; SANTANA HENRÍQUEZ, G.; VIANA REBOIRO, J.; ZAHAREAS, A. N. (EDD.), Πολυπραγμοσύνη. *Homenaje al profesor Alfonso Martínez Díez*, Madrid: 165-174
- CRISTÓBAL, V. (1998), “Píndaro y Horacio: a propósito de la *Ístmica VII*”, in GIL, L.; MARTÍNEZ PASTOR, M.; AGUILAR, R. M. (EDD.), *Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega contexta*, Madrid: 273-279
- CROPP, M. J. (2013²), *Euripides. Electra*, Oxford
- CROTTY, K. (1980), “Pythian 2 and Conventional Language in the Epinicians”,

- Hermes* 108 (1): 1-12
- CUARTERO, F. J. (1972), “La poética de Alcman”, *CFC(G)* 4: 367-402
- CULLYER, H. (2005), “A Wind That Blows from Thrace: Dionysus in the Fifth Stasimon of Sophocles’ *Antigone*”, *CW* 99 (1): 3-20
- CUMMINS, M. F. (2009), “The Praise of Victorious Brothers in Pindar’s *Nemean Six* and on the Monument of Daochus at Delphi”, *CQ* 59 (2): 317-334
- CUNIBERTI, F. (2001), “Le *Supplici* di Eschilo, la fuga dal maschio e l’inviolabilità della persona”, *MH* 58 (3): 140-156
- CUNNINGHAM, M. P. (1954), “Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ”, *CPh* 49 (3): 151-160
- CUNY, D. (2002), “Le corps souffrant chez Sophocle : *Les Trachiniennes* et *Philoctète*”, *Kentron* 18 (1-2): 69-78
- CURIAZI, D. (1995-1996), “Alcae. fr. 208a, 1-14 V.”, *MCr* 30-31: 67-71
- CURRIE, B. (2005), *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford
- (2010), “L’*Ode* 11 di Bacchilide: il mito delle Pretidi nella lirica corale, nella poesia epica e nella mitografia”, in CINGANO, E. (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, Alessandria: 211-254
- CURTI, M. (1995), “L’elmo caduto? Note a Stesicoro, Gerioneide, S15 Davies”, *ZPE* 105: 1-5
- (2012), “Echi letterari di pratiche magiche in Eschilo”, *Eikasmos* 23: 67-85
- CUSCUNÀ, C. (2003), “Per una lettura socio-politica dell’*Epinicio* 11 di Bacchilide”, *Sungraphe* 5: 115-132
- (2004-2005), “Chi dormì nel letto di Coronide? Riflessioni sulla tirannide nella *III Pitica* di Pindaro”, *ὄρμος* 6-7: 27-68
- CUSSET, C. (1999), “L’*enfance perdue* d’Héraclès : l’image du héros au service de l’autre”, *BAGB* 2: 191-210
- DAGAZZINI, P. (2008) *Il tempo in Saffo: tra consolazione e paradigma*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, anno accademico 2007-2008
- DAIN, A. (1965), *Traité de métrique grecque*, Paris
- DALE, A. M. (1954), *Euripides. Alcestis*, Oxford
- (1968²), *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge
- DALE, A. (2011), “Topics in Alcman’s ‘Partheneion’”, *ZPE* 176: 24-38
- DANEK, G. (2005), “Antenor und die Bittgesandtschaft: Ilias, Bakchylides 15 und

- der Astarita-Krater”, *WS* 118: 5-20
- (2008), “Heroic and Athletic Contest in Bacchylides 17”, *WS* 121: 71-83
- DANIELEWICZ, J. (2006), “Bacchylides fr. 20a, 12 S.-M. and Sappho, P. Köln fr. I-II, 12”, *ZPE* 155: 19-21
- DAREGGI, G. (2000), “Una testimonianza sofoclea sul culto di Cibele ad Atene: la Gran Madre fra tempo mitico e attualità politica”, in CANNATÀ FERA, M.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, I, Napoli: 263-272
- DAVID, A. P. (2006), *The Dance of the Muses*, Oxford
- DAVIDSON, J. F. (1975), “The Parodos of Sophocles’ *Ajax*”, *BICS* 22: 163-177
- (1976), “Sophocles, *Ajax* 192-200”, *Mnemosyne* 29 (2): 129-135
- (1983a), “Sophocles, *Ajax* 172-79”, *AJPh* 104 (2): 192-198
- (1983b), “The Parodos of the *Antigone*: A Poetic Study”, *BICS* 30: pp. 41-51
- (1984), “Sophocles, *Ajax* 148-150”, *Mnemosyne* 37 (3-4): 438-440
- (1989), “The Literary Background to Sophocles’ *Ajax* 154-63”, *Eranos* 87 (2): 91-96
- (1990), “The Daughters of Agamemnon (Soph. *El.* 153-163)”, *RhM* 133 (3-4): 407-409
- (1991), “The Philoctetes Stasimon”, *LCM* 16 (8): 125-128
- (1995), “Homer and Sophocles’ *Philoctetes*”, in *Stage Direction. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handely*, *BICS Supplement* 66: 25-35
- (1997), “Soph. *El.* 489-91 Again”, *Mnemosyne* 50 (2): 199-201
- (2001), “Sophocles *Electra* 197-200”, *PP* 56 (3): 199-202
- (2003), “Sophocles’ *Trachiniae* and the *Odyssey*”, *Athenaeum* 91 (2): 517-523
- DAVIES, M. (1985a), “Conventional topics of invective in Alcaeus”, *Prometheus* 11: 31-39
- (1985b), “Sophocles’ *Antigone* 823ff. as a Specimen of ‘Mythological Hyperbole’”, *Hermes* 113 (2): 247-249
- (1986), “Alcaeus, Thetis and Helen”, *Hermes* 114 (3): 257-262
- (1991), *Sophocles. Trachiniae*, Oxford
- (2001), “The Stasimon of Sophocles’ *Philoctetes* and the Limits of

- Mythological Allusion”, *SIFC* 19 (1): 53-58
- DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. (2014), *Stesichorus. The Poems*, edited with introduction, translation and commentary by M. D. and P. J. F., Cambridge
- DAWE, R. D. (1973), *Studies on the Text of Sophocles. I. The Manuscripts and the Text*, Leiden
- (1978), *Studies on the Text of Sophocles. III. Women of Trachis – Antigone – Philoctetes – Oedipus at Colonus*, Leiden
- (1982), *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge
- (1994), “Conjectures on *Oedipus at Colonus*”, *ICS* 19: 65-72
- (1999a), “Aeschylus, *Agamemnon* 160-91”, *Lexis* 17: 63-81
- (1999b), “Three Notes on *Oedipus Rex*”, *RhM* 142 (3-4): 418-419
- (2001), “On Interpolations in the Two *Oedipus* Plays of Sophocles”, *RhM* 144: 1-21
- (2003), “Notes on the text of *Philoctetes*”, in AVEZZÙ, G. (A CURA DI), *Il drama sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2020, Stuttgart-Weimar: 101-107
- DEFORGE, B. (1999), “Ædipe eschyléen”, *Kentron* 15 (2): 27-32
- DEFRADAS, J. (1958), “Le rôle de l’allitération dans la poésie grecque”, *REA* 60 (1-2): 36-49
- DEGANI, E.; BURZACCHINI, G. (A CURA DI) (2005²), *Lirici greci*, Bologna
- DELNERI, F. (2001), “Cassandra e Ifigenia (Aesch. Ag. 1121-1124; 231-247)”, *Eikasmos* 12: 55-62
- DEMAND, N. (1975), “Pindar’s *Olympian* 2, Theron’s Faith and Empedocles’ *Katharmoi*”, *GRBS* 16 (4): 347-357
- DEMONT, P. (2008), “L’*Ajax* de Sophocle et l’iconographie d’*Ajax*”, in AUGER, D.; PEIGNEY, J. (ÉDS.), Φιλευριπίδης. *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Paris: 603-613
- DENNISTON, J. D. (1959²), *The Greek Particles*, Oxford
- DENYER, N. (2008), *Plato. Protagoras*, Cambridge
- DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. (1975), “The Abstractness of Metrical Patterns: Generative Metrics and Explicit Traditional Metrics”, *Poetics* 16: 411-430
- (1994), *The Prosody of Greek Speech*, New York-Oxford

- DHUGA, U. S. (2005), "Choral Identity in Sophocles' *Oedipus Coloneus*", *AJPh* 126 (3): 333-362
- DI BENEDETTO, V. (1955), "Pittaco e Alceo", *PP* 10: 97-118
- (1985), "Intorno al linguaggio erotico di Saffo", *Hermes* 113 (2): 145-156
- DICKIE, M. (1978), "The Argument and Form of Simonides 542 *PMG*", *HSPH* 82: 21-33
- DIGGLE, J. (1966), "Notes on the Text of Sophocles' *Philoctetes*", *CR* 16 (3): 262-263
- (1994), *Euripidea. Collected Essays*, Oxford
- DOLFI, E. (1988), "L'intuizione della storia: il conflitto Zeus-Prometeo in Eschilo", *Prometheus* 14 (1): 25-38
- (2010), *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchilide*, Firenze
- DONNET, D. (1991), "La *parodos* du Philoctète (v. 135-218). Analyse de structure et psychanalyse", *LEC* 59 (4): 301-306
- DORATI, M. (2016), "Il pensiero sulla scena. *Plot* e rappresentazione della mente nel *Filottete* di Sofocle", *Dionysus ex machina* 7: 17-56
- (2018), "Fato, oracoli e maledizioni nell'*Edipo a Colono*", *RCCM* 60 (1): 103-138
- DOUGHERTY, C. (2017), "'These Metroikoi': Living with Others, Living as Others in Aeschylus' *Oresteia*", *AJPh* 138 (4): 577-604
- DOUTERELO, E. (1997), "El léxico y el tema del amor en 'Las Traquinias' de Sófocles", *CFC(G)* 7: 195-206
- DOVER, K. J. (1957), "The Political Aspect of Aeschylus's *Eumenides*", *JHS* 77 (2): 230-237
- DOVETTO, F. (2007), "Espressione delle emozioni e voce femminile nel lamento antico", *A&R* n.s. 1 (1-2): 5-18
- DOYLE, A. (2008), "Cassandra – Feminine Corrective in Aeschylus' *Agamemnon*", *AClass* 50: 57-75
- DRACHMANN, A. B. (1964), *Scholia vetera in Pindari carmina*, 3 voll., Leipzig
- DUDGALE, E.; GERSTBAUER, L. (2017), "Forms of Justice in Aeschylus' *Eumenides*", *Polis* 34: 226-250
- DUÉ, C. (2012), "Lament as Speech Act in Sophocles", in ORMAND, K. (ED.), *A*

- Companion to Sophocles*, Oxford: 236-250
- DUYSINX, F. (1962), “Les passages lyriques dans l’«Alceste» d’Euripide”, *AC* 31 (1-2): 189-233
- DYSON, M. (1988), “Alcestis’ Children and the Character of Admetus”, *JHS* 108: 13-23
- DE HOZ, J. (1979), *On Aeschylean Composition. 1*, Salamanca
- DE PAOLI, B. (2014), “Adivinhação e poder nas *Coéforas* de Ésquilo”, *Letras Clássicas* 18 (2): 3-15
- DI MARZIO, M. (2006), “Bacchilide e Sparta: il fr. 20A Maehler”, in VETTA, M.; CATENACCI, C. (A CURA DI), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica. Atti del Convegno. Università ‘G. D’Annunzio’ di Chieti-Pescara. 20-22 aprile 2004*, Alessandria: 199-212
- DI NICOLA, G. P. (1998), *Nostalgia di Antigone*, col testo greco e traduzione a fronte di A. Rossi, Teramo
- D’ALESSIO, G. B. (1994), “First-Person Problems in Pindar”, *BICS* 39: 117-139
- D’ALFONSO, F. (1994), *Stesicoro e la performance. Studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*, Roma
- D’ANGOUR, A. (2006), “The New Music – so what’s new?”, in Goldhill, S.; Osborne, R. (eds.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge: 264-283
- (2011), “The newest song”, in ID., *The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge: 184-206
- (2018), “The Musical Settings of Ancient Greek Texts”, in PHILLIPS, T.; D’ANGOUR, A. (EDS.), *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*, Oxford: 47-72
- DE FALCO, V. (1958²), “Osservazioni sull’iporchema in Sofocle”, in ID., *Studi sul teatro greco*, Napoli: 56-88
- DE JONG, I. J. F. (2014), “Bacchylides 5 and the theme of non-recognition on the battlefield”, in EMILSSON, E. K.; MARAVELA, A.; SKOIE, M. (EDS.), *Paradeigmata: Studies in honour of Øivind Andersen*, Athens: 29-38
- DE LUNA, M. E. (2004), “Un esempio di comunicazione ‘disturbata’ nel *Filottete* di Sofocle”, *Simblos* 4: 69-76

- DE MARTINO, F. (1982), “La ΑΠΙΣΤΕΙΑ ΜΕΤΑ ΑΠΑΘΗΣ di Eracle [Stesicoro, fr. 15, 3-4 SLG]”, *Aegyptus* 62 (1-2): 59-61
- (1997), “Socrate, Simonide e il prototipo dei commenti”, *Kleos* 2: 21-41
- DE MARTINO, F.; VOX, O. (1996^I), *Lirica greca. I. Prontuari e lirica dorica*, Bari
- (1996^{III}), *Lirica greca. III. Lirica eolica e complementi*, Bari
- DE POLI, M. (2008), “Per uno studio dell’anacoluto e dell’aposiopesi in Euripide (Eur. *Alc.* 122 ss., 466 ss.; *Tr.* 285 ss.; *IT* 208 ss., 895 ss.; *Hel.* 238 ss.; *Ion* 695 ss.)”, *Lexis* 26: 125-148
- (2011), *Le Monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova
- (2013), *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*, Padova
- DE SANCTIS, D. (2012), “La *Helenes apaitesis* attraverso epica, lirica, tragedia”, *Prometheus* 38 (1): 35-59
- DE STEFANI, C. (2001), “Euripidea II”, *Maia* 53 (1): 1-9
- DEL FREO, M. (1993), “*Alc. fr.* 140 Voigt: il problema delle armi”, *RAL* 4 (3): 370-392
- (1996), “L’*Alceste* di Euripide e il problema della tetralogia”, *RCCM* 38 (2): 197-213
- DES BOUVRIE, S. (1993), “Aiskhulos, *Prometheus*. An Anthropological Approach”, *Mètis* 8 (1-2): 187-216
- EARP, F. R. (1953), “The Date of the *Supplices* of Aeschylus”, *G&R* 22: 118-123
- EASTERLING, P. E. (1977), “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YClS* 25, *Greek Tragedy*: 177-191
- (1978), “The second stasimon of *Antigone*”, in DAWE, R. D.; DIGGLE, J.; EASTERLING, P. E. (EDS.), *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*, Cambridge: 141-158
- (1982), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge
- (2008), “Theatrical Furies: Thoughts on *Eumenides*”, in REVERMANN, M.; WILSON, P. (EDS.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: 219-236

- (2013), “Sophocles and the Wisdom of Silenus: A Reading of *Oedipus at Colonus* 1211-48”, in CAIRNS, D. (ED.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea: 193-204
- EBERT, J. (1982-1983), “Zum sechsten Epinikion des Bakchylides”, *Stadion* 8-9: 25-29
- ECKERMAN, C. (2011a), “Pindar’s *Olympian* 1.17 and Solo vs. Choral Epinician Performance”, *Mnemosyne* 64 (1): 83-85
- (2011b), “Pindar’s *Pythian* 6: On the Place of Performance and an Interpretive Crux”, *RhM* 154 (1): 1-8
- (2012), “Was Epinician Poetry Performed at Panhellenic Sanctuaries?”, *GRBS* 52: 338-360
- (2014), “On the performance of Pindar’s *Nemean* 3”, *Mnemosyne* 67 (2): 289-292
- (2017), “Pindar’s *Olympian* 1, 1-7 and its Relation to Bacchylides 3, 85-87”, *WS* 130: 7-32
- EDMUNDS, L. (1996), *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles’ Oedipus at Colonus*, Lanham-Boulder-New York-London
- (2002), “Sounds Off Stage and On Stage in Aeschylus, *Seven Against Thebes*”, in ALONI, A.; BERARDI, E.; BASSO, G.; CECCHIN, S. (A CURA DI), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 febbraio 2001, Bologna: 105-115
- EGAN, R. B. (1983), “On the Relevance of Orestes in Pindar’s Eleventh *Pythian*”, *Phoenix* 37 (3): 189-200
- EISENBERGER, H. (1980), “Der Traum der Klytaimnestra in Stesichoros’ ‘Oresteia’”, *GB* 9: 11-20
- EITREM, S.; AMUNDSEN, L.; WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1955), “Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation”, *SO* 31: 1-87
- ELATA-ALSTER, G. (1985), “The King’s Double Blind: Paradoxical Communication in the Parodos of Aeschylus’ *Agamemnon*”, *Arethusa* 18 (1): 23-46
- ELFERINK, L. J. (1982), “The Beginning of Euripides’ *Alcestis*”, *AClass* 25: 43-50
- ELLIOT SORUM, C. (1986), “Sophocles’ *Ajax* in Context”, *CW* 79 (6): 361-377
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2006), “Forma dramática y problemas de comunicación

- y conocimiento en *Traquinias y Edipo Rey*”, *Minerva* 19: 9-27
- (2008-2009), “Teoría retórica y retórica del error en la *Electra* de Sófocles”, *Argos* 32: 65-84
- ERCOLANI, A. (2003), “Figure di suono nei *Persiani* di Eschilo. Una proposta d’indagine”, in NICOLAI, R. (A CURA DI), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant’anni*, Roma: 173-203
- (2010), *Esiodo. Opere e giorni*, Roma
- ERCOLES, M. (2013), *Stesicoro: le testimonianze antiche*, Bologna
- (2019), “Parola, metro e agoge musicale nell’*Ode a Colono* di Sofocle”, *Eikasmos* 30: 37-56
- ERCOLES, M.; FIORENTINI, L. (2011), “Giocasta tra Stesicoro (*PMGF* 222(b)) ed Euripide (*Fenicie*)”, *ZPE* 179: 21-34
- ERRANDONEA, I. (1961), “La ‘*Antígona*’ de Sófocles: una revisión de su estructura dramática”, *Thesaurus* 1: 126-168
- (1970), *Sófocles y la personalidad de sus coros*, Madrid
- ESPOSITO, E. (2003), *Il verso. Forme e teoria*, Roma
- ESPOSITO, S. (1996), “The Changing Roles of the Sophoclean Chorus”, *Arion* 4 (1): 85-114
- (1997), “The Third Stasimon of Sophocles’ *Trachiniae*”, *CW* 91 (1): 21-38
- (2010) “A Transposition of Stanzas in the Parodos of *Oedipus Tyrannus*?”, *CQ* n.s. 60 (1): 1-10
- ESTEBAN SANTOS, A. (2014), “La *Medea* de Eurípides: composición triádica y simétrica en función del contenido”, *Minerva* 27: 53-76
- EUBEN, J. P. (1982), “Justice and the Oresteia”, *The American Political Science Review* 76 (1): 22-33
- FACCHINI TOSI, C. (1983), *La ripetizione lessicale nei poeti latini. Vent’anni di studi (1960-1980)*, Bologna
- FARAONE, C. A. (1985), “Aeschylus’ ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets”, *JHS* 105: 150-154
- (2011), “An Athenian Tradition of Dactylic Paeans to Apollo and Asclepius: Choral Degeneration or a Flexible System of Non-Strophic Dactyls?”,

- Mnemosyne* 64 (2): 206-231
- FARNELL, L. R. (1965), *Pindar. A Commentary*, Amsterdam
- FASSINO, M. (1996), “Contributi alla ricostruzione del commentario alcaico P. Oxy. 2306 e del fr. 208A V.”, *ZPE* 113: 7-13
- FEARN, D. (2003), “Mapping Phleious: Politics and Myth-Making in Bacchylides 9”, *CQ* 53 (2): 347-367
- (2007), *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford
- (2009), “Oligarchic Hestia: Bacchylides 14B and Pindar, *Nemean* 11”, *JHS* 129: 23-38
- (2010), “Aeginetan Epinician Culture: Naming, Ritual, and Politics”, in ID. (ED.), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry: Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*, Oxford: 175-226
- (2013), “*Kleos* Versus Stone? Lyric Poetry and Contexts for Memorialization”, in LIDDEL, P.; LOW, P. (EDS.), *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford: 231-253
- FEHLING, D. (1969), *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin
- FELSON, N. (1999), “Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindar’s *Pythian* Four”, *HSPH* 99: 1-31
- (2004), “The Poetic Effects of Deixis in Pindar’s *Ninth Pythian Ode*”, *Arethusa* 37 (3): 365-389
- (2009), “Epinician Apollo in Story Time: *Pythian* 9, *Olympian* 6 and *Pythian* 3”, in ATHANASSAKI, L.; MARTIN, R. P.; MILLER, J. F. (EDS.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens: 149-168
- FENNO, J. (2003), “Praxidamas’ Crown and the Omission at Pindar, *Nemean* 6.18”, *CQ* 53 (2): 338-346
- (2005), “Setting Aright the House of Themistius in Pindar’s *Nemean* 5 and *Isthmian* 6”, *Hermes* 133 (3): 294-311
- FERNÁNDEZ, T. (2012), “El doblez en *Alcestitis*”, *Argos* 35 (2): 1-20
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del Pilar (2018), “Drama, lírica e interacción genérica: la oda central de *Suplicantes* de Esquilo”, *REC* 45: 101-126
- FERRARI, F. (1983), *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa

- (1971), “Struttura e personaggi nella *Andromaca* di Euripide”, *Maia* 23 (3): 209-229
- (2000), “Sofocle, *Edipo re* 892-893 e 906-907”, *Prometheus* 26: 201-204
- (2010), “La luce soffocata: Soph. *Ant.* 583-603”, in BELARDINELLI, A. M.; GRECO, G. (A CURA DI), *Antigone e le Antigoni: storie, forme e fortuna di un mito*, Firenze: 50-58
- FERRARI, F.; BATTEZZATO, L.; COLOMBO, D.; CURTI, M.; LAVECCHIA, S.; PORCIANI, L.; STELLUTO, S. (1992), “In margine al testo di Sofocle”, *RFIC* 120 (4): 388-410
- FERRARI, F.; PONTANI, L. (1996), “Alcaeus’ grandfathers: a note on fr. 6, ll. 17-20 V.”, *ZPE* 113: 1-4
- FERRARI, G. (2008), *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago
- FERREIRA, L. de N. (2008), “Io e Marpessa – Uma análise dos ditirambos XIX e XX de Baquilides”, *Humanitas* 60: 57-73
- FERRIN SUTTON, D. (1973), “Satyric Elements in the *Alcestis*”, *Rivista di studi classici* 21 (3): 384-391
- (1983), “The Date of *Prometheus Bound*”, *GRBS* 24 (4): 289-294
- FERRONI, L. (2000), “Nota ad Alceo fr. 6, 11 V.”, *Analecta Papyrologica* 12: 35-36
- FILENI, M. G. (1983), “Osservazioni sull’idea di tiranno nella cultura greca arcaica (Alc. fr. 70,6-9; 129,21-24 V.; Theogn. vv. 1179-1182)”, *QUCC* n.s. 14 (2): 29-35
- (2003), “L’amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca”, in PERUSINO, F.; COLANTONIO, M. (A CURA DI), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa: 129-157
- FINKELBERG, M. (1995), “Sophocles, *Tr.* 634-639 and Herodotus”, *Mnemosyne* 48 (2): 146-152
- (1996), “The Second Stasimon of the *Trachiniae* and Heracles’ Festival on Mount Oeta”, *Mnemosyne* 49 (2): 129-143
- (1997), “Oedipus’ Apology and Sophoclean Criticism: *OC* 521 and 547”, *Mnemosyne* 50 (5): 561-576
- FINGLASS, P. J. (2005), “Is There a Polis in Sophocles’ *Electra*?”, *Phoenix* 59 (3-4):

- 199-209
- (2007), *Sophocles. Electra*, Cambridge
- (2009a), “Sophocles’ Tecmessa: characterisation and textual criticism”, *Eikasmos* 20: 85-96
- (2009b), “Interpolation and Responsion in Sophocles’ *Ajax*”, *CQ* 59 (2): 335-352
- (2009c), “The Ending of Sophocles’ *Oedipus Rex*”, *Philologus* 153 (1): 42-62
- (2011), *Sophocles. Ajax*, Cambridge
- (2012), “Ethnic Identity in Stesichorus”, *ZPE* 182: 39-44
- (2015), “*Iliou Persis*”, in FANTUZZI, M.; TSAGALIS, C. (EDS.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge: 344-354
- (2018), *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge
- FISHER, R. K. (1984), *Aristophanes’ Clouds. Purpose and Technique*, Amsterdam
- FLEMING, T. J. (1977), “The Musical Nomos in Aeschylus’ *Oresteia*”, *CJ* 72 (3): 222-233
- FLETCHER, J. (1999), “Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus *Agamemnon*”, *Phoenix* 53 (1-2): 29-49
- FLINTOFF, E. (1986), “The Date of the Prometheus Bound”, *Mnemosyne* 39 (1-2): 82-91
- FONTANA, F. (2014), *Tra autonomia locale e dinamiche regionali: storia di Fliunte dall’VIII al IV secolo a. C.*, Bari
- FORTUNA, S. (1995), “Peleo ΕΥΨΥΧΟΣ: per una lettura del III stasimo dell’*Andromaca* di Euripide”, in BELLONI, L.; MILANESE, G.; PORRO, A. (A CURA DI), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, 2, Milano: 899-915
- FOWLER, R. L. (1995), “Alkman *PMGF* 1.45: A Reprise”, *ZPE* 109: 1-4
- FRAENKEL, E. (1950^{II}), *Aeschylus. Agamemnon*, 2, *Commentary on 1-1055*, Oxford
- (1950^{III}), *Aeschylus. Agamemnon*, 3, *Commentary on 1056-1673. Appendixes, Indexes*, Oxford
- FRANCOBANDIERA, D. (2012a), “L’Oreste des *Choéphores* : histoire des interprétations”, *Lexis* 30: 205-226
- (2012b), “Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelques

- interjections dans les *Euménides* d'Eschyle”, *Methodos* 12
 <<https://journals.openedition.org/methodos/2950>>
- FRANZEN, C. (2009), “Sympathizing with the monster: making sense of colonization in Stesichorus’ *Geryoneis*”, *QUCC* n.s. 92 (2): 55-72
- FRÄNKEL, H. (1928), *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 190: 257-278
- FREDERIC, M. (1985), *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen
- FRIES, A. (2017), “Pindar, Hieron and the Persian Wars. History and Poetic Competition in Pythian 1, 71-80”, *WS* 130: 59-72
- FRIIS JOHANSEN, H. (1986), “Alcaeus and the kottabos game”, in BETTS, J. H.; HOOKER, J. T.; GREEN, J. R. (EDS.), *Studies in honour of T. B. L. Webster*, 1, Bristol: 93-101
- FRIIS JOHANSEN, H.; WHITTLE, E. W. (1980^{II}), *Aeschylus. The Suppliants*, 2, *Commentary: Lines 1-629*, København
 — (1980^{III}), *Aeschylus. The Suppliants*, 3, *Commentary: Lines 630-1073. Appendixes. Addenda. Indexes*, København
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2007), “The Invention of the Erinyes”, in KRAUS, C.; GOLDHILL, S.; FOLEY, H. P.; ELSNER, J. (EDS.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford: 165-176
- FURLEY, W. D. (1986), “Motivation in the Parodos of Aeschylus’ *Agamemnon*”, *CPh* 81 (2): 109-121
 — (1995), “Praise and Persuasion in Greek Hymns”, *JHS* 115: 29-46
- FÜHRER, R. (1986), “Die Metrische Struktur von Stesichoros’ Γηρυονηϊς”, *Hermes* 96 (5): 675-684
- GALLAVOTTI, C. (1960), “La morte di Mirsilo”, in AA. VV., *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, 1, Firenze: 319-329
 — (1977), “Un poemetto citarodico di Stesicoro nel quadro della cultura siceliota”, *BollClass* 25: 1-30
- GALLET DE SANTERRE, H. (1989), “Iconographie, littérature et religion en Grèce : le suicide d’Ajax”, in LE DINAHET, M. T. ; YON, M. ; ETIENNE, R. (EDS.), *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à George Roux*, Lyon: 231-245
- GALLI, L. (2003), “Soph. *Phil.* 1426 e il *Filottete* di Euripide”, in AVEZZÙ, G. (A

- CURADI), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2002, Stuttgart-Weimar: 143-150
- GALVANI, G. (2010), “Il timore ‘profeta dei sogni’. Nota a Aesch. *Choeph.* 32 ss.”, *QUCC* n.s. 94 (1): 25-30
- (2012), “Riflessioni testuali e metrico-semantiche sul primo stasimo delle *Coefore* (vv. 585-646)”, *Lexis* 30: 168-186
- (2017), “Interpretazione metrica del quarto stasimo dell’*Andromaca* di Euripide”, *QUCC* n.s. 117: 153-166
- GANTZ, T. (2007), “The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups”, in LLOYD, M. (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 40-70
- MORTARA GARAVELLI, B. (2008¹¹), *Manuale di retorica*, Milano
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2005), “El ritmo dramático en los dos *Edipos* de Sófocles”, *Myrtia* 20: 17-27
- GARCÍA MURIEL, R. J. (2014), “La hospitalidad (ξενία) en *Alcestis* de Eurípides”, *Tycho* 2: 27-52
- GARCÍA ROMERO, F. (1987), “Metrische Analyse und Textkritik Bakchylides 9”, *Philologus* 131 (2): 224-230
- (1989), “El ditirambo 18 de Baquílides: estudio composicional y métrico”, *Minerva* 3: 121-142
- (1994), “Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides”, *CFC(G)* 4: 113-139
- (1996), “Metafore agonistiche nelle odi di Bacchilide”, *QUCC* 54 (3): 55-66
- (2004), “Simetría axial en el éxodo de *Prometeo encadenado* y en la párodo de *Persas*”, *Habis* 35: 57-69
- (2009), “Lessico agonistico nelle *Trachinie* di Sofocle”, *Nikephoros* 22: 33-57
- GARDINER, C. P. (1987), *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City
- GARGIULO, T. (1976), “Sul nuovo Stesicoro (Pap. Lille 76 a, b, c)”, *BollClass* 24: 55-59
- (1980), “Alcmane, fr. 1,15 Page: ἀπ]έδιλος ἀλκά”, *QUCC* n.s. 5: 29-36

- (2005), “Per l’interpretazione di Semonide 7, 96 ss. Pellizer-Tedeschi (= 7, 96 ss. West)”, *QUCC* n.s. 81 (3): 13-23
- (2013), “Papiri letterari e nuove cronologie”, *SEP* 10: 99-115
- GARNER, R. (1988), “Death and Victory in Euripides’ *Alcestis*”, *ClAnt* 7 (1): 58-71
- GARRIGA, C. (2010), “Aesch. *Eum.* 778-93 (=808-23); 837-47 (=870-80)”, *Lexis* 28: 113-131
- GARSON, R. W. (1984), “Recurrent Metaphors in Aeschylus’s *Prometheus Bound*”, *AClass* 27: 124-126
- GARNER, R. (1992) “Countless Deeds of Valour: Bacchylides 11”, *CQ* 42 (2): 523-525
- GARVIE, A. F. (1986), *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford
- (1993), “L’hybris, particulièrement chez Ajax”, in MACHIN, A.; PERNEE, L. (EDS.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence. 10, 11 et 12 janvier 1992*, Aix-en-Provence: 243-253
- (1998), *Sophocles. Ajax*, Warminster
- (1999), “Text and Dramatic Interpretation in *Persae*”, *Lexis* 17: 21-40
- (2002), “Alliteration in Aeschylus”, *Lexis* 20: 3-12
- (2006a), *Aeschylus’ Supplices. Play and Trilogy*, Bristol
- (2006b), “Nuove riflessioni sulle ‘Supplici’”, *Lexis* 24: 31-42
- (2009), *Aeschylus. Persae*, Oxford
- (2012), “Three Different Electras in Three Different Plots”, *Lexis* 30: 285-293
- (2014), “Closure or Indeterminacy in *Septem* and Other Plays?”, *JHS* 134: 23-40
- GARZYA, A. (1952), “La data e il luogo di rappresentazione dell’«Andromaca» di Euripide”, *GIF* 5: 346-366
- (1954), *Alcmane. I Frammenti*, Napoli
- GAZIS, G. A. (2018), “Voices of the dead: Underworld narratives in Bacchylides’ *Ode 5* and *Odyssey 11*”, *Trends in Classics* 10 (2): 285-305
- GASTALDI, V. (2002), “Memoria y derecho en el teatro de Esquilo: la voz del coro en *Coéforas*”, *Letras Clásicas* 6: 55-65
- GASTI, H. (1992), “Sophocles’ *Ajax*: The Military *Hybris*”, *QUCC* n.s. 40 (1): 81-

- (1994), “Sofocle *Filottete* 166: nota testuale ed esegetica”, *Δωδώνη* 23 (2): 67-75
- (2016), “Sophocles’ *Electra* 147-149: An Authorial Comment”, *Mediterranean Chronicle* 6: 21-35
- GELZER, T. (1976), “Some Aspects of Aristophanes’ Dramatic Art in the *Birds*”, *BICS* 22: 1-14
- GENETTE, G. (1997) [1982], *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino
- GENTILI, B. (1952), *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze
- (1956), “Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca”, *Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura* 39 n.s. B (1): 70-88
- (1966), “La veneranda Saffo”, *QUCC* 2: 37-62
- (1969), “Studi su Simonide. II. Simonide e Platone”, *Maia* 16 (3): 278-306
- (1974), “Problemi di metrica, II: il carne 17 Snell di Bacchilide”, in HELLER, J. L.; NEWMAN, J. K. (EDS.), *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in Honor of Alexander Turyn*, Urbana-Chicago-London: 86-100
- (1976), “Il ‘Partenio’ di Alcmane e l’amore omoerotico femminile nei tiasi spartani”, *QUCC* 22: 59-67
- (1988), “Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della ‘performance’”, in GENTILI, B.; PRETAGOSTINI, R. (A CURA DI), *La musica in Grecia*, Roma-Bari: 5-16
- (1990), “Il *De compositione verborum* di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria”, *QUCC* n.s. 36 (3): 7-21
- (1997-2000), “Stesich. fr. 192 P.-D. (Nota metrico-testuale alla seconda *Palinodia*)”, *MCr* 32-35: 25-28
- (2004), “Problemi di colometria: Eschilo, *Prometeo* (vv. 526-44; 887-900); *Agamennone* (vv. 104-21)”, *Lexis* 22: 5-16
- (2011²), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano
- GENTILI, B.; CATENACCI, C. (2007), “Saffo ‘politicamente corretta’”, *QUCC* n.s. 86 (2): 79-87
- GENTILI, B.; GIANNINI, P. (1977), “Preistoria e formazione dell’esametro”, *QUCC*

26: 7-51

GENTILI, B.; LOMIENTO, L. (2003), *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano

GENTILI, B.; LUISI, F. (1995), “La *Pitica* 12 di Pindaro e l’aulo di Mida”, *QUCC* n.s. 49 (1): 7-31

GENTILI, B.; ANGELI BERNARDINI, P.; CINGANO, E.; GIANNINI, P. (1995), *Pindaro. Le Pitiche. Introduzione, testo critico e traduzione di B. G., commento a cura di P. A. B., E. C., B. G. e P. G.*, Milano

GENTILI, B.; CATENACCI, C.; GIANNINI, P.; LOMIENTO, L. (2013), *Pindaro. Le Olimpiche. Introduzione, testo critico e traduzione di B. G., commento a cura di C. C., P. G. e L. L.*, Milano 2013

GEORGANTZOGLOU, N. (1990), “Aeschylus, *Choeph.* 363-71”, *RhM* 133 (3-4): 227-230

GERBER, D. G. (1982), *Pindar’s Olympic One: A Commentary*, Toronto-Buffalo-London

— (1987), “Pindar’s *Olympian* Four: A Commentary”, *QUCC* n.s. 25 (1): 7-24

— (1999), “Pindar, *Nemean* Six: A Commentary”, *HSPH* 99: 33-91

— (2002), *A Commentary on Pindar Olympic Nine*, *Hermes Einzelschriften* 87, Stuttgart

GHEERBRANT, X. (2012), “Le prologue des *Choéphores* est-il composé en anneau?”, *Lexis* 30: 151-167

GHIRA, D. (2002), “Il secondo stasimo dell’*Edipo Re* (863-910)”, *Maia* 54 (3): 531-541

— (2003), “Il terzo stasimo dell’*Edipo a Colono* (1211-1248)”, *Maia* 55 (2): 249-256

— (2004), “Soph. *OC* 1556-1779 e Plat. *Phaed.* 113D-118A”, *Maia* 56 (3): 511-524

— (2005), “Il primo stasimo dell’*Antigone* (332-375)”, *Sileno* 31 (1-2): 257-263

— (2011), “Eschilo, *Agam.* 104-257”, *Maia* 63 (1): 35-42

GIANGRANDE, G. (1986), “Textual Problems in Euripides’ *Andromacha*”, *AC* 55: 308-311

GIANNACHI, F. G. (2007). “I testimoni papiracei dei *Cantica* dell’*Edipo Re* e la

- tradizione colometrica antica”, *QUCC* n.s. 87 (3): 33-68
- (2009a), *Edipo re. I Canti*, Pisa-Roma
- (2009b), “Nota a Soph. *OT* 1194a-1195~1203a-1203b”, *QUCC* n.s. 93 (3): 79-84
- (2010), “*P. Oxy.* 3686 e la colometria di Soph. *Ant.* 100-109 = 117-126”, *QUCC* n.s. 94 (1): 31-39
- (2011), *Antigone. I Canti*, Pisa-Roma
- GIANNINI, P. (1979), “Interpretazione della ‘Pitica’ 4 di Pindaro”, *QUCC* n.s. 2: 35-63
- (1995), “Note esegetiche alle ‘Pitiche’ 6 e 8 di Pindaro”, *QUCC* n.s. 49 (1): 39-53
- (2000), “Eros e primavera nel fr. 286 Davies di Ibico”, in CANNATÀ FERA, M.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli: 335-343
- (2002), “Ibico tra Reggio e Samo”, in GENTILI, B.; PINZONE, A. (A CURA DI), *Messina e Reggio nell’antichità: storia, società, cultura*. Atti del convegno della S.I.S.A.C. (Messina-Reggio Calabria 24-26 maggio 1999), Di.Sc.A.M.
- (2004), “Ibico a Samo”, in CAVALLINI, E. (A CURA DI), *Samo. Storia, letteratura, scienza*. Atti delle giornate di Studio. Ravenna, 14-16 novembre 2002, Pisa-Roma: 51-64
- (2009), “La generazione degli Eacidi nella *Olimpica* 8 di Pindaro”, in LAUDIZI, G.; VOX, O. (A CURA DI) *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, Lecce: 99-105
- GIANOTTI, G. F. (1966), “La *Nemea* settima di Pindaro”, *RFIC* 94 (4): 385-406
- (1971), “Sull’*Olimpica* seconda di Pindaro”, *RFIC* 99: 26-52
- (1975), *Per una poetica pindarica*, Torino
- GINI, A. (1989), “Naming the Victor in Pindar: Chromios in *Nemeans* 1 and 9”, *CW* 83 (1): 23-25
- GIOLO, G. (1985-1986), “Il concetto di *philia* nell’*Alcesti* di Euripide”, *Atti e memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti* 98: 115-128
- GIOMBINI, S. (2018), “The Law in Euripides’ *Medea*”, *Archai* 22: 199-228

- GIORDANO, D. (1990²), *Chamaeleontis Heracleote Fragmenta*, Bologna
- GIULIANO, F. M. (1991), “Esegesi letteraria in Platone: la discussione sul carne simonideo nel *Protagora*”, *SCO* 41: 105-190
- (2005), *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin
- GIUMAN, M. (1999), *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano
- GIUSEPPE, M. (2015), *Bacchilide. Odi e frammenti*, Milano
- GIUSTA, M. (1991), “Euripide, *Andromaca* 122-125”, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo: 237-240
- GOEBEL, G. H. (1989), “*Andromache* 192-204: The Pattern of Argument”, *CPh* 84 (1): 32-35
- GOHEEN, R. F. (1951), *The Imagery of Sophocles' Antigone. A Study of Poetic Language and Structure*, Princeton
- GOLDEN, L. (1970-1971), “Euripides' *Alcestis*: Structure and Theme”, *CJ* 66 (2): 116-125
- GOLDHILL, S. (1984) *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge
- (1992), *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge
- GONDICAS, M.; JUDET DE LA COMBE, P. (2012), *Euripide. Médée*, Paris
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (2003), “La *Párodos* de *Áyax*: El otro *Áyax*”, *Synthesis* 10: 121-131
- GOSTOLI, A. (1978), “Some Aspects of the Theban Myth in the Lille Stesichorus”, *GRBS* 19 (1): 23-27
- (1979), “Osservazioni metriche sull'encomio a Policrate di Ibico”, *QUCC* n.s. 2: 93-99
- (1999), “La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone di Siracusa: Senofane e Pindaro”, *QUCC* n.s. 62 (2): 15-24
- (2008), “KTEANH/KTEANEΣΣIN in Stesicoro (fr. 222b, 221 Davies) e in Euripide (fr. 792a Kannicht)”, *AION(filol.)* 30: 23-26
- GRANDOLINI, S. (2011), “Il grido di Eribea nel XVII ditirambo di Bacchilide”, *Euphrosyne* n.s. 39: 161-168
- GREENGARD, C. (1987), *Theatre in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and*

- Politics in Philoctetes*, Amsterdam
- GREGORY, J. (2007), “Donkeys and the Equine Hierarchy in Archaic Greek Literature”, *CJ* 102 (3): 193-212
- GRETHLEIN, J. (2011), “Divine, Human and Poetic Time in Pindar, *Pythian* 9”, *Mnemosyne* 64 (3): 383-409
- GRIFFITH, M. (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge
 — (1983), *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge
 — (1984), “The Vocabulary of *Prometheus Bound*”, *CQ* 34 (2): 282-291
 — (1990), *Sophocles. Antigone*, Cambridge
- GUERRINI, L. (1990), “Sul proemio di Alcmane (fr. 26 Calame)”, *AFLS* 11: 23-31
- GUIDORIZZI, G.; AVEZZÙ, G.; CERRI, G. (2008), *Sofocle. Edipo a Colono. Introduzione e commento di G. G. Testo critico a cura di G. A. Traduzione di G. C.*, Milano
- GURD, S. (2013), “Resonance: Aeschylus’ *Persae* and the Poetics of Sound”, *Ramus* 42 (1-2): 122-137
- GUZMÁN GUERRA, A. (1976), “Función de las repeticiones verbales en Baquílides: La estructura de la Oda 17”, *Habis* 7: 9-19
- GÜNTHER, H. C. (1990), “Zum Text von Sophokles’ ‘*Antigone*’”, *Hermes* 118 (4): 405-420
- GÜNTHER, L.-M. (2006), “Alkaios und die Statere des Lyderkönigs”, in ROLLINGER, R.; TRUSCHNEGG, B. (HRSG.), *Altertum und Mittelmeerraum: Die antike Welt diessseits und jenseits der Levante*, Stuttgart: 43-52
- GYGLI-WYSS, B. (1966), *Das nominale Polyptoton im älteren Griechisch*, Göttingen
- HADJIMICHAEL, T. A. (2015), “Sports-writing. Bacchylides’ Athletic Descriptions”, *Mnemosyne* 68 (3): 363-392
- HADJISTEPHANOU, C. E. (1999), “Sophocles, *Trachiniae* 526”, *Hermes* 127 (4): 495-496
 — (2000), “Sophocles, *Trachiniae* 662”, *Hermes* 128 (2): 233-235
- HAHNEMANN, C. (1995), “Notes on Soph. *El.* 489-91”, *Mnemosyne* 48 (1): 80-85
- HALDANE, J. A. (1963), “A Paean in the *Philoctetes*”, *CQ* 13 (1): 53-56
 — (1965), “Musical Themes and Imagery in Aeschylus”, *JHS* 75: 33-41

- (1972), “‘Barbaric Cries’ (Aesch. *Pers.* 633-693)”, *CQ* 22 (1): 42-50
- HALL, E. (1996), *Aeschylus. Persians*, Warminster
- HAMAMÉ, G. N. (2002), “*Persas* de Esquilo: vv. 1-154”, *Synthesis* 9: 71-80
- HAME, K. J. (2004), “All in the Family: Funeral Rites and the Health of the *Oikos* in Aischylos’ *Oresteia*”, *AJPh* 125 (4): 513-538
- HAMILTON, R. (1972), “Olympian Five: A Reconsideration”, *AJPh* 93 (2): 324-329
- (1982), “The Lament for Ajax: Sophocles’ *Ajax* 628-31”, *AJPh* 103 (3): 320-321
- (1989), “Alkman and the Athenian *Arkteia*”, *Hesperia* 58 (4): 449-472
- HAMM, H.-M. (1958), *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin
- HAMMERSTAEDT, J. (2009), “The Cologne Sappho. Its Discovery and Textual Constitution”, in GREENE, E.; SKINNER, M. B. (EDS.), *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical Issues*, Cambridge-London: 17-40
- HAMMOND, N. G. L. (1965), “Personal Freedom and its Limitation in the *Oresteia*”, *JHS* 85: 42-55
- HARDIE, A. (2013), “Ibycus and the Muses of Helicon”, *MD* 70: 9-36
- HARRIS, J. R. (1987), “The Simonidean Paradox in Cicero, St. Paul, and Kant”, *CML* 7 (2): 119-132
- HASLAM, M. W. (1974), “Stesichorean Metre”, *QUCC* 17: 7-57
- (1978), “The Versification of the New Stesichorus (*P.Lille* 76abc)”, *GRBS* 19 (1): 29-57
- HAVELOCK, E. A. (1973), *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari
- (1980), “The Oral Composition of Greek Drama”, *QUCC* n.s. 6: 61-113
- (1987), *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi*, trad. di M. Carpitella, Roma-Bari [ed. or. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven-London 1986]
- HEIDEN, B. (1989), *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles’ Trachiniae*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris
- HENDERSON, W. J. (1999), “Men behaving badly: conduct and identity at Greek symposia”, *Akroterion* 44: 3-13

- HENDRY, M. (1994), "The metre of Bacchylides 2 and 6", *LCM* 19 (7-8): 110-114
- HENRY, A. S. (1973), "Sophocles *Philoctetes* 849-54", *CPh* 68 (1): 61-62
- HENRY, W. B. (1999), "Simonides, *PMG* 542.1-3", *CQ* 49 (2): 621
- HERINGTON, J. (1984), "Pindar's Eleventh Pythian Ode and Aeschylus' *Agamemnon*", in GERBER, D. E. (ED.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: 137-146
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, N. (2014), "Comunicación y conflicto familiar en *Las Traquinias*", *Tycho* 2: 53-70
- HESK, J. (2003), *Sopochles: Ajax*, London
- HESTER, D. (1985), "The Overshadowed Bit Mixed Metaphors in Aeschylus and Sophocles", *AUMLA* 64: 112-143
- HILTBRUNNER, O. (1950), *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Bern
- HOEY, T. F. (1969), "On the Theme of Introversion in *Oedipus Rex*", *CJ* 64 (7): 296-299
- (1970), "Inversion in the *Antigone*: A Note", *Arion* 9 (4): 337-345
- (1972), "Sun Symbolism in the Parodos of the *Trachiniae*", *Arethusa* 5 (2): 133-154
- (1979), "The Date of the *Trachiniae*", *Phoenix* 33 (3): 210-232
- HOLLAND, L. (2003), "Πᾶς δόμος ἔρροι: Myth and Plot in Euripides' *Medea*", *TAPA* 133 (2): 255-279
- HOLT, P. (1987), "Light in Sophokles' *Trachiniae*", *ClAnt* 6 (2): 205-217
- HOLTSMARK, E. B. (1970), "The Ring Composition and the *Persae* of Aeschylus", *SO* 45: 5-23
- HOOKE, J. T. (1977), "Sophocles, *Trachiniae*, 112-121", *Eranos* 75 (1): 70-72
- (1979), "The Unity of Alcman's Partheneion", *RhM* 122 (3-4): 211-221
- HOPKINS, G. M. (1972), "La struttura del verso e lo «sprung rhythm»", in CREMANTE, R.; PAZZAGLIA, M. (A CURA DI), *La metrica*, Bologna: 35-42
- HOPMAN, M. (2004), "Une déesse en pleurs : Niobé et la sémantique du mot ΘΕΟΣ chez Sophocle", *REG* 117 (2): 447-467
- (2008), "Revenge and Mythopoesis in Euripides' *Medea*", *TAPA* 138 (1): 155-183
- HOSE, M. (1995), "Bakchylides, Carmen 17: Dithyrambos oder Paian?", *RhM* 138

- (3-4): 299-312
- HOWIE, G. (1991), "Pindar's account of Pelops' contest with Oenomaus (with a translation of Olympian 1)", *Nikephoros* 4: 55-120
- HOWIE, J. G. (2016), "Stylistic Enactment in Pindar *Nemean Seven* (revisited)", *Hyperboreus* 22 (1): 58-93
- HUBBARD, T. K. (1985), *The Pindaric Mind. A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Leiden
- (1986a), "The Subject/Object-Relation in Pindar's Second *Pythian* and Seventh *Nemean*", *QUCC* n.s. 22 (1): 53-72
- (1986b), "Pegasus' Bridle and the Poetics of Pindar's *Thirteenth Olympian*", *HSPH* 90: 27-48
- (1987), "The 'Cooking' of Pelops: Pindar and the Process of Mythological Revisionism", *Helios* 14-15: 3-21
- (1991), "Recitative Anapests and the Authenticity of *Prometheus Bound*", *AJPh* 112 (4): 439-460
- (1992), "Remaking Myth and Rewriting History: Cult Tradition in Pindar's *Ninth Nemean*", *HSPH* 94: 77-111
- (2003), "The Architecture of Sophocles' *Ajax*", *Hermes* 131 (2): 158-171
- (2005), "Pindar's *Tenth Olympian* and Athlete-Trainer Pederasty", in VERSTRAETE, B. C.; PROVENCAL, P. (EDS.), *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Binghamton: 137-171
- HUGHES FOWLER, B. (2007), "The Imagery of *Choephoroe*", in LLOYD, M. (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 302-315
- HUMMEL, P. (1993), *La syntaxe de Pindare*, Paris
- (1999), *L'épithète pindarique. Étude historique et philologique*, Bern
- HURST, A. (1983), "Temps du récit chez Pindare (Pyth. 4) et Bacchylide (11)", *MH* 40 (3): 154-168
- HUTCHINSON, G. O. (1985), *Aeschylus. Seven Against Thebes*, Oxford
- (2012), "Image and world in epinician poetry", in AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R. (EDS.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge: 277-302
- IAKOV, D. I. (2010), "Euripides' *Alcestis* as Closed Drama", *RFIC* 138 (1-2): 14-27

- IERANÒ, G. (1987), “Osservazioni sul Teseo di Bacchilide (*Dyth.* 18)”, *Acme* 40 (1): 87-103
- (1989), “Il *Ditirambo* XVII di Bacchilide e le feste apollinee di Delo”, *QS* 15 (30): 157-183
- (1997), *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma
- (1999), “La musica del caos: il lessico dei suoni nei *Sette contro Tebe* di Eschilo”, in BELLONI, L.; CITTI, V.; DE FINIS, L. (A CURA DI), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di studio. Trento-Rovereto, febbraio 1999, Trento: 323-353
- (2002), “La città delle donne. Il sesto canto dell’*Iliade* e i *Sette contro Tebe* di Eschilo”, in ALONI, A.; BERARDI, E.; BASSO, G.; CECCHIN, S. (A CURA DI), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 febbraio 2001, Bologna: 73-92
- IERULLI, M. (1993), “A Community of Women? The Protagonist and the Chorus in Sophocles’ *Electra*”, *Mètis* 8 (1-2): 217-229
- INDERGAARD, H. (2010), “Thebes, Aegina, and the Temple of Aphaia: A Reading of Pindar’s *Isthmian* 6”, in FEARN, D. (ED.), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*, Oxford: 294-322
- INOUE, E.; COHEN, D. (1978), “Verbal Patterns in the *Prometheus Bound*”, *CJ* 74 (1): 26-33
- INSTONE, S. (1989), “Pindar’s Enigmatic *Second Nemean*”, *BICS* 36: 109-116
- (1993), “Problems in Pindar’s *Third Nemean*”, *Eranos* 91 (1):13-31
- (2007), “‘Darkness, my Light’: Enigmatic Ajax”, in FINGLASS, P. J.; COLLARD, C.; RICHARDSON, N. J. (EDS.), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford: 228-238
- IRELAND, S. (1973), “Dramatic Structure in the *Persae* and *Prometheus* of Aeschylus”, *G&R* 20 (2): 162-168
- (1974), “The Problem of Motivation in the Supplices of Aeschylus”, *RhM* 117 (1-2): 14-29
- IRIGOIN, J. (1952), *Histoire du texte de Pindare*, Paris
- (1983), “Le trio des *Trachiniennes* de Sophocle (vv. 971-1043). Analyse métrique et établissement du texte”, in *Théâtre et spectacles dans l’antiquité*,

- Actes du Colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981, Leiden: 181-191
- (1988), “Le premier stasimon de la *Médée* d’Euripide (v. 410-445). Répétitions de mots et échos de sonorités”, *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne* 8: 11-18
- (1993a), “Construction métrique et jeux de sonorités dans la *parodos* des *Perses*”, in *Les Perses d’Eschyle*, *CGITA* 7: 3-14
- (1993b), “Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque”, *REG* 106 (506-508): 283-302
- (1993c), *Bacchylide. Dithyrambes – Épinicies – Fragments*, Paris
- (1993d), “Les deux Électres et le deux *Électres*”, in MACHIN, A.; PERNEE, L. (EDS.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence. 10, 11 et 12 janvier 1992*, Aix-en-Provence: 162-172
- (2002), “Un révélateur métrique : le décompte des temps marqués dans la poésie lyrique grecque”, *Pallas* 59: 91-101
- ISRAELOWICH, I. (2017), “The Theme of Illness in Sophocles’ *Ajax*”, *SCI* 36: 1-16
- ITSUMI, K. (1984), “The Glyconic in Tragedy”, *CQ* 34 (1): 66-82
- JACKSON, E. (1988), “The Argument of *Septem Contra Thebas*”, *Phoenix* 42 (4): 287-303
- JAEGER, W. (1964²), *Paideia. La formazione dell’uomo greco, 1, L’età arcaica. Apogeo e crisi dello spirito*, trad. it. di L. Emery, Firenze [ed. or. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin-Leipzig 1936²]
- JAKOB, D. J. (1994), “Nature vs. Culture in Pindar’s Ninth Pythian”, *Mètis* 9-10: 425-431
- (1998), “Euripides, *Alkestis* 213-217 und 226-230”, *WS* 111: 89-92
- JAKOBSON, R. (1962), “On Ancient Greek Prosody”, in ID., *Selected Writings*, 1, *Phonological Studies*, Gravenhage, pp. 262-271
- (1985), *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino
- (1994⁵) [1963], *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. HEILMANN, Milano: 181-218
- JANKO, R. (ED.) (2000), *Philodemus. On Poems. Book One*, Oxford
- JENNER, E. A. B. (1986), “Further Speculations on Ibycus and the Epinician Ode: S 220, S 176, and the ‘Bellerophon’ Ode”, *BICS* 33: 59-66

- JONES, M. (2012), "Siblings in the *Choephoroi*: A Psychoanalytic Approach", *Lexis* 30: 134-144
- JOUANNA, J. (1999), "Lyrisme et drame: le chœur dans l'*Antigone* de Sophocle", *CFC(G)* 9: 79-108
- (2002), "Le chant mâle des vierges : Eschyle, *Suppliantes*, v. 418-437", *REG* 115: 783-791
- (2003), "L'insertion du lyrisme dans le drame chez Sophocle : l'exemple d'un *commos* (*Philoctète*, v. 1081-1212)", in *La poésie grecque antique. Actes du 13ème colloque de la Ville Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 18 & 19 octobre 2002*, *Cahiers de la Villa Kérylos* 14: 151-168
- (2008), "Réflexions sur les dialogues lyriques remplaçant les chants choraux dans les tragédies de Sophocle : *Électre*, v. 823-870, et *Œdipe à Colone*, v. 510-548 et v. 1447-1499", in AUGER, D.; PEIGNEY, J. (EDS.), Φιλευριπίδης. *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Paris: 371-385
- JUDET DE LA COMBE, P. (1981a), *Agamemnon I première partie. Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique I*, Villeneuve d'Ascq
- (1981b), *Agamemnon I deuxième partie. Parodos lyrique II-III. Présentation du premier épisode. Premier stasimon. Index*, Villeneuve d'Ascq
- (1988), "La langue de Thèbes (*Les Sept contre Thèbes*, 72 sqq. et 170)", *Mètis* 3 (1-2): 207-230
- (1999), "Sur quelques passages de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* d'Eschyle", *Lexis* 17: 83-107
- (2001), *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues. Seconde partie*, Villeneuve d'Ascq
- KAMERBEEK, J. C. (1959), *The Plays of Sophocles. Commentaries. II. The Trachiniae*, Leiden
- (1963²), *The Plays of Sophocles. Commentaries. I. The Ajax*, Leiden
- (1967), *The Plays of Sophocles. Commentaries. IV. The Oedipus Tyrannus*, Leiden
- (1974), *The Plays of Sophocles. Commentaries. V. The Electra*, Leiden
- (1978), *The Plays of Sophocles. Commentaries. III. The Antigone*, Leiden
- (1979), "Sophoclea VIII: Notes on the *Philoctetes*", *Mnemosyne* 32 (1-2): 70-

- (1980), *The Plays of Sophocles. Commentaries. VI. The Philoctetes*, Leiden
- (1984), *The Plays of Sophocles. Commentaries. VII. The Oedipus Colonoeus*, Leiden
- KANE, R. L. (1975), “Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*”, *TAPA* 105: 198-208
- (1988), “The Structure of Sophocles’ *Trachiniae*: ‘Diptych’ or ‘Trilogy’?”, *Phoenix* 42 (3): 198-211
- KARAKANTZA, E. D. (2011), “*Polis* Anatomy: Reflecting on *Polis* Structures in Sophoclean Tragedy”, *Classics Ireland* 18: 21-51
- KAUFMAN, D. H. (2012), “Reaching the *καυρός* in Sophocles’ *Electra*”, *Lexis* 30: 253-260
- KELLEY, K. A. (1979), “Variable Repetition: Word Patterns in the *Persae*”, *CJ* 74 (3): 213-219
- KELLS, J. H. (1973), *Sophocles. Electra*, Cambridge
- KELLY, A. (2015), “*Ilias parva*”, in FANTUZZI, M.; TSAGALIS, C. (EDS.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge: 318-343
- KIRICHENKO, A. (2016), “The Art of Transference. Metaphor and Iconicity in Pindar’s *Olympian 6* and *Nemean 5*”, *Mnemosyne* 69 (1): 1-28
- KIRKWOOD, G. M. (1991), “Order and Disorder in Sophocles’ *Antigone*”, *ICS* 16 (1-2): 101-109
- (1994), “Persuasion and Allusion in Sophocles’ *Philoctetes*”, *Hermes* 122 (4): 425-436
- KLINCK, A. L. (2001), “Male Poets and Maiden Voices: Gender and Genre in Pindar and Alcman”, *Hermes* 129 (2): 276-279
- KNOX, B. M. W. (1952), “The Lion in the House (*Agamemnon* 717-36 [Murray])”, *CPh* 47 (1): 17-25
- (1965), “The Date of *Oedipus Tyrannus* of Sophocles”, *AJPh* 77 (2): 133-147
- (1977), “The *Medea* of Euripides”, *YClS* 25, *Greek Tragedy*: 273-293
- KOKKIOU, C. (2014), “Choral Self-Referentiality in the *Prometheus Bound*: Song, Dance, and the Emotions”, *Logeion* 4: 127-143
- KOLLER, H. (1956), “Die Parodie”, *Glotta* 35 (1-2): 17-32

- KOMORNICKA, A. M. (1967), “Quelques remarques sur la parodie dans les comedies d’Aristophane”, *QUCC* 3: 51-74
- KONISHI, H. (1990), *The plot of Aeschylus’ Oresteia. A Literary Commentary*, Amsterdam
- KONSTAN, D. (2008), “Sophocles’ *Electra* as Political Allegory: A Suggestion”, *CPh* 103 (1): 77-80
- KONSTANTINOVA, A. (2012), “The Lioness Imagery in Greek Tragedy”, *QUCC* n.s. 101 (2): 125-141
- (2015), “Tradition and Innovation in Greek Tragedy’s Mythological *Exempla*”, *CQ* 65 (2): 476-488
- KORNAROU, E. (2010), “The Mythological *exemplum* of Niobe in Sophocles’ *Antigone* 823-833”, *RCCM* 52 (2): 263-278
- KORZENIEWSKI, D. (1968), *Griechische Metrik*, Darmstadt
- (1998), *Metrica greca*, traduzione di O. Imperio, Palermo
- KOSAK, J. C. (1999), “Therapeutic Touch and Sophocles’ *Philoctetes*”, *HSPH* 99: 93-134
- KOSTER, W. J. W. (1950), “De studiis recentibus ad rem metricam pertinentibus”, *Mnemosyne* 3 (1): 21-53
- (1966⁴), *Traité de métrique grecque suivi d’un précis de métrique latine*, Leyde
- KOSTYLEVA, T. V. (2016), “When is it reasonable to pray to the gods (Eur. *Alcestis* 218)?”, *PhilClass* 11 (2): 333-335
- KOUSOULINI, V. (2013), “Alcmanic Hexameters and Early Hexametric Poetry: Alcman’s Poetry in its Oral Context”, *GRBS* 53: 420-440
- KÖHNKEN, A. (1974), “Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian 1”, *CQ* 24 (2): 199-206
- (1976), “Hemerasien – Oder Pythiensieg? (Zu Bakchylides, ep. 11)”, *WJA* 2: 49-51
- (1983), “Mythical Chronology and Thematic Coherence in Pindar’s Third Olympian Ode”, *HSPH* 87: 49-63
- (1993), “Narrative Peculiarities in Pindar’s Fourth Pythian Ode”, *SCI* 12: 26-35

- KOVACS, D. (1978), “Andromache 1009-1018”, *AJPh* 99 (4): 422-425
- (1980), *The Andromache of Euripides. An Interpretation*, Ann Arbor
- (1988), “Coniectanea Euripidea”, *GRBS* 29 (2): 115-134
- (1994), *Euripidea*, Leiden-New York-Köln
- (1996), *Euripidea Altera*, Leiden-New York-Köln
- (2000), “Why is Helen Fitly Named? (Aesch. Ag. 681-692)”, *Eikasmos* 11: 71-72
- (2009), “Do We Have the End of Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*?”, *JHS* 129: 53-70
- (2014), “The End of Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*: The Sceptical Case Restated”, *JHS* 134: 56-65
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin
- KRAUS, C. S. (1991), “‘ΛΟΓΟΣ ΜΕΝ ΕΤ’ ΑΡΧΑΙΟΣ’: Stories and Story-Telling in Sophocles’ *Trachiniae*”, *TAPA* 121: 75-98
- KURKE, L. (1988), “The Poet’s Pentathlon: Genre in Pindar’s First *Isthmian*”, *GRBS* 29 (2): 97-113
- (1990), “Pindar’s Sixth *Pythian* and the Tradition of Advice Poetry”, *TAPA* 120: 85-107
- (2003), “Pindar’s *Pythian* 11 and the *Oresteia*: Contestatory Ritual Poetics in the 5th c. BCE”, *ClAnt* 32 (1): 101-175
- KYRIAKOU, P. (1996), “A Variation of the Pindaric Break-Off in *Nemean* 4”, *AJPh* 117 (1): 17-35
- (1997), “All in the Family: Present and Past in Euripides’ *Andromache*”, *Mnemosyne* 50 (1): 7-26
- (2016), “Wisdom, Nobility, and Families in *Andromache*”, in KYRIAKOU, P.; RENGAKOS, A. (EDS.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston: 137-154
- LAMEDICA, A. (1988), “L’*eusebeia* di Creso: Bacchilide 3”, *SCO* 37: 141-153
- LAMEERE, W. (1988), “L’Ode au Sommeil du *Philoctète* de Sophocle (vv. 827-864)”, *AC* 54: 159-179
- LANATA, G. (1966), “Sul linguaggio amoroso di Saffo”, *QUCC* 2: 63-79
- LANE, N. (2004), “Textual Notes on Sophocles, *Philoctetes* 1-675”, *CQ* n.s. 54 (2):

441-450

- LANNA, S. (2009), “L’uomo πανάμωμος: dall’ironica astrazione di Simonide alla riflessione sull’evento dell’incarnazione nei Padri della Chiesa”, in BRAIDOTTI, C.; DETTORI, D.; LANZILLOTTA, E. (A CURA DI), *οὐ πᾶν ἐφήμηρον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, I, Roma: 259-274
- LAPINI, W. (1995), “I frammenti alcibiadei di Crizia: Crizia amico di Alcibiade? (I)”, *Prometheus* 21 (1): 1-14
- LARDINOIS, A. (1992), “Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus’ *Eumenides* and Sophocles’ *Oedipus Coloneus*”, *GRBS* 33 (4): 313-327
- (2012), “5. Antigone”, in ORMAND, K. (ED.), *A Companion to Sophocles*, Oxford: 55-68
- (2016), “Sappho’s Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry”, in BIERL, A.; LARDINOIS, A. (EDS.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, II, Leiden-Boston: 167-187
- LARMOUR, D. H. J. (1992), “Eyes, Knowledge and Power in the *Prometheus Bound*”, *Scholias* n.s. 1: 28-37
- LARROSA, M. (2011), “El himno a Hades y otras divinidades infernales en *Edipo en Colono* (1556-1578): una lectura”, *Argos* 34 (2): 75-88
- LASSO DE LA VEGA, J. (1977), “La septima Nemea y la unidad de la oda pindarica”, *EClás* 21: 59-139
- (1981-1982), “Notas de periodología metrica en Sófocles”, *CFC(G)* 17: 9-20
- (1983-1984), “Sófocles, *Electra*, 214-220”, *CFG(C)* 18: 7-10
- (1994), “Notas críticas al texto de Esquilo, *Coéforos* 340-462”, in AGUILAR, R. M.; LÓPEZ SALVÁ, M.; RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (EDD.), ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. *Studia in honorem Ludovici Aegidii*, Madrid: 609-614
- LAUM, B. (1928), *Das Alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri*, Paderborn
- LAUSBERG, H. (1969), *Elementi di retorica*, Bologna
- LAWRENCE, S. (2005), “Ancient Ethics, the Heroic Code, and the Morality of

- Sophocles' *Ajax*", *G&R* 52 (1): 18-33
- LEÃO, D. F. (2010), "The legal horizon of the *Oresteia*: the crime of homicide and the founding of the Areopagus", in HARRIS, E. M.; LEÃO, D. F.; RHODES, P. J. (EDS.), *Law and drama in ancient Greece*, London: 39-60
- (2018), "Com Medeia solitária no banco dos réus", *Archai* 22: 167-198
- LEBECK, A. (1967), "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: Myth and Mirror Image", *CPh* 62 (3): 182-185
- (1971), *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge
- LECLERC, M.-C. (1994), "La résistible ascension du progrès humain chez Eschyle et Sophocle", *REG* 107: 68-84
- LEE, K. H. (1975), "Euripides' *Andromache*: Observations on Form and Meaning", *Antichthon* 9: 4-16
- LEEDY, D. (2014), *Singing Ancient Greek. A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, Berkeley
- LE FEUVRE, C. (2005), "Quelques hapax dans le *Partheneion* d'Alcman (fr. 3 Calame) : ἐρογλεφάροι, ἱανογλεφάρων, ἰάτωρ", *Lalies* 25: 219-230
- LEFKOWITZ, M. R. (1969), "Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality", *HSPH* 73: 45-96
- (1977), "Pindar's Pythian 8", *CJ* 72 (3): 209-221
- (1979), "Pindar's *Nemean XI*", *JHS* 99: 49-56
- (1991), *First-Person Fictions. Pindar's Poetic 'I'*, Oxford
- (1995), "The First Person in Pindar Reconsidered – Again", *BICS* 40: 193-150
- LENNARTZ, K. (1997), "Zu Bakchylides 3, 94-98", *RhM* 140 (1): 90-91
- LENTINI, G. (1999), "Un carme allegorico in *POxy* 1788: il fr. 119 V. di Alceo", *RFIC* 127: 5-31
- (2000), "Pittaco erede degli Atridi: il fr. 70 V. di Alceo", *SIFC* 18 (1): 3-14
- (2001), "La nave e gli ἑταῖροι: in margine ad Alceo fr. 6, 73, 208a V.", *MD* 46: 159-170
- (2002), "I simposi del tiranno: sui fr. 70-72 V. di Alceo", *ZPE* 139: 3-18
- (2006), "Un lamento da donna: il fr. 10 V. di Alceo (eme deilan) alla luce dei fr. 6 e 130b V.", *SemRom* 9 (2): 219-242

- LERZA, P. (1982), *Stesicoro. Tre studi*, Genova
- LEVEN, P. A. (2018a), “Echo and the Invention of the Lyric Listener”, in BUDELMANN, F.; PHILLIPS, T. (EDS.), *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*, Oxford: 213-233
- (2018b), “Echo’s Bones and the Metamorphoses of the Voice”, *Greek and Roman Musical Studies* 6 (1): 14-25
- (2018c), “The Erogenous Ear”, in BUTLER, S.; NOOTER, S. (EDS.), *Sound and the Ancient Senses*, London-New York: 212-232
- LEVETT, B. (2010), “Verbal Autonomy and Verbal Self-Restraint in Euripides’ *Medea*”, *CPh* 105 (1): 54-68
- LEWIS, R. G. (1988), “An Alternative Date for Sophocles’ *Antigone*”, *GRBS* 29 (1): 35-50
- LEWIS, V. M. (2015), “Gendered Speech in Sophocles’ *Electra*”, *Phoenix* 69 (3-4): 217-241
- LIAPIS, V. (1998), “ΠΟΙΜΕΝΩΝ in Sophocles’ ›Ajax‹ 360”, *Hermes* 126 (2): 243-250
- (2006), “Intertextuality as Irony: Heracles in Epic and in Sophocles”, *G&R* 53 (1): 48-59
- LIBERMAN, G. (1999), *Alcée. Fragments. Tomes I-II*, Paris 1999
- (2003), “La XIe *Néméenne* de Pindare, un vers de la dernière épode et le sens du mot γῦλα”, in *La poésie grecque antique. Actes du 13^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 18 & 19 octobre 2002*, Cahier de la Villa Kérylos 14, Paris: 89-102
- LIDOV, J. B. (1974), “The Poems and Performance of Isthmians 3 and 4”, *California Studies in Classical Antiquity* 7: 175-185
- (1987), “Alternating Rhythm in Archaic Greek Poetry”, *TAPA* 119: 63-85
- (2010), “Meter, Colon, and Rhythm: Simonides (*PMG* 542) and Pindar between Archaic and Classical”, *CPh* 105 (1): 25-53
- LILLO, A. (1995), “El *hapax κλεινώ* y la lengua poética de Alcmán”, *Emerita* 63: 21-45
- LIONETTI, R. (2016), “Testo e scena in Eschilo, *Supplici* 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori?”, *Lexis* 34: 59-97

- LIVREA, E. (1990), "Sul *kommos* delle *Coefore*", *SIFC* 8: 3-18
- LLOYD, M. (1985), "Euripides' *Alcestis*", *G&R* 32 (2): 119-131
- LLOYD-JONES, H. (1964), "The 'Supplices' of Aeschylus: The New Date and Old Problems", *AC* 33 (2): 356-374
- (1972), "Notes on Sophocles' *Trachiniae*", in PARRY, A. (ED.), *Studies on Fifth Century Thought and Literature*, Cambridge: 263-270
- (1975), *Females of the Species. Semonides on Women*, London
- (1991), "Sophocles, *OC* 1729-30", *CQ* 41 (2): 532-533
- (2006), "Nineteen Notes on Aeschylus, *Agamemnon*", in CAIRNS, D.; LIAPIS, V. (EDS.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea: 41-48
- LOBEL, E.; PAGE, D. L. (1955), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford
- LOMBARDI, M. (2010), "Riflessi del contesto storico nell'*Antigone* di Sofocle: l'ombra di Elpinice e di Cimone", *Athenaeum* 92 (2): 389-403
- LOMIENTO, L. (2004), "L'antica colometria di Aesch. *Sept.* 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica", *Lexis* 22: 43-60
- (2006), "Aesch. 'Cho.' 749-99: testo e performance", *Lexis* 24: 141-157
- (2008), "Il canto di ingresso del coro nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici", *Lexis* 26: 47-77
- (2010), "L'inno della falsa gioia. Considerazioni sul rapporto parola-musica in Aesch. *Suppl.* 524-599", *Lexis* 28: 67-92
- (2014a), "Colometria e sintassi nella lirica di Simonide (con osservazioni sull'uso del polisindeto e dell'*enjambement*)", in GOSTOLI, A.; VELARDI, R. (A CURA DI), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma: 425-437
- (2014b), "Gli spazi della *performance* poetica nella *polis*. Il caso dell'epinicio", in BERNARDINI, P. A. (A CURA DI), *La città greca. Gli spazi condivisi*, Convegno del Centro Internazionale di Studi sulla Grecità antica, Urbino, 26-27 settembre 2012, Pisa-Roma: 145-156
- (2015), "Eschilo *Supplici* 825-910. Testo, colometria e osservazioni sulla struttura strofica", *Lexis* 33: 109-126

- (2016), “Between myth and plot: necessary mediations in Sophoclean tragedy”, *Mediterranean Chronicle* 6: 3-19
- (2018a), “L’ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 117-177: testo e metro, con alcune osservazioni sulla struttura formale dei vv. 117-139”, *Ítaca* 34: 31-46
- (2018b), “Aeschylus, Eumenides 778-1020. Observations on the form of the lyric-epirrhematic amoibaion”, *GIF* 70: 19-49
- LONEY, A. C. (2011), “Grammatical and Ethical Ambiguities in Alcman 1.34-39”, *CPh* 106 (4): 343-349
- LONGO, O. (1968), *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova
- LÓPEZ, A. (2003), “Reflexiones sobre el coro de mujeres en la Medea de Eurípides”, in DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (A CURA DE), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, 6, *L’ordim de la llar*, Bari: 363-377
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (2015), “Las aguas del mar en *Edipo Rey* y en *Edipo en Colono* de Sófocles”, *Humanitas* 67: 9-25
- LORCH, L. E. (1988), “The lyrics of the *Alcestis*: Dramatic survival in a drama of abiguity”, *Helikon* 28: 69-127
- LOSSAU, M. (1995), “‘Äolisches’ in Euripides’ ‘Medea’”, *Philologus* 139 (2): 183-190
- (1996), “Rhythmische Komposition in der Parodos von Euripides’ *Medeia*”, in BOUELOT, C.; KOCH, R.; REISDOERFER, J.; WOLTER, E. (ÉDS.), *Ποικίλα. Hommage à Othon Scholer*, Luxembourg: 81-85
- LOTMAN, J. M. (1972), *La struttura del testo poetico*, trad. it. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Milano [ed. or. Структура художественного текста, Mosca 1970]
- LOURENÇO, F. (2011), “A ‘Cloud of Metaphysics’ in Pindar: The Opening of Nemean 6”, *Humanitas* 63: 61-73
- LUCARINI, C. M. (2016), “Sequenze ioniche ed eolo-coriambiche nella tragedia”, *RhM* 159 (2): 113-134
- LUCAS, J. M. (1974), “Estructura del *Ajax* de Sófocles”, *Emerita* 42 (2): 263-285
- LUGINBILL, R. D. (2009), “The Occasion and Purpose of Alcman’s *Partheneion* (1 *PMGF*)”, *QUCC* n.s. 92 (2): 27-54

- LUPAS, L. ; PETRE, Z. (1981), *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Paris
- LUPPE, W. (1992), "Ein neues Fragment aus Euripides' ‚Andromache‘", *AFP* 38: 7-10
- (2000), "Euripides, *Medeia* V. 1262-1266 in einem Strassburger Papyrus", *ZPE* 129: 17-18
- LUPPINO, A. (1962), "Sul carne di Alceo in esilio", *RFIC* 40: 34-38
- LUSH, B. (2012), "Irony and the Rejection of Imagined Alternatives in Euripides' *Alcestis*", *CJ* 107 (4): 385-407
- LO PIPARO, F. (2013), "Un movimento di Cassandra nell'Agamennone", *Dioniso* n.s. 3: 27-35
- LSJ = LIDDEL, H. G.; SCOTT, R. (1990) [1940], *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by H. S. JONES, Oxford
- MAAS, P. (1962) [1923], *Greek Metre*, transl. by H. Lloyd-Jones, Oxford
- MACEDO, J. M. (2011), "In Between Poetry and Ritual: The Hymn to Dionysus in Sophocles' *Antigone* (1115-54)", *CQ* n.s. 61 (2): 402-411
- (2017), "A Stylistic Remark on the Disjunctive Clause in Sophocles' *Trachiniae* 100-101", *Hermes* 145 (4): 491-498
- MACHEMER, G. A. (1993), "Medicine, Music, and Magic: The Healing Grace of Pindar's *Fourth Nemean*", *HSPH* 95: 113-141
- MACHIN, A. (1989), "Sur le troisième stasimon d'*Edipe-Roi*", *REG* 102: 192-201
- MACÍA, L. M. (1976), "Cronología de dos poemas pindáricos: Nemea VII y Pítica XI", *Eclás* 20: 191-206
- (1977), "Sobre la autenticidad de la Olímpica Quinta", *Eclás* 21: 141-152
- (1990), "Relaciones de metro y contenido en la *párodos* del *Ayante* de Sófocles", *Minerva* 4: 75-92
- MACINNES, D. (2007), "Gainsaying the Prophet: Jocasta, Tiresias and the Lille Stesichorus", *QUCC* n.s. 86 (2): 95-108
- MACLACHLAN, B. C. (1997a), "Personal Poetry. 1. Alcaeus. 2. Sappho", in GERBER, D. E. (ED.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-New York-Köln: 135-186
- (1997b), "Personal Poetry. 3. Ibycus", in GERBER, D. E. (ED.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-New York-Köln: 187-197

- MADDALENA, A. (1963), “La Medea di Euripide”, *RFIC* 91 (2): 129-152
- MADDOLI, G.; NAFISSI, M.; SALADINO, V. (1999), *Pausania. Guida della Grecia. Libro VI. L’Elide e Olimpia*, Milano
- MAEHLER, H. (1982), *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder. II. Kommentar*, Leiden
- (1991), “Theseus’ Kretafahrt und Bakchylides 17”, *MH* 48 (2): 114-126
- (1997), *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-New York-Köln
- (1998), “Bemerkungen zu Bakchylides’ ‘Antenoriden’-Dithyrambus (15)”, in COLLATZ, C.-F.; DUMMER, J.; KOLLESCH, J.; WERLITZ, M.-L. (HRSG.), *Dissertatiunculæ criticae. Festschrift für Günther Christian Hansen*, Würzburg: 109-121
- (2002), “Bakchylides and the Polyzalos Inscription”, *ZPE* 139: 19-21
- MAGANUCO, A. (2018), “Esametri dattilici in Sofocle. I casi di Soph. *Phil.* 839-42; Soph. *Tr.* 1010-4, 1018-22, 1031-40”, *Lexis* 36: 92-110
- MAGNANI, M. (2000), “Soph. *Phil.* 827-832”, *Eikasmos* 11: 77-83
- (2007a), “Soph. *Ai.* 1190”, *Eikasmos* 18: 157-165
- (2007b), “Soph. *OC* 1556-78”, *Lexis* 25: 193-206
- (2019), “Note in margine a Eur. *Alc.* 305, 354-6 (~ Soph. *OR* 980-2), 445-54”, *Lexis* 37: 58-72
- MAHONEY, A. (2013), “A Musical Motif in Sophocles’ *Oedipus at Colonus*”, *New England Classical Journal* 40 (3): 169-190
- MALONEY, G. (1964), “Sur l’unité de la *Quatrième Néméenne* de Pindare”, *Phoenix* 18 (3): 173-182
- MALTOMINI, F. (1977), “P. Lille 76a II, v. 18 (43)”, *QUCC* 25: 96-72
- MAMBRINI, F. (2010), “Il lamento di Erifea: Sofocle, *Aiace* 624-634”, *Lexis* 28: 309-328
- MANDOSSO, C. (1999), “A proposito di Ibyc. fr. S151, 15 Davies”, *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica*, Università degli Studi di Torino: 21-22
- MANIERI, F. (1972), “Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico”, *QUCC* 14: 46-64

- MANTON, G. R. (1961), "The Second Stasimon of the *Seven Against Thebes*", *BICS* 8: 77-84
- MANUWALD, B. (2010), "Ist Simonides' Gedicht an Skopas (PMG 542) vollständig überliefert?", *RhM* 153 (1): 1-24
- MARCH, J. (2001), *Sophocles. Electra*, Warminster
- MARCHESE, A. (1984⁴), *Dizionario di retorica e stilistica. Arte e artificio nell'uso delle parole. Retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Milano
- MARCOVICH, M. (1998), "Frínico o la primera etapa de la tragedia griega", in ADRADOS, F. R.; MARTÍNEZ DÍEZ, A. (EDS.), *IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995, IV, *Literatura Griega*, Madrid: 219-224
- MARINIS, A. (2012), "Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven Against Thebes*", *Logeion* 2: 26-59
- MARSEGLIA, R. (2013), "La gloire d'Alceste à Athènes : à propos d'Eur., *Alc.*, 445-454", *REA* 115 (2): 445-461
- MARSHALL, C. W. (2000), "*Alcestis* and the Problem of Prosatyrlic Drama", *CJ* 95 (3): 229-238
- MARSTON, J. M. (2007), "Language of Ritual Cursing in the Binding of the Prometheus", *GRBS* 47 (2): 121-133
- MARTINELLI, M. C. (1995), *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica greca*, Bologna
- MARTÍNEZ BENAVIDES, M. J. (2007), "¿Heroínas o prototipos femeninos en el teatro de Sófocles?", in PINO CAMPOS, L. M.; BARRETO BETANCORT, J.; MARTÍNEZ BENAVIDES, M. J. (EDS.), *Congreso canariense sobre el teatro de Sófocles desde la antigüedad a nuestros días. Obra, pensamiento e influencias*, Madrid: 99-109
- MARZULLO, B. (1964), "Il primo partenio di Alcmane", *Philologus* 108 (3-4): 174-210
- (1965), *Frammenti della lirica greca*, Firenze
- (1975), "Lo smarrimento di Alceo (fr. 208 V.)", *Philologus* 119: 27-38
- (1988-1989), "La parodos dell'*Alcesti* (Eur. *Alc.* 77-140)", *MCr* 23-24: 123-183
- (1993), *I sofismi di Prometeo*, Scandicci

- (2009), *Il «miraggio» di Alceo*, Berlin-New York
- MASARACCHIA, A. (1977), *Erodoto. La battaglia di Salamina. Libro VIII delle Storie*, Milano
- (1978), *Erodoto. La sconfitta dei Persiani. Libro IX delle Storie*, Milano
- (1984), “Sofocle, Filottete 1140-1142”, *EClás* 87: 241-247
- (1991), “Sul proemio della *Il Istmica*”, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo: 161-165
- MASLANKA SORO, M. (1995), “Alcuni aspetti della sofferenza tragica nell’*Aiace* di Sofocle”, *Arctos* 29: 115-135
- MASTRELLI, C. A. (1954), *La lingua di Alceo*, Firenze
- MASTROCINQUE, A. (1978), “Elementi mitici orientali nel *Prometheus Vincetus* di Eschilo”, *Prometheus* 4 (1): 18-28
- MASTROMARCO, G. (2012), “Erodoto e la Presa di Mileto di Frinico”, in BASTIANINI, G.; LAPINI, W.; TULLI, M. (A CURA DI), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, I, Firenze: 483-494
- MASTRONARDE, D. J. (2002), *Euripides. Medea*, Cambridge
- (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge
- MAUDUIT, C. (2017a), “La drammaturgia della pietà nel *Filottete* di Sofocle”, *MD* 78: 9-33
- (2017b), “Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell’*Alceste* di Euripide”, *Lexis* 35: 128-146
- MAXWELL-STUART, P. G. (1973), “The Appearance of Aeschylus’ Erinyes”, *G&R* 20 (1): 81-84
- MAZZOLDI, S. (2002), “Cassandra’s Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation”, *Kernos* 15: 145-154
- (2008), “Il *kommós* del matricidio nell’*Elettra* di Sofocle”, in AVEZZÙ, G. (A CURA DI), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l’interpretazione del dramma attico*, Verona: 153-185
- MCCALL, M. (1972), “The *Trachiniae*: Structure, Focus, and Heracles”, *AJPh* 93 (1): 142-163
- (1977), “The Secondary Chorus in Aeschylus’ *Supplikes*”, *California Studies*

- in Classical Antiquity* 9: 117-131
- (1990), “The Chorus of Aeschylus’ *Choephoroi*”, in GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. J. (EDS.), *Cabinet of the Muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta: 17-30
- MCCLURE, L. (1999), “‘The Worst Husband’: Discourses of Praise and Blame in Euripides’ *Medea*”, *CPh* 94 (4): 373-394
- (2016), “Hearth and Home in Euripides’ *Alcestis*”, in KYRIAKOU, P.; RENGAKOS, A. (EDS.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston: 85-103
- MCDERMOTT, E. A. (1989), *Euripides’ Medea. The Incarnation of Disorder*, University Park and London
- MCDEVITT, A. S. (1972), “The Nightingale and the Olive. Remarks on the First Stasimon of Oedipus Coloneus”, in HANSLIK, R.; LESKY, A.; SHWABL, H. (HRSG), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, Wien-Köln-Graz: 227-237
- (1974), “Sophocles’ *Electra* 495-7”, *RhM* 117 (1-2): 181-182
- (1982a), “The First Kommos of Sophocles’ *Antigone* (806-882)”, *Ramus* 11: 134-144
- (1982b), “Sophocles *Trachiniae* 526-530”, *Hermes* 110 (2): 245-247
- (1983), “Sophocles’ *Trachiniae* 112-121”, *Erano*s 81 (1): 7-11
- (1990), “Mythological Exempla in the Fourth Stasimon of Sophocles’ *Antigone*”, *WS* 103: 31-48
- MCEVILLEY, T. (1970), “Development in the Lyrics of Aristophanes”, *AJPh* 91 (3): 257-276
- MCNEAL, R. A. (1978), “Structure and Metaphor in Pindar’s Fourth *Isthmian*”, *QUCC* 28: 135-156
- MEDDA, E. (1983), *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa
- (1987), “La lode della ricchezza negli epinici di Pindaro”, *SCO* 37: 109-131
- (2017^I), *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. M.*, 1, Roma
- (2017^{II}), *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. M.*, 2, Roma
- (2017^{III}), *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento a*

- cura di E. M.*, 3, Roma
- MELE, A. (2014), “Tra Grecia e Occidente: l’*Oresteia* di Stesicoro”, in GOSTOLI, A.; VELARDI, R. (A CURA DI), *Mythologeîn. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma: 116-127
- MÉNDEZ DOSUNA, J. (2011), “Eurípides, *Andrómaca* 1197-1199”, *GIF* n.s. 2: 23-45
- MERIDOR, R. (1986), “Euripides, *Medea* 639”, *CQ* 36 (1): 95-100
- MERKELBACH, R. (1973), “Der Theseus des Bakchylides (Gedicht für ein attisches Ephebenfest)”, *ZPE* 12: 56-62
- (1977), “Saffo e il suo circolo”, trad. E. Tagliaferro, in CALAME, C. (A CURA DI), *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari: 123-136
- MESCHONNIC, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris
- MEYERHOFF, D. (1984), *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim-Zürich-New York
- MIGNANEGO, L. (2003), “From Shroud to Veil: A Study of the *Alcestis*”, *Appunti Romani di Filologia* 5: 41-69
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2008), “Dolor, reconocimiento y diferencia: en torno al último canto de la *Ilíada*”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 25: 189-210
- (2013), “Retorno y crepúsculo: Píndaro, *Pítica* 11”, *Euphrosyne* n.s. 41: 309-319
- MILLER, A. M. (1983), “*Ingenium* and *Ars* in *Persae* 101-114”, *ClAnt* 2 (1): 77-81
- (1991), “A Wish for Olympian Victory in Pindar’s Tenth *Pythian*”, *AJPh* 112 (2): 161-172
- (1993), “*Inventa Componere*: Rhetorical Process and Poetic Composition in Pindar’s Ninth Olympian Ode”, *TAPA* 123: 109-147
- MILO, D. (2010), “Sul secondo stasimo dell’*Antigone* di Sofocle”, *Vichiana* 12 (1): 6-24
- MINADEO, R. (1990), “The Thematic Design of the *Oedipus at Colonus*”, *SIFC* 8 (1): 60-85
- (1993), “Theme and Plot in the *Philoctetes*”, *SIFC* 11 (1-2): 87-105

- MIRALLES, C. (1970), “Sobre la interpretación ‘política’ de las Suplicantes”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 4 (1): 49-54
- (2009), *La luce del dolore. Aspetti della poesia di Sofocle*, a cura di M. C. ANGIONI e P. NOVELLI, Napoli
- (2014), “Per una lettura della *parodos* lirica delle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-175)”, *Eikasmos* 25: 35-60
- MIRTO, M. S. (2012), “La figura di Teti e la crisi del gamos eroico nell’*Andromaca* di Euripide”, *MD* 69: 45-69
- MITCHELL, B. M. (1975), “Herodotus and Samos”, *JHS* 95: 75-91
- MITCHELL-BOYASK, R. (2006), “The Marriage of Cassadnra and the *Oresteia*: Text, Image, Performance”, *TAPA* 136 (2): 269-297
- (2007), “The Athenian Asklepieion and the End of the *Philoctetes*”, *TAPA* 137 (1): 85-114
- (2009), *Aeschylus: Eumenides*, London
- MOLINIE, G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris
- MOLYNEUX, J. H. (1992), *Simonides. A Historical Study*, Wauconda
- MONALDI, R. (1991), “L’autodescrizione del coro nel Partenio di Alcmane fr. 1 Page = 3 Calame (vv. 39-105)”, *SMSR* 57: 253-288
- MONRO, D. B. (1894), *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford
- MONTEPAONE, C. (1986), “L’apologia di Alexidamos. «L’avventura del cavaliere»”, *Mètis*, 1 (2): 219-235
- MORAIS, C. (2009), “Glória aos vencedores, glória a Ceos (Baqúilides, *Odes* 6-8)”, *Ágora* 11: 13-32
- MORALES ORTIZ, A. (2000), “Αἰδώς, Νέμεσις y el mundo al revés en Eurípides, *Med.* 410-445”, *Emerita* 68 (2): 291-306
- MOREAU, A. M. (2002-2003), “La *parodos* des *Choéphores* d’Eschyle (v. 22-83)”, *CGITA* 15: 1-15
- MORENILLA TALENS, C. ; BAÑULS OLLER, J. V. (1991), “La propuesta de Eurigania (P.Lille de Estesícoro)”, *Habis* 22: 63-80
- (2008), “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”, *Faventia* 30 (1-2): 187-208
- MORETTI, L. (1957), “Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici”, *MAL*

- 8 (2): 53-198
- MORIER, H. (1989⁴) [1961], *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris
- MORIN, B. (2016), “A propos de la place d’*Alceste* dans la tétralogie de 438 av. J. C.”, *BAGB* 1 : 35-56
- MORITZ, H. E. (1979), “Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form”, *CPh* 74 (3): 187-213
- MORRIS, I. (1992), *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge
- MOSSMAN, J. M. (1996a), “Chains of Imagery in *Prometheus Bound*”, *CQ* 46 (1): 58-67
- (1996b), “Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides’ *Andromache*”, *G&R* 43 (2): 143-156
- MOST, G. W. (1985), *The Measures of Praise: Structure and Function in Pindar’s Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen
- (1995), “L’ode di Simonide a Scopas nei suoi contesti”, in ARRIGHETTI, G. (A CURADI), *Ricerche di filologia classica. 4. Poesia greca*, Pisa: 137-169
- (1999), “Two Problems in the Third Stasimon of Euripides’ *Medea*”, *CPh* 94 (1): 20-35
- (2002), “Three Notes on Sophocles’ *Oedipus in Colonus* (100, 1501-1502, 1747)”, *Hellenika* 52 (1): 17-26
- (2012), “Poet and public. Communicative strategies in Pindar and Bacchylides”, in AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R. (EDS.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge: 249-276
- MOULTON, C. (1981), “The Lyric of Insulte and Abuse”, in ID., *Aristophanic Poetry, Hypomnemata* 68: 18-47
- MUELLER-GOLDINGEN, C. (1987), “Zu einigen Textproblemen in Euripides’ *Andromache*”, *RhM* 130 (3-4): 216-229
- (2001), “Dichter und Herrscher. Bemerkungen zur Polykratesode des Ibykos”, *AC* 70: 17-26
- MUNTZ, C. E. (2011), “The Invocation of Darius in Aeschylus’ *Persae*”, *CJ* 106 (3): 257-271
- MURGATROYD, P. (1986), “Ring-structure in Bacchylides *Epinikion* 3”, *LCM* 11 (8):

- (1988), “Some aspects of the structure of Pindar, *Pythian 1*”, *LCM* 13 (4): 62-63
- MURRALI, E. (2008), “Note all’*Elettra* di Sofocle”, *QUCC* n.s. 89 (2): 151-154
- MUSTI, D. (1995), *Demokratia. Origini di un’idea*, Roma-Bari
- MYNOTT, J. (2018), *Birds in the Ancient World*, Oxford
- NAGY, G. (1986), “Pindar’s *Olympian 1* and the Aetiology of the Olympic Games”, *TAPA* 116: 71-88
- (1996a), “Metrical Convergences and Divergences in Early Greek Poetry and Song”, in FANTUZZI, M.; PRETAGOSTINI, R. (A CURA DI), *Struttura e storia dell’esametro greco*, 2, Roma: 63-110
- (1996b), *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge
- (2000), “Reading Greek Poetry Aloud: Evidence from the Bacchylides Papyri”, *QUCC* n.s. 64 (1): 7-28
- NANNINI, S. (1982), “Lirica greca arcaica e *recusatio augustea*”, *QUCC* n.s. 10: 71-78
- NAPOLITANO, M. (1996), “La modulazione ritmica nella prassi poetica greca”, *QUCC* n.s. 52 (1): 179-196
- NASSEN, P. J. (1975), “A Literary Study of Pindar’s *Olympian 10*”, *TAPA* 105: 219-240
- NATALE, A. (2009), “Spigolature sull’*Encomio a Policrate* di Ibico”, *BollClass* 30: 55-83
- NAUGHTON, S. J. (1986), “On Alcman’s *Partheneion*”, *MPhL* 7: 125-127
- NAVARRO NOGUERA, A. (2015), “Una aproximación coral a la *Andrómaca* de Eurípides”, *Humanitas* 67: 27-58
- NEGRI, M. (1994), “Una *varia lectio* per Pindaro, *Istmiche 7, 44*”, *Maia* 46 (1): 3-10
- (2009), “L’inno delle Erinni”, *Paideia* 64: 9-26
- NEILS BOULTER, P. (1966), “*Sophia* and *Soprosyne* in Euripides’ *Andromache*”, *Phoenix* 20 (1): 51-58
- NEITZEL, H. (1978), “Funktion und Bedeutung des Zeus-Hymnus im ‘Agamemnon’ des Aischylos”, *Hermes* 106 (3): 406-425

- NELLI, M. F. (2003), “El discurso de la persuasión en *Filoctetes* de Sófocles. Lenguaje y manipulación”, *Circe* 8: 241-253
- NERI, A. A. (1992), “Per una lettura antropologica dell’*Alceste*”, *Lexis* 9-10: 93-114
- NERI, C. (1996), “Poeti, filologi e patelle (Alc. fr. 359 V., Dicaearch. fr. 99 Wehrli, Ar. Byz. fr. 367 Sl.)”, *Eikasmos* 7: 23-55
- (2008), “Trattativa contro il fato (Stesich. *PMGF* 222b,176-231)”, *Eikasmos* 19: 11-44
- (2009), “La ΧΑΡΙΣ degli dèi (Bacch. 3,37-39 ~ Aesch. Ag. 182 s. ~ Hdt. I 207,1)”, *Paideia* 64: 253-302
- (2011) “Tre note al *Filottete*”, *Eikasmos* 22: 27-35
- (2015), “Il *Brothers Poem* e l’edizione alessandrina (in margine a *P. Sapph. Obbink*)”, *Eikasmos* 26: 53-76
- (2019), “Morte senza soccorso (Soph. *OC* 1220s.)”, *Eikasmos* 30: 57-66
- NEWMAN, F. S. (1979), “The Relevance of the Myth in Pindar’s Eleventh Pythian”, *Hellenika* 31: 44-64
- NEWMAN, J. K. (2001), “Euripides’ *Medea*: Structure of Estrangement”, *ICIS* 26: 53-76
- (2002), “Pindar through the Looking Glass: Towards an Interpretation of the Seventh Nemean”, *Eos* 89 (2): 233-253
- NEWMAN, F. S. ; NEWMAN, J. K. (1974), “L’unité musicale dans les Odes de Pindare. La deuxième Néméenne”, *LEC* 42 (1): 3-12
- NEWMAN, J. K.; NEWMAN, F. S. (1982), “Chromius and Heracles: Komic Elements in Pindar’s First Nemean”, *Eos* 70 (2): 209-221
- NEWTON, R. M. (1980), “*Hippolytus* and the Dating of *Oedipus Tyrannus*”, *GRBS* 21: 5-22
- (1985), “Ino in Euripides’ *Medea*”, *AJPh* 106 (4): 496-502
- NICHOLSON, N. (2000), “Pederastic Poets and Adult Patrons in Late Archaic Lyric”, *CW* 93 (3): 235-259
- (2001), “Pindar *Nemean* 4.57-58 and the Arts of Poets, Trainers, and Wrestlers”, *Arethusa* 34: 31-59
- NICHOLSON, N.; GUTIERREZ, A. (2012), “Doctors, Trainers and Athletes in Bacchylides Ode 1”, *Nikephoros* 25: 79-114

- NICOLAI, R. (2003-2005), “L’emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia”, *Sandalion* 26-28: 61-103
- (2011), “La crisi del paradigma: funzioni degli *exempla* mitici nei cori di Sofocle”, in RODIGHIERO, A.; SCATTOLIN, P. (A CURA DI), «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona: 1-36
- NIEDDU, G. F. (2006), “Ironia ‘comica’ e riso: qualche esempio da Euripide”, in MUREDDU, P.; NIEDDU, G. F. (A CURA DI), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. Atti del convegno di studi Cagliari 29 settembre-01 ottobre 2005*, Amsterdam: 229-254
- NIMIS, S. (2007), “Autochthony, Misogyny, and Harmony: *Medea* 824-45”, *Arethusa* 40 (3): 397-420
- NISETICH, F. J. (1977), “Convention and Occasion in *Isthmian 2*”, *California Studies in Classical Antiquity* 10: 133-156
- (1988), “Immortality in Acragas: Poetry and Religion in Pindar’s Second *Olympian Ode*”, *CPh* 83 (1): 1-19
- NOBILI, C. (2018), “Elementi intervisuali nei ditirambi 17 e 18 di Bacchilide”, *Acme* 71 (2): 21-40
- NOOTER, S. (2011), “Language, Lamentation, and Power in Sophocles’ *Electra*”, *CW* 104 (4): 399-417
- NÖTHIGER, M. (1971), *Die Sprache des Stesichoros und des Ibycus*, Zürich
- NOVELLI, S. (1998), “Aesch. *Sept.* 565-67, 628-30”, *Lexis* 16: 83-86
- (2003), “Aesch. *Sept.* 233~239”, *QUCC* n.s. 73 (1): 85-91
- (2004a), “L’amaro letto delle vergini (Aesch. *Sept.* 363 ss.)”, *QUCC* n.s. 78 (3): 29-35
- (2004b), “Normalizzazione metrica e sintattica in Aesch. *Cho.* 639 ss.”, *QUCC* n.s. 77 (2): 55-63
- (2005), *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam
- (2006a) “L’anacoluto in Eschilo”, *Lexis* 24: 211-232
- (2006b), “Interpretazione metrica di Aesch. *Sept.* 481-485 ~ 521-525”, *QUCC* n.s. 82 (1): 103-110
- (2008), “Autoaccecamento e amare maledizioni: nota ad Aesch. *Sept.* 778-

- 792”, *QUCC* n.s. 89 (2): 11-21
- (2012), *Anomalie sintattiche e costrutti marcati: l’anacoluto in Eschilo*, Tübingen
- OBBINK, D. (2014), “Two New Poems by Sappho”, *ZPE* 189: 32-49
- (2016a), “The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation”, in BIERL, A.; LARDINOIS, A. (EDS.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, II, Mnemosyne Supplements 392*, Leiden-Boston: 13-33
- (2016b), “Goodbye Family Gloom! The Coming of Charaxos in the Brothers Song”, in BIERL, A.; LARDINOIS, A. (EDS.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, II, Mnemosyne Supplements 392*, Leiden-Boston: 208-224
- OLIVIERI, O. (2009), “Un dio ‘vicino’: Posidone di Onchesto e le vittorie ‘minori’ di Erodoto di Tebe (Pind. *Isthm.* 1,32-33 e 52-67)”, *Nikephoros* 22: 15-32
- ORIGA, V. (1999), “Socrate interpreta Simonide. La rilettura platonica del ‘*Carme a Scopas*’”, *Lexis* 17: 225-246
- ORNAGHI, M. (2008), “I Policrati ibicei. Ibico, Anacreonte, Policrate e la cronografia dei poeti della ‘corte’ di Samo”, *AOFL* 1: 14-72
- ORSELLI, M. (1992), “Il dolore di Zeus. Per una interpretazione del *Prometeo incatenato* di Eschilo”, *Dioniso* 62 (1): 29-45
- O’REGAN, D. (2012), *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes’ Clouds*, New York-Oxford
- OWEN, A. S. (1963) [1939], *Euripides. Ion*, Oxford
- PACE, G. (2006), “La colometria di E. *Med.* 411-427 in P. Berol. 21218 fr. 9 [= M.-P.³ 420.1 = LDAB 984]” in DE GREGORIO, G.; MEDAGLIA, S. M. (EDD.), *Tradizione, ecdotica, esegesi: miscellanea di studi*, Napoli: 173-189
- (2008), “Aesch. *Pers.* 1-64: colometria antica e edizioni moderne a confronto”, *QUCC* n.s. 90 (3): 167-176
- (2010), “Aesch. *Pers.* 97-9: problemi metrici e testuali”, *Lexis* 28: 3-19
- (2012), “Aesch. *Pers.* 256-9 = 262-5: colometria e problemi testuali”, *Lexis* 30: 117-124
- (2013), “Il ‘verso’ lirico nei *Persiani* di Eschilo”, *QUCC* n.s. 105 (3): 85-111

- PADUANO, G. (1978), *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma
- PAGE, D. L. (1938), *Euripides. Medea*, Oxford
- (1951a), *Alcman. The Partheneion*, Oxford
- (1951b), “Ibycus’ Poem in honour of Polycrates”, *Aegyptus* 31 (2): 158-172
- (1951c), “Simonidea”, *JHS* 71: 133-142
- (1959), *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford
- (1969), “Stesichorus: P. Oxy. 2735 fr. 1, 2618 fr. 1, 2619 fr. 1”, *PCPhS* n.s. 15: 69-74
- (1971), “Ibycus; Stesichorus; Alcman (P. Oxy. 2735, 2618, 2737)”, *PCPhS* n.s. 17: 89-98
- (1972), *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford
- (1973), “Stesichorus: *The Geryoneis*”, *JHS* 93: 138-154
- PALAIOSGEOURAS, A. K. (2002), “Pindar’s *Pythian* 10: The Case of the Myth”, *Δωδώνη: Φιλολογία* 31: 279-289
- (2003), “Pindar’s *Nemean* 4.33-43”: The Case of the Break-Off”, *Hellenika* 53 (2): 257-267
- PALMER, R. B. (1957), “An Apology for Jason: A Study of Euripides’ *Medea*”, *CJ* 53 (2): 49-55
- PALMISCIANO, R. (2007), “Elementi popolari nella poesia corale. Il modo narrativo nel *Ditirambo XVII* di Bacchilide”, *SemRom* 10 (1): 41-67
- PALUMBO STRACCA, B. M. (1977), “Osservazioni metriche al nuovo Stesicoro (Pap. Lille 76 a b c)”, *BollClass* 25: 31-43
- (2004), “La voce dell’usignolo, il suono dell’aulo: Aristoph. Av. 209-222 (e alcuni passi tragici)”, *RCCM* 46 (2): 204-218
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2006a), “On the Structure of Sophocles’ *Trachiniae*”, *AClass* 49: 183-189
- (2006b), “Marriage and Strife in Euripides’ *Andromache*”, *GRBS* 46: 147-158
- PAPILLON, T. L. (1989), “Text and Context in Pindar’s *Ishtmian* 8.70”, *AJPh* 110 (1): 1-9
- PARDINI, A. (1993a), EME ΔΕΙΛΑΝ (Alc. fr. 10 V.): ricostruzione, commento,

- interpretazione complessiva, *RCCM* 35.1: 25-47
- (1993b), “P.Oxy. 2623 fr. 14 e Simon. PMG 520: alcune osservazioni”, *ZPE* 95: 23-27
- (1994), “Problemi di ecdotica stesicorea: Stes. S 17, 1-2 e 178 Davies”, *QUCC* 47 (2): 59-66
- (1996), “Sulla colometria dell’*Edipo Re*”, *BollClass* 17: 71-95
- (1999), “Note alla colometria antica dell’*Aiace* di Sofocle”, in GENTILI, B.; PERUSINO, F. (A CURA DI), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa: 95-120
- PARKER, L. P. E. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford
- (2007), *Euripides Alcestis*, Oxford
- PARRY, M. (1971), *The Making of Homeric Verse*, Oxford
- PARSONS, P. J. (1977), “The Lille ‘Stesichorus’”, *ZPE* 26: 7-36
- PÁRTAY, K. (2019), “Euripides’ *Andromache* and the Dynamics of *Philia*”, *Graeco-Latina Brunensia* 24 (1): 145-158
- PATTERSON, L. E. (2005), “Alcman’s *Partheneion* and Eliade’s Sacred Time”, *Classical and Modern Literature* 25 (1): 115-127
- PATTONI, M. P. (1987), *L’autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa
- (1990a), “Il trono insanguinato di Apollo (Eschilo, *Eumenidi* 162 ss.)”, *Aevum(ant)* 7: 101-118
- (1990b), “La ‘sympatheia’ del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico”, *SCO* 39: 33-82
- (2003), “La parodo dell’*Andromaca* di Euripide: osservazioni critiche ed esegetiche”, in BENEDETTI, F.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, II, Napoli: 593-618
- (2006a), “Su alcune problematiche immagini dal terzo stasimo delle ‘Coefore’”, *Lexis* 24: 159-197
- (2006b), “Eschilo, Coefore 969-971”, *RhM* 149 (1): 1-30
- (2007), “L’ingresso del falso *philos*: la scena di Ferete nell’*Alcesti* euripidea e i suoi equivalenti drammatici”, *Dioniso* n.s. 6: 68-87
- (2008), “Modelli omerici nell’*Alcesti* di Euripide: testo ed intertesto”, in CASTAGNA, L.; RIBOLDI, C. (A CURA DI), *Amicitiae templa serena. Studi in onore*

- di Giuseppe Aricò, vol. 2, Milano: 1221-1256
- (2017), “Democratic *Paideia* in Aeschylus’ *Suppliants*”, *Polis* 34: 251-272
- PAVESE, C. O. (1966), “XPHMATA, XPHMAT’ ANHP ed il motivo della liberalità nella seconda Istmica di Pindaro”, *QUCC* 2: 103-112
- (1967), “Alcmane, il Partenio del Louvre”, *QUCC* 4: 113-133
- (1973-1974), “Gli epinici di Bacchilide”, *AIV* 136: 299-328
- (1975), “Le Olimpiche di Pindaro”, *QUCC* 20: 65-121
- (1991), “La Pitica VIII di Pindaro”, in *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo: 145-153
- (1992), *Il grande partenio di Alcmane*, Amsterdam
- (1997), “Sulla ‘Thebais’ di Stesicoro”, *Hermes* 125 (3): 259-268
- (2011), “Aesch. *Sept.* 203-207 = 211-215 e altrove”, *SIFC* n.s. 2 (2): 173-181
- PAVLOU, M. (2008), “Metapoetics, Poetic Tradition, and Praise in Pindar *Olympian* 9”, *Mnemosyne* 61 (4): 533-567
- (2010), “Pindar *Nemean* 5: Real and Poetic Statues”, *Phoenix* 64 (1-2): 1-17
- (2012), “Bacchylides 17: Singing and Usurping the Pean”, *GRBS* 52: 510-539
- PEARCY JR., L. T. (1976), “The Structure of Bacchylides’ Dithyrambs”, *QUCC* 22: 91-98
- PEARSON, L. (1977), “The Dynamics of Pindar’s Music: Ninth *Nemean* and Third *Olympian*”, *ICS* 2: 54-69
- PEDRERO SANCHO, R. (2014), “El campo semántico de la verdad en el *Edipo Rey* de Sófocles”, *Epos* 30: 51-66
- PELLEGRINO, M. (2006), “Il mito di Medea nella memoria letteraria della polis del V sec. a.C.”, *Kleos* 11: 523-538
- PENNESI, A. (1994), “Note alle «Trachinie» di Sofocle”, *Eikasmos* 5: 89-101
- PEPE, L. (1998), “L’*Andromaca* di Euripide e i δίδυμα λέκτρα nell’Atene del V e IV secolo”, *QS* 47: 133-150
- PERI, A. (2012), “Il metro dell’*Olimpica* XIII di Pindaro”, *RCCM* 54 (1): 11-19
- PERNIGOTTI, C. (2001), “Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo, fr. 44 V.”, *ZPE* 135: 11-20
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2017a), “El prólogo de *Filoctetes*: un ejemplo de transgresión

- ritual y caracterización del personaje”, *Studia Philologica Valentina* anejo 1: 65-76
- (2017b), “El prólogo y el primer estásimo de *Edipo en Colono*: un estudio comparativo”, *CFC(G)* 27: 49-63
- PERON, J. (1978), “Les mythes de Crésus et de Méléagre dans les Odes III et V de Bacchylide”, *REG* 91 (434-435): 307-339
- (1982), “Le poème à Polycrate : une « Palinodie » d’Ibycus ?”, *RPh* 56 (1): 35-56
- (1987), “Demi-choeurs chez Alcman: Parth. I, v. 39-59”, *GB* 14: 35-53
- PEROTTI, P. A. (2003), “Alceo, fr. 69 L.-P., 69 V.”, *Orpheus* n.s. 24 (1-2): 184-189
- PERRONE, G. (1993), “Sophoclea minima”, *Aevum(ant)* 6: 143-156
- PERUSINO, F. (1966), “Il finale degli *Uccelli* di Aristofane”, *Maia* n.s. 18 (1): 60-63
- (2014), “Andromaca, l’anti-Medea?”, *Dioniso* n.s. 4: 53-63
- PERYSINAKIS, I. N. (1997), “Pindar’s Imagery of Poetry: The *Nemean Odes*”, *Δωδώνη: Φιλολογία* 26: 93-125
- (1998), “Pindar’s Imagery of Poetry: The *Nemean Odes*”, *Δωδώνη: Φιλολογία* 27: 17-68
- PETERSEN, E. (1917), *Rhythmus*, Berlin
- PETRIDES, A. K. (2012), “Proxemics and structural symmetry in Euripides’ *Medea*”, *Logeion* 2: 60-73
- PFEIFFER, I. L. (1994), “The Image of the Eagle in Pindar and Bacchylides”, *CPh* 89 (4): 305-317
- (1995a), “Pindar’s Eighth Pythian: The Relevance of the Historical Setting”, *Hermes* 123 (2): 156-165
- (1995b), “The Date of Pindar’s Fifth *Nemean* and Bacchylides’ Thirteenth Ode”, *CQ* 45 (2): 318-332
- (1999), *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean V, Nemean III & Pythian VIII*, Leiden-Boston-Köln
- PFEIFFER, R. (1930), recensione a Lobel, E. (1927), *ΑΛΚΑΙΟΥ ΜΕΛΗ. The fragments of the lyrical poems of Alcaeus*, Oxford, in *Gnomon* 6.6: 316-321
- PICARIELLO, D. K.; SAXONHOUSE, A. W. (2015), “Aeschylus and the Binding of the Tyrant”, *Polis* 32: 271-296

- PICKERING, P. E. (2000a), “Repetitions and their Removal by the Copyists of Greek Tragedy”, *GRBS* 41: 123-139
- (2000b), “Verbal repetition in *Prometheus* and Greek Tragedy generally”, *BICS* 44: 81-101
- (2003), “Did the Greek Ear Detect ‘Careless’ Verbal Repetitions?”, *CQ* 53 (2): 490-499
- PIEPER, G. W. (1972), “Conflict of Character in Bacchylides’ Ode 17”, *TAPA* 103: 395-404
- PINEDA AVILÉS, D. A. (2017), “El himno de las Erinias: Análisis del coro en *Las Euménides*”, *Tycho* 5: 177-206
- PINSENT, J. (1985), “Pindar’s narrative technique: *Pythian 4* and Bacchylides 5”, *LCM* 10 (1): 2-8
- PINTE, D. (1966), “Un classement des genres poétiques par Bacchylide (*Épinicie* 10, v. 35 à 45)”, *AC* 35 (2): 459-467
- PITOTTO, E. (2011a), “Note testuali e interpretative a *Ibico*, S 151, vv. 23-26: limiti umani ed encomio poetico”, in BALBO, A.; BESSONE, F.; MALASPINA, E. (A CURA DI), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria: 711-722
- (2011b), “Varianti mitologiche e racconti di fondazione in una performance arena coloniale. Il caso di Bacchilide, *Épinicio XI*”, in ALONI, A.; ORNAGHI, M. (A CURA DI), *Tra panellenismo e tradizioni locali: nuovi contributi*, Chieti: 279-316
- PLATTER, C. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimora
- PODLECKI, A. J. (1966a), *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor
- (1966b), “The Power of Word in Sophocles’ *Philoctetes*”, *GRBS* 7 (3): 233-250
- (1969), “Reciprocity in *Prometheus Bound*”, *GRBS* 10 (4): 287-292
- (1989), *Aeschylus. Eumenides*, Warminster
- POGLIANI, M. C. (1994), “L’allitterazione nella tragedia eschilea”, *Lexis* 12: 37-46
- POHLSANDER, H. A. (1963), “The Dating of Pindaric Odes by Comparison”, *GRBS* 4 (3): 131-140

- PÖHLMANN, E. (1970), *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg
- Pöhlmann-West, DAGM = PÖHLMANN, E.; WEST, M. L. (EDS.) (2001), *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford
- POLI PALLADINI, L. (2014), “Aesch. Sept. 778-87”, *Lexis* 32: 126-142
- POLTERA, O. (1997), *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern
- (2008), *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente. Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar*, Basel
- PONTANI, F. (2016), “Mothers with child: on Eur. Med. 1271”, *MD* 76, *Κόσμος ἐπέων. Studi offerti a Franco Ferrari*, a cura di L. BATTEZZATO e G. B. D’ALESSIO: 123-138
- PORRO, A. (1994), *Vetera Alcaica. L’esegesi di Alceo dagli Alessandrini all’età imperiale*, Milano
- (1996a), *Alceo. Frammenti*, Firenze
- (1996b), “Carmi ‘di Mirsilo’ e carmi ‘di Pittaco’. Ancora sull’edizione aristarchea di Alceo”, *Aevum(ant)* 9: 177-192
- PORTER, D. H. (1971), “Structural Parallelism in Greek Tragedy: A Preliminary Study”, *TAPA* 102: 465-496
- (2005), “Aeschylus’ *Eumenides*: Some Contrapuntal Lines”, *AJPh* 126 (3): 301-331
- PORTER, J. I. (1995), “οἱ κριτικοί: a reassessment”, in ABBENES, J. G.; SLINGS, S. R.; SLUITER, I. (EDS.), *Greek literary theory after Aristotle: a collection of papers in honour of D. M. Schenkeveld*, Amsterdam: 83-109
- PÒRTULAS, J. (1995), “De Oriente a Grecia: las siete Pléyades”, *Minerva* 9: 25-42
- (2016), “La nostalgia del doppio”, in DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (EDD.), *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. 20 [i. e 19], Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: personajes secundarios con historia*, Bari: 91-118
- POWER, T. (2000), “The *Parthenoi* of Bacchylides 13”, *HSPH* 100: 67-81
- PRATO, C. (1962), *I canti di Aristofane. Analisi, commento, scolî metrici*, Roma
- PRAUSCELLO, L. (2010), “The Language of Pity: *eleos* and *oiktos* in Sophocles’ *Philoctetes*”, *The Cambridge Classical Journal* 56: 199-212

- PREST, N. (1989), “Note alla *Gerioneide* di Stesicoro”, *Sileno* 15 (1-2): 69-75
- PRETAGOSTINI, R. (1979a), “Il docmio nella lirica corale”, *QUCC* n.s. 2: 101-117
- (1979b), “Le prime due sezioni liriche delle *Nuvole* di Aristofane e i ritmi κατ’ ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον (*Nub.* 649-651)”, *QUCC* n.s. 2: 119-129
- (1980), “Considerazioni sui cosiddetti ‘metra ex iambis orta’ in Simonide, Pindaro e Bacchilide”, *QUCC* n.s. 6: 127-136
- (1990), “Metro, significante e significato: l’esperienza greca”, in DANESE, R. M.; GORI, F.; QUESTA, C. (A CURA DI), *Metrica classica e linguistica*, atti del colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988, Urbino: 107-119
- (2003), “Parola e metro in Sofocle”, in AVEZZÙ, G. (A CURA DI), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar: 261-278
- PRINS, Y. (1991), “The Power of the Speech Act: Aeschylus’ Furies and their Binding Song”, *Arethusa* 24 (2): 177-195
- PRISTLEY, J. M. (2007), “The φαρῶς of Alcman’s *Partheneion* 1”, *Mnemosyne* 60 (2): 175-195
- PRIVITERA, G. A. (1972), “Eracle nella prima «Nemea»”, *GIF* 24 (1): 28-51
- (1978-1979), “Le vittorie di Melisso nelle *Istmiche* III e IV”, *Helikon* 18-19: 3-21
- (A CURA DI) (1982), *Pindaro. Le Istmiche*, Milano
- (1988), “Pindaro, *Nem.* III 1-5, e l’acqua di Egina”, *QUCC* n.s. 29 (2): 63-70
- (2011a), “Analogia e proporzionalità. Mito e referente in Pindaro *Nem.* I-IV e IX”, *Prometheus* 37 (1): 1-22
- (2011b), “Le vittorie dei Bassidi nella sesta Nemea di Pindaro”, *Hermes* 139 (1): 79-83
- (2011c), “Testo e metro di Soph. *Ant.* 1140 ~ 1149”, *Prometheus* 37 (2): 128-130
- PRIZZI, G. (1998-1999), “Alcune osservazioni su κηδεμῶν τυράννων (*Eur. Med.* 990)”, *Ítaca* 14-15: 39-42
- PUECH, A. (1967), *Pindare. Tome III, Néméennes*, Paris
- PURICELLI, F. (2002), “ξυνὸν ὀρθῶσαι καλόν. L’elogio del vincitore tra famiglia e polis nella «Nemea» X di Pindaro”, *Acme* 55 (3): 205-218
- RACE, W. H. (1989), “The Six Crowns at Pindar, *Isthmian* 1.10-12”, *GRBS* 30 (1):

- (1990), *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta
- RADEMAKER, A. (2005), “Euripides *Medea* 627-41: Übermäßiger ΕΡΩΣ und mangelnde ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ”, *Mnemosyne* 58 (1): 112-117
- RAEBURN, D.; THOMAS, O. (2011), *The Agamemnon of Aeschylus. A Commentary for Students*, Oxford
- RAGUSA, G. (2011), “Apontamentos sobre a representação de Afrodite em Baquilides”, *Synthesis* 18: 75-95
- REDONDO, J. (2013), “Some Linguistic Devices of the Greek Poetical Tradition”, in GARCÍA, J. V.; RUIZ, A. (EDS.), *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*, Newcastle: 29-38
- REECE, S. (1988), “Homeric Influence in Stesichorus' Nostoi”, *BASP* 25: 1-8
- REICHEL, M. (2000), “Zum literarischen und historischen Hintergrund von Bakchylides 3”, in BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. (HRSG.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, München: 147-159
- REINACH, T.; PUECH, A. (1960), *Alcée. Sappho*, Paris
- REITZAMMER, L. (2018), “Sightseeing at Colonus: Oedipus, Ismene, and Antigone as *Theôroi* in Sophocles' *Oedipus at Colonus*”, *ClAnt* 37 (1): 108-150
- RIGOTTI, F. (1989), *Metafore della politica*, Bologna
- RISSMAN, L. (1983), *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königsten
- RISTORTO, M. A. (2008), “La función del himno a Apolo, Artemisa y Dionisos (vv. 151-215) en *Edipo Rey* de Sófocles”, *AFC* 22: 103-116
- (2008-2009), “La introducción de nuevos cultos en Atenas: el himno a *Hypnos* en *Filoktetes* de Sófocles”, *Argos* 32: 181-190
- (2016), “Hymn to Gaia/Mother of the Gods (391-402) in Sophocles' *Philoktetes*”, *Phaos* 16: 51-77
- ROBERTSON, M. (1969), “*Geryoneis*: Stesichorus and the Vase-Painters”, *CQ* 19 (2): 207-221
- ROBBINS, E. (1984), “Intimations of Immortality: Pindar, *Ol.* 3.34-35”, in GERBER, D. E. (ED.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: 219-228

- (1990), “The Gifts of the Gods: Pindar’s Third *Pythian*”, *CQ* 40 (2): 307-318
- (1994a), “The Divine Twins in Early Greek Poetry”, in ROBBINS, E.; SANDAHL, S. (EDS.), *Corolla Torontonensis. Studies in Honour of R. M. Smith*, Toronto: 39-45
- (1994b), “Alcman’s *Partheneion*: Legend and choral ceremony”, *CQ* n.s. 44 (1): 7-16
- (1997), “Public Poetry. 1. Alcman”, in GERBER, D. G. (ED.), *A Companion to the Greek Lyric Poetry*, Leiden-New York-Köln: 223-231
- ROCCHI, M. (1979), “Contributi allo studio delle Charites (I)”, *StudClas* 18: 5-16
- ROCCONI, E. (2001), “Il ‘canto’ magico nel mondo greco. Sulle origini magiche del potere psicagogico della musica”, *SemRom* 4 (2): 279-287
- (2008-2009), “Musica e retorica nel *De compositione uerborum* di Dionigi di Alicarnasso: per un’ipotesi sulle fonti ritmiche del trattato dionisiano”, *Incontri triestini di filologia classica* 8: 175-190
- (2008), “Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica”, *Lexis* 26: 279-290
- (2016), “Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi”, in GARDA, M.; ROCCONI, E. (A CURA DI), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia: 9-19
- RODIGHERO, A. (2002), “Il destino nascosto. Verità e responsabilità tra omissioni e demolizione del dialogo nelle ‘Trachinie’ di Sofocle”, in NAPOLITANO VALDITARA, L. M. (A CURA DI), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi. Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste: 33-51
- (2011), “Ideologia e paesaggio nell’*Edipo a Colono* di Sofocle”, in BELTRAMETTI, A. (A CURA DI), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: 241-258
- (2012a), “Le danze del Coro in Soph. *Ai.* 699: Νύσια vs. Μύσια”, *Eikasmos* 23: 115-134
- (2012b), *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1995), “Baquilides 18 Snell”, in LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ED.), *De Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos*, II, Madrid: 25-39

- (2000), “La structure scénique dans les *Nuées* d’Aristophane”, in *Le théâtre grec antique: la comédie*. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999, *Cahiers de la Ville Kérylos* 10, Paris: 25-45
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. (1994), “El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones euripídeas”, *Eclás* 105: 9-33
- ROISMAN, H. M. (1988), “Oedipus’ Curse in Aeschylus’ *Septem*”, *Eranos* 86: 77-84
- (1989), “The Opening of the Second Stasimon in Aeschylus’ *Eumenides*”, *Eranos* 87 (1): 7-11
- (2000), “Meter and Meaning”, *New England Classical Journal* 27 (4): 182-199
- ROMÈ, A. (1992), “Osservazioni ad Alceo fr. 34 V. e *H. Hom.* XXXIII”, *SCO* 42: 95-104
- ROMERO MARISCAL, L. (2000), “Aproximación al lenguaje político de la *Alceste* de Eurípides”, in CRESPO, E.; BARRIOS CASTRO, M. J. (EDD.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, I, Madrid: 603-609
- RONNET, G. (1967), “Sur le premier stasimon d’*Antigone*”, *JHS* 80: 100-105
- (1970), “Réflexions sur la date des deux *Électre*”, *REG* 83: 309-332
- ROOD, N. (2010), “Four Silences in Sophocles’ *Trachiniae*”, *Arethusa* 43: 345-364
- ROSAND, E. (1979), “The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament”, *The Musical Quarterly* 65 (3): 346-359
- ROSE, H. J. (1950), “Ghost Ritual in Aeschylus”, *HThR* 43 (4): 257-280
- ROSE, P. W. (1974), “The Myth of Pindar’s First Nemean: Sportsmen, Poetry, and Paideia”, *HSPH* 78: 145-175
- (1982), “Towards a Dialectical Hermeneutic of Pindar’s Pythian X”, *Helios* 9 (1): 47-73
- (1995), “Historicizing Sophocles’ *Ajax*”, in GOFF, B. (ED.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin: 59-90
- ROSELLI, A. (1982), “Livelli del conoscere nelle *Trachinie* di Sofocle”, *MD* 7: 9-38
- ROSENBLOOM, D. (2006), *Aeschylus: Persians*, London

- ROSENMEYER, T. G. (1966), "Alcman's *Partheneion I* Reconsidered", *GRBS* 7 (4): 321-359
- (1982), *The Art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-London
- RÖSLER, W. (1980), *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München
- (2007), "The End of the *Hiketides* and Aischylos' Danaid Trilogy", in LLOYD, M. (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 174-198
- ROSSBACH, A.; WESTPHAL, R. (1868), *Griechische Metrik*, Leipzig
- ROSSI, L. E. (1971), "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18 (1): 69-94
- (1983), "Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa", *Orpheus* n.s. 4 (1): 5-31
- ROZOKOKI, A. (2009), "Some New Thoughts on Stesichorus' *Geryoneis*", *ZPE* 168: 3-18
- RUFFA, M. (2001), "La questione dell'autenticità dell'*Olimpica 5* di Pindaro", in CANNATÀ FERA, M.; D'ALESSIO, G. B. (A CURA DI), *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo. Atti dell'Incontro di Studi. Messina 5-6 novembre 1999, Di.Sc.A.M.*: 27-45
- RUTHERFORD, I. (1994-1995), "Apollo in Ivy: The Tragic Paean", *Arion* 3 (1): 112-135
- RYNEARSON, N. (2013), "Courting the Erinyes: Persuasion, Sacrifice, and Seduction in Aeschylus' *Eumenides*", *TAPA* 143 (1): 1-22
- RYZMAN, M. (1989), "The Curse, the Oracle and the Sisters in Aeschylus' *Septem*", *RBPh* 67 (1): 18-29
- SAÏD, S. (1985), *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris
- (2005), "Aeschylean Tragedy", in GREGORY, J. (ED.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 215-232
- (2006), "Les dons de Prométhée et leur valeur dans le 'Prométhée enchaîné' à la lumière d'une comparaison avec Hésiode, Platon et Aelius Aristide", *Lexis* 24: 247-264
- (2007), "Tragedy and Reversal: The Example of the *Persians*", in LLOYD, M.

- (ED.), *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 71-92
- SALANITRO, G. (1968), “La data e il significato politico delle Supplici di Eschilo”, *Helikon* 8: 311-340
- SALMON, E. F. (1959), “Light-Darkness Imagery in *Oedipus Tyrannus*”, *CB* 36 (1): 8
- SALVADOR, J. A. (1995), “Estesicoro, *Gerioneida*, fr. S15 PMGF col. ii, v. 16: studio métrico-textual”, *CFC(G)* 5: 181-192
- SALVATO, E. (1998), “L’encomio a Scopas”, *AIIS* 15: 49-63
- SALVIAT, F. (2007), “La pensée de Pindare et la 2^e Olympique. Première partie. Victoire, mort et visions d’au-delà”, *Journal des savants* 1: 3-85
- SAMPSON, C. M. (2015), “Aeschylus on Darius and Persian Memory”, *Phoenix* 69 (1-2): 24-42
- SANDERS, E. (2013), “Sexual Jealousy and *Erôs* in Euripides’ *Medea*”, in SANDERS, E.; THUMIGER, C.; CAREY, C.; LOWE, N. (EDS.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York: 41-58
- SANDIN, P. (2002), “Critical Notes on Aeschylus”, *Eranos* 100: 146-160
 — (2003), *Aeschylus’ Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg
- (2014), “The Emblem of Excellence in Pindar’s First and Third *Olympian Odes* and Bacchylides’ Third *Epinician*”, *Lexis* 32: 90-113
- SANSONE, D. (1999), “Sophocles, Oedipus at Colonus 868-870”, *Hermes* 127 (1): 123-124
- SANTÉ, P. (2008), *Gli scoli metrici a Pindaro*, Pisa-Roma
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2004-2005), “Los espacios en *Edipo en Colono*. El segundo estasio”, *Classica(Brasil)* 17-18: 119-129
 — (2017), “La pervivencia de la épica homérica en *Edipo Rey* de Sófocles”, *Synthesis* 24 (1): 1-13
- SAUZET, P. (1989), “L’accent du grec ancien et les relations entre structure métrique et représentation autosegmentale”, *Langages* 95, *La Géométrie du langage : état présent de la grammaire générative*: 81-113
- SBARDELLA, L. (2007), “Pindaro, Omero e la democrazia ateniese: un contributo esegetico alla *Nemea VII*”, *SemRom* 10 (1): 69-99

- SCARBOROUGH, J. (2012), "The Inheritance of Violence in the Lyric Imagery of Sophocles' *Electra*", *Lexis* 30: 125-133
- SCARPANTI, E. (2003), "Sorte e sorteggio in Stesicoro: κλαροπαληδόν (fr. 222b,223 Dav.)", *Paideia* 58: 297-303
- SCAVELLO, G. (2015), "Elementi epico-omerici nella dizione sofoclea: analisi del secondo stasimo dell'«Edipo Re»", *Acme* 68 (1): 157-178
- SCHEFOLD, K. (1976), "Sophokles' Aias auf einer Lekythos", *AK* 19: 71-78
- SCHEIN, S. L. (1982a), "The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* 29 (1): 11-16
- (1982b), "Electra. A Sophoclean Problem Play", *A&A* 28 (1): 69-80
- (1987), "Unity and Meaning in Pindar's Sixth Pythian Ode", *Mètis* 2 (2): 235-247
- (1988a), "The Chorus in Sophocles' *Philoktetes*", *SIFC* 6 (2): 196-204
- (1988b), "ΦΙΛΙΑ in Euripides' *Alcestis*", *Mètis* 3 (1-2): 179-206
- (2009), "Narrative Technique in the *Parodos* of Aeschylus' *Agamemnon*", in GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (EDS.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin-New York: 377-398
- (2013), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge
- (2016), "The Language of Wisdom in Sophocles' *Philoctetes* and Euripides' *Bacchae*", in KYRIAKOU, P.; RENGAKOS, A. (EDS.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston: 257-273
- SCHENKER, D. (1994), "The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*", *Phoenix* 48 (4): 283-293
- SCHIASSI, G. (1967), *Euripide. Medea*, Bologna
- SCHLESIER, R. (2016), "Loving, but not Loved: The New Kypris Song in the Context of Sappho's Poetry", in BIERL, A.; LARDINOIS, A. (EDS.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, II, Mnemosyne Supplements 392*, Leiden-Boston: 368-395
- SCHLICHTMANN, A. (2006), "Ἀκλαυστος, ἄφίλος, ἀνυμέναιος. Antigones Weg in den Tod", *Appunti Romani di Filologia* 8: 39-52
- SCHMIDT, D. A. (1987), "The Performance of Bacchylides *Ode 5*", *CQ* 37 (1): 20-

- (1990), “Bacchylides 17 – Paeon or Dithyramb?”, *Hermes* 118 (1): 18-31
- SCHRÖDER, S. (2000), “Das Lied des Bakchylides von der Fahrt des Theseus nach Kreta (C. 17 M.) und das Problem seiner Gattung”, *RhM* 143 (2): 128-160
- SCHÜTRUMPF, E. (1987), “Simonides an Skopas (542 PMG)”, *WJA* 13: 11-23
- SCHWAB, G. (2006), “Herakles am Rand der Erde: Zu Soph. Tr. 98-101”, *Hermes* 134 (2): 239-245
- SCHWARZ, P. (1897), *De ephymniorum apud Aeschylum usu. Dissertatio inauguralis philologica quam ad summos in philosophia honores auctoritate amplissimi philosophorum ordinis in Universitate Fridericiana Halens cum Vitebergensi consociata rite impetrandos scripsit Paulus Schwarz solquellensis, Halis Saxonum*
- SCODEL, R. (1982), “Hybris in the Second Stasimon of the *Oedipus Rex*”, *CPh* 77 (3): 214-223
- (2005), “Sophoclean Tragedy”, in GREGORY, J. (ED.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 233-250
- SCOTT, W. C. (1968), “The Mesode at *Persae* 93-100”, *GRBS* 9 (3): 259-266
- (1987), “The Development of the Chorus in *Prometheus Bound*”, *TAPA* 117: 85-96
- (1996), “Musical Design in Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, *Arion* 4 (1): 33-44
- SCULLION, S. (1998), “Dionysos and Katharsis in *Antigone*”, *ClAnt* 17 (1): 96-122
- SEAFORD, R. (1988), “The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos”, *JHS* 108: 118-136
- SEGDWICK, W. B. (1950), “A Note on the Performance of Greek Vocal Music”, *C&M* 11: 222-226
- SEGAL, C. (1966), “The *Electra* of Sophocles”, *TAPA* 97: 473-545
- (1967), “Pindar’s Seventh *Nemean*”, *TAPA* 98: 431-480
- (1974), “Arrest and Movement: Pindar’s Fifth *Nemean*”, *Hermes* 102 (3): 397-411
- (1975), “Mariage et sacrifice dans les *Trachiniennes* de Sophocle”, *AC* 44 (1): 30-53

- (1986), *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton
- (1992), “Admetus' Divided House: Spatial Dichotomies and Gender Roles in Euripides' *Alceste*”, *MD* 28: 9-26
- (1996a), “The Chorus and the Gods in *Oedipus Tyrannus*”, *Arion* 4 (1): 20-32
- (1996b), “Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure”, *Pallas* 45: 15-44
- (1997), “On the Fifth Stasimon of Euripides' *Medea*”, *AJPh* 118 (2): 167-184
- (1998), *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*, Lanham
- (2000), “The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?”, *HSPH* 100: 151-171
- SEIDEL, W. (1987), *Il ritmo*, Bologna
- SERRA, G. (1992), “La morte «soccorritrice» nell'Edipo a Colono”, *QS* 36: 153-170
- SETTLER SPATZ, L. (1972) “Metrical Motifs in Aristophanes' *Clouds*”, *QUCC* 13: 62-82
- SEVIERI, R. (1991), “Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell'Agamennone di Eschilo”, *Dioniso* 61 (1): 13-31
- (1992), “La ragione in cerca della necessità: intelletto umano ed ordine di Dike nella tragedia eschilea (*Agamennone - Supplici*)”, *Dioniso* 62 (1): 69-81
- (1995), *Eschilo. Coefore*, Venezia
- (1999), “Un eroe in cerca d'identità: Oreste nella Pitica XI di Pindaro per Trasideo di Tebe”, *MD* 43: 77-110
- (2004), “Il mondo alla rovescia nel I stasimo delle *Coefore* di Eschilo”, *SIFC* 2 (2): 158-188
- (2007), *Bacchilide. Epinici*, Milano
- SFYROERAS, P. (1993) “Fireless Sacrifices: Pindar's *Olympian* 7 and the Panathenaic Festival”, *AJPh* 114 (1): 1-26
- SGOBBI, A. (2004), “Tiresia: l'evoluzione di un personaggio tra rispetto e contestazione (Omero, Stesicoro, Sofocle)”, in ZANETTO, G.; CANAVERO, D.; CAPRA, A.; SGOBBI, A. (A CURA DI), *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*. Giornate di Studio del Dottorato di Ricerca in Filologia,

- Letteratura e Tradizione Classica, Milano 9-10 febbraio 2004 (*Quaderni di Acme* 67), Milano: 147-170
- SHAMUN, M. C. (2012), “Análisis retórico-argumentativo del discurso agonal de Andrómaca de Eurípides, vv. 147-273”, *Argos (en línea)* 35 (1): 156-174
- SHAPIRO, K. D. (1988), “Ἰμνων θησαυρός: Pindar’s Sixth Pythian Ode and the Treasury of the Siphnians at Delphi”, *MH* 45 (1): 1-5
- SHEPHERDSON, C. (2009), “*Antigone*. The Work of Literature and the History of Subjectivity”, in MCCOSKEY, D. E.; ZAKIN, E. (EDS.), *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany: 47-80
- SHERWIN-WHITE, A. N. (1966), *The Letters of Pliny. A Historical and Social Comment by A. N. S.-W.*, Oxford
- SHIELDS, M. G. (1961), “Sight and Blindness Imagery in the *Oedipus Coloneus*”, *Phoenix* 15 (2): 63-73
- SIDWELL, K. (1992), “The Argument of the Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*”, *JHS* 112: 106-122
- SILK, M. (1980), “Aristophanes as a lyric poet”, *YCIS* 26: 99-151
- SILK, M. S. (1998), “Pindar’s Poetry and the Obligatory Crux: *Isthmian* 5.56-63, Text and Interpretation”, *TAPA* 128: 25-88
- SILVA, M. de F. (2008), “Epinício 11 de Baquilides a Alexidamo de Metaponto. Luta de rapazes, jogos píticos”, *Humanitas* 60: 45-55
- SILVÁN RODRÍGUEZ, A. (2009), “El mito de Tifón y su recepción en Píndaro”, *CFC(G)* 12: 145-161
- SILVEIRA CYRINO, M. (1995), *In Pandora’s Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry*, Lanham-New York-London
- (2004), “The Identity of the Goddess in Alcman’s Louvre *Partheneion* (PMG 1)”, *CJ* 100 (1): 25-38
- SILVESTRI, L. (1996), “La colometria dell’*Edipo Re*: *Laur.* 32.9 (L), *Marc. Gr.* 617 (Zp), *Marc. Gr.* 468 (V)”, *BollClass* n.s. 17: 41-70
- SIMPSON, M. (1969a), “Pindar’s *Ninth Olympian*”, *GRBS* 10: 113-124
- (1969b), “Sophocles’ Ajax: His Madness and Transformation”, *Arethusa* 2 (1): 88-103
- SIRCHIA, L. (1958), “La cronologia delle Trachinie”, *Dioniso* 21: 59-73

- SISTI, F. (1966), "Ibico e Policrate", *QUCC* 2: 91-102
- (1967), "L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico", *QUCC* 4: 59-79
- (1976), "Sul nuovo Stesicoro", *BollClass* 24: 50-54
- SKEMPIS, M. (2016), "Partheneion in Dithyramb: Bacchylides 19", *Aevum(ant)* n.s. 16: 289-295
- SKOUROUMOUNI STAVRINOY, A. (2014), "Inside and Out: The Dynamics of Domestic Space in Euripides' 'Andromache'", *Hermes* 142 (4): 385-403
- SLATER, W. J. (1976), "Symposium at Sea", *HSPH* 80: 161-170
- (1984), "Nemean One: The Victor's Return in Poetry and Politics", in GERBER, D. E. (ED.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: 241-264
- (1986), *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin-New York
- (1988), "Pindar's Pythian 3: Structure and Purpose", *QUCC* n.s. 29 (2): 51-61
- SLATER, N. W. (2013), *Euripides: Alcestis*, London-New York
- SLINGS, S. R. (1990), "Bacchylides XVIII 41-42", *ZPE* 80: 9-10
- SMITH, W. D. (1960), "The Ironic Structure in *Alcestis*", *Phoenix* 14 (3): 127-145
- SMITH, C. S. (1990), "The Meanings of Καίρως in Sophocles' *Electra*", *CJ* 85 (4): 341-343
- SMITHERMAN, V. (2013), "Hearing the Erinyes' Voices: Thoughts on the 'Binding Song' (*Eu.* 307-309)", *Proceedings of the Annual Meeting of Postgraduates in Ancient Literature*
- <<http://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/ampal/article/download/696/585>>
- SNELL, B. (1952), "Bakchylides' Marpessa-Gedicht (Fr. 20 A)", *Hermes* 80 (2): 156-163
- SNELL, B.; MAEHLER, H. (1984), *Pindarus. Pars I, Epinicia*, Leipzig
- SOBAK, R. (2013), "Dance, Deixis, and the Performance of Kyrenean Identity. A Thematic Commentary on Pindar's *Fifth Pythian*", *HSPH* 107: 99-153
- SOMMERSTEIN, A. H. (1987), "ΑΜΦΙΜΗΤΩΡ", *CQ* 37 (2): 498-500
- (1989), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge
- (2010a), "La tetralogia di Eschilo sulla guerra persiana", *Dionysus ex machina* 1: 4-20

- (2010b) “Textual and Other Notes on Aeschylus (Part 2)”, *Prometheus* 36 (2): 97-122
- (2011), “Once More the End of Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, *JHS* 131: 85-93
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1989a), “Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles’ *Antigone*”, *JHS* 109: 134-148
- (1989b), “The Fourth Stasimon of Sophocles’ *Antigone*”, *BICS* 36: 141-165
- SPELMAN, H. (2015), “Alcaeus 140”, *CPh* 110 (4): 353-360
- SPINELLI, E. (2014), “La filigrana filosofica di una tragedia: Sofocle e il primo stasimo dell’*Antigone*”, *Scienze dell’Antichità* 20 (3): 191-206
- STAMATOPOULOU, Z. (2014), “Inscribing Performances in Pindar’s *Olympian* 6”, *TAPA* 144 (1): 1-17
- STANFORD, W. B. (1978), “Light and Darkness in Sophocles’ *Ajax*”, *GRBS* 19 (3): 189-197
- STEFFEN, W. (1961), “Bacchylides’ Fifth Ode”, *Eos* 51: 11-20
- STEHLE, E. (2005), “Prayer and Curse in Aeschylus’ *Seven Against Thebes*”, *CPh* 100 (2): 101-122
- STEINER, D. (2002), “Indecorous Dining, Indecorous Speech: Pindar’s First *Olympian* and the Poetics of Consumption”, *Arethusa* 35 (2): 297-314
- (2011), “Pindar’s Bestiary: The ‘Coda’ of *Pythian* 2”, *Phoenix* 65 (3-4): 238-267
- (2013), “The Gorgon’s Lament: Auletics, Poetics, and Choralities in Pindar’s *Pythian* 12”, *AJPh* 134 (2): 173-208
- STEINER, G. (1990), *Le Antigoni*, Milano
- STEINRÜCK, M. (2007), *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble
- (2011), “Antistrophe et mélodie : le critère des accents”, in DELAUDAUD-ROUX, M.-H. (ED.), *Musique et danses dans l’Antiquité*, Rennes: 143-153
- STELLA, L. A. (1994), *Eschilo e la cultura del suo tempo*, Alessandria
- STEPHENS, S. A. (2015), *Callimachus. The Hymns*, Oxford
- STERN, J. (1965), “Bestial Imagery in Bacchylides’ *Ode* 11”, *GRBS* 6 (4): 275-282
- (1967a), “The Imagery of Bacchylides’ *Ode* 5”, *GRBS* 8 (1): 35-43

- (1967b), “The Structure of Bacchylides’ Ode 17”, *RBPh* 45 (1): 40-47
- (1969), “The Myths of Pindar’s *Nemean 10*”, *GRBS* 10 (2): 125-132
- (1970), “The Myth of Pindar’s *Olympian 6*”, *AJPh* 91 (3): 332-340
- STEVENS, P. T. (1971), *Euripides. Andromache*, Oxford
- STINTON, T. C. W. (1976a) “The Riddle at Colonus”, *GRBS* 17 (4): 323-328
- (1976b), “Notes on Greek Tragedy, I”, *JHS* 96: 121-145
- (1977a), “Interlinear Hiatus in Trimeters”, *CQ* 27 (1): 67-72
- (1977b), “Notes on Greek Tragedy, II”, *JHS* 97: 127-154
- (1979), “The First Stasimon of Aeschylus’ *Choephoroi*”, *CQ* 29 (2): 252-262
- (1986a), “Sophocles, *Trachiniae* 94-102”, *CQ* 36 (2): 337-342
- (1986b), “Heracles’ Homecoming and Related Topics: The Second Stasimon of Sophocles’ *Trachiniae*”, in CAIRNS, F. (ED.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 5, Liverpool: 403-432
- (1990), *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford
- STOLFI, E. (2014), “Dualità nomiche”, *Dike* 17: 101-119
- STOREY, I. C. (1989), “Domestic Disharmony in Euripides’ *Andromache*”, *G&R* 36 (1): 16-27
- STRAUSS CLAY, J. (1992), “Pindar’s Twelfth *Pythian*: Reed and Bronze”, *AJPh* 113 (4): 519-525
- (1999), “Pindar’s Sympotic *Epinicia*”, *QUCC* n.s. 62 (2): 25-34
- (2016), “How to Construct a Sympotic Space with Words”, in CAZZATO, V.; LARDINOIS, A. (EDS.), *The Look of the Lyric. Greek Song and the Visual: Studies in Archaic and Classical Greek Song*, I, Leiden: 204-216
- STRID, O. (2013), “The Homeric Prefiguration of Sophocles’ Heracles”, *Hermes* 141 (2): 381-400
- SULLIVAN, S. D. (2001a), “*Ētor* in Pindar, *Olympian* 4, 25”, *SIFC* 19 (1): 32-37
- (2001b), “Pindar, *Pythian* 5: The Fictive I”, *SIFC* 19 (2): 158-166
- (2001c), “*Phren* and Planning: Pindar, *Nemean* 1.27”, *Prometheus* 27: 211-216
- (2002), “References to «Mind» in Pindar, *Pythian* 5”, *Athenaeum* 90 (2): 548-553
- SUPPES, P. (2009), “Rhythm and Meaning in Poetry”, *Midwest Studies in Philosophy*

- 33: 159-166
- SUSANETTI, D. (2001), *Euripide. Alceste*, Venezia
 — (2012), *Sofocle. Antigone*, Roma
- SUSKI, A. (2001), “The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles”, *Mnemosyne* 54 (6): 646-658
- SVENBRO, J. (1976), *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund
 — (1984), *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, trad. it. di P. Rosati, Torino
- SWIFT, L. A. (2009), “The Symbolism of Space in Euripidean Choral Fantasy (*Hipp.* 732-75, *Med.* 824-865, *Bacch.* 370-433)”, *CQ* 59 (2): 364-382
 — (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford
- SYROPOULOS, S. (2010), “S-light Anomaly. Dark Brightness in Euripides’ *Medea*”, in CHRISTOPOULOS, M.; KARAKANTZA, E. D.; LEVANIUK, O. (EDS.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham: 77-87
- TAILLARDAT, J. (1965), “À propos d’Alcée, fr. 6, v. 1-8, Lobel-Page”, *RPh* 39: 80-90
- TAMMARO, V. (1977), “Alcae. fr. 140 V.”, *MC* 10-12: 55
- TAOUSIANI, A. (2011), “*ΟΥ ΜΗ ΠΙΘΗΤΑΙ*: Persuasion versus Deception in the Prologue of Sophocles’ *Philoctetes*”, *CQ* 61 (2): 426-444
- TAPLIN, O. (1975), “The Title of Prometheus Desmotes”, *JHS* 95: 184-186
 — (1984-1985), “Lyric Dialogue and Dramatic Construction in Later Sophocles”, *Dioniso* 55: 115-122
- TARDITI, G. (1967), “Dioniso Kemelios (Alceo, fr. 129, 8 L.-P.)”, *QUCC* 4: 107-112
 — (1969), “*Λ’ἀσέβεια* di Alceo e quella di Pittaco”, *QUCC* 8: 86-96
 — (1976), “Euripide e il dramma di *Medea*”, in LONGO, O. (ACURADI), *Euripide. Letture critiche*, Milano: 79-92
 — (1984), “Alceo e la volpe astuta”, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padova: 81-92
- TARTAGLINI, C. (1983), “Situazione drammatica e semantica dei ritmi: i dattili in *Soph. Trach.* 1004-1042”, *MD* 10-11: 295-303

- (2001), “*Ethos ἐκούσιον e paideia musicale nella Repubblica di Platone*”, *SemRom* 4 (2): 289-311
- TAYLOR, C. C: W. (1991), *Plato. Protagoras*, Oxford
- TEFFETELLER, A. (2005), “Pindar’s Three Words: The Role of Apollo in the *Seventh Nemean*”, *CQ* 55 (1): 77-95
- TESSIER, A. (1989), *Scholia metrica vetera in Pindari carmina*, Leipzig
- (1996), “Una congettura di Gottfried Hermann (Soph. *Oed. Col.* 1574)”, *RFIC* 124: 71-76
- (2011), *Vom Melos zum Stichos. Il verso greco nella filologia tedesca d’inizio Ottocento*, Trieste
- THALMANN, W. G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus’s Seven Against Thebes*, New Haven-London
- (1980), “Xerxes’ Rags: Some Problems in Aeschylus’ *Persians*”, *AJPh* 101 (3): 260-282
- (1985), “Speech and Silence in the *Oresteia* 2”, *Phoenix* 39 (3): 221-237
- THEANDER, C. (1952), “De Alcaei poematis in Hyrrhan, Pittacum, Penthilidas inuectiuus”, *Aegyptus* 32: 179-190
- THOMPSON, D’A. W. (1966), *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim, Olms, 1966
- THOMSON, G. (1935), “Mystical Allusions in Aeschylus’ *Oresteia*”, *JHS* 55 (1): 20-34
- TIBILETTI, A. (2016), “Coniectanea Bacchylidea”, *ZPE* 200: 36-38
- TIERNEY, M. (1937), “The Mysteries and the *Oresteia*”, *JHS* 57 (1): 11-21
- TOO, Y. L. (1997), “Alcman’s *Partheneion*: the Maidens Dance the City”, *QUCC* n.s. 56 (2): 7-29
- TORELLI, M. (2011), “Bacchilide, le Pretidi e Artemide *Hemera* a Metaponto. Il culto e la *krene* naomorfa di S. Biagio alla Venella”, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma: 209-221
- TORRANCE, I. (2005), “Andromache *Aichmalōtos*: concubine or wife?”, *Hermathena* 179: 39-66
- (2007), *Aeschylus: Seven Against Thebes*, London
- TREU, M. (1963²), *Alkaios*, München
- (1999), *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche*

in *Aristofane*, Genova

TREDE, M. (1993), “*Kairos* dans le théâtre de Sophocle et son rôle dans l’action dans l’*Électre* et le *Philoctète*”, in MACHIN, A.; PERNEE, L. (EDS.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence. 10, 11 et 12 janvier 1992*, Aix-en-Provence: 201-217

TrGF

— SNELL, B. (1971), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 1, *Didaskalien, Kataloge, Fragmente kleinerer Tragiker*, Göttingen

— RADT, S. (1977), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*, Göttingen

— RADT, S. (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3, *Aeschylus*, Göttingen

— KANNICHT, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5, *Euripides. Pars prior*, Göttingen

— KANNICHT, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5, *Euripides. Pars posterior*, Göttingen

TROMBETTA, D. (1999), “L’invito a bere in Simonide (fr. 512 Page): alle origini dell’epinicio?”, *Appunti romani di filologia* 1: 5-8

TRUMPF, J. (1973), “Über das Trinken in der Poesie des Alkaios”, *ZPE* 12: 139-160

TSAGALIS, C. C. (2009), “Blurring the Boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17”, in ATHANASSAKI, L.; MARTIN, R. P.; MILLER, J. F. (EDS.), *Apolline Politics and Poetics: International Symposium*, Athens: 199-215

TSANTSANOGLOU, K. (2012), *Of Golden Manes and Silvery Faces. The Partheneion I of Alcman*, Berlin-Boston

— (2016), “Aeschylus’ *Laïos*. *TrGF* III, T 58a + F 451v (+ p. 231) + 451s 6 + 451n (P.Oxy. 2256 Fr. 2, 4, 1, 6, 8)”, *Logeion* 6: 11-29

— (2017), “When prophecy drives the prophet crazy (Aesch. *Sept.* 792-821, 832-839)”, *Trends in Classics* 9 (1): 162-178

TSITSIBAKOU-VASALOS, E. (1987), “The Meter of the Lille Stesichorus”, *GRBS* 28 (4): 401-431

— (1989), “The Homeric ἄφαρ in the Oedipus Myth and the Identity of the Lille Mother”, *Glotta* 67 (1-2): 60-88

- (1990), “Stesichorus’ *Geryoneis*, *SLG* 15 I-II”, *Hellenika* 41: 7-31
- (1991-1992), “Stesichorus, *Geryoneis* S 11.5-26: the dilemma of Geryon”, *Hellenika* 42: 245-256
- (1993a), “Alcman’s Partheneion PMG 1, 13-15. Αἴσα, Πόρος and ἀπέδιλος ἀλλκᾶ: their Past and Present”, *MD* 30: 129-151
- (1993b), “Stesichorus: Poet and Thinker”, *EEThess(philol)* 3: 27-45
- (2010), “Brighthness and Darkness in Pindar’s *Pythian* 3. Aigla-Koronis-Arsinoë and Her Coming of Age”, in CHRISTOPOULOS, M.; KARAKANTZA, E. D.; LEVANIIOUK, O. (EDS.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth: 30-76
- TZITZIS, S. (1982), “To dikaion metabainei: réflexions sur la conception de la justice chez Eschyle”, *Dioniso* 53: 65-75
- UCCIARDELLO, G. (1996-1997), “Riesame di *P. Oxy.* 2368: alcuni problemi di lettura e di interpretazione”, *Analecta Papyrologica* 8-9: 61-88
- (2007), “A Single Scribe in *P. Oxy.* IV 660 + *P. Oxy.* XXIII 2623 + *PSI inv.* 1907 (Choral Lyric: Simonides?)”, *ZPE* 160: 4-14
- UGOLINI, G. (1995), “Aspetti politici dell’*Aiace* sofocleo”, *QS* 42: 5-33
- (2011), “Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea”, in BELTRAMETTI, A. (ACURADI), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: 187-212
- UNTERSTEINER, M. (2002), *Eschilo. Le Coefore (testo, traduzione e commento)*, a cura di W. LAPINI e V. CITTI, Amsterdam
- USSHER, R. G. (1990), *Sophocles. Philoctetes*, Warminster
- VAGNONE, G. (1982), “Aspetti formulari in Stesicoro, *Pap. Lille* 76 a b c: il desiderio di morte”, *QUCC* n.s. 12: 35-42
- VALLE LUCERO, J. del (1979), “El hiporquema en algunos dramas de Sófocles”, *REC* 15: 79-84
- VALGIGLIO, E. (1957), *Euripide. Medea*, Torino
- VAN DEN BERGE, L. (2007), “Mythical Chronology in the Odes of Pindar. The Cases of *Pythian* 10 and *Olympian* 3”, in ALLAN, R. J.; BUIJS, M. (EDS.), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden-Boston: 29-41
- (2012), “Unity in Context. Cohesion and Coherence in Pindar’s *Olympian* 3”,

- Eranos* 107: 41-64
- VAN DER VALK, M. (1985), *Studies in Euripides. Phoenissae and Andromache*, Amsterdam
- VAN ERP TAALMAN KIP, A. M. (1984), "Some Remarks on Alcaeus fr. 298 (Voigt)", *Mnemosyne* 37: 1-13
- (2006), "Words in the Context of Blindness", in DE JONG, I. J. F.; RIJKSBARON, A. (EDS.), *Sophocles and the Greek Language*, Leiden-Boston: 39-49
- VAN GRONINGEN, B. A. (1958), *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam
- VAN NES DITMARS, E. (1992), *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*, Pisa
- VAN NORTWICK, T. (1989), "'Do Not Go Gently...' *Oedipus at Colonus* and the Psychology of Aging", in FALKNER, T. M.; DE LUCE, J. (EDS.) *Old Age in Greek and Latin Literature*, New York: 132-156
- VASSIA, V. (1986), "Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica", in CORSINI, E. (A CURA DI), *La polis e il suo teatro*, Padova: 49-73
- VERDENIUS, W. J. (1982), "Pindar's Second Isthmian Ode. A Commentary", *Mnemosyne* 35 (1-2): 1-37
- (1987), *Commentaries on Pindar. Volume I. Olympian Odes 3, 7, 12, 14*, Leiden
- (1988), *Commentaries on Pindar. Volume II. Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2*, Leiden-New York-København-Köln
- VERDE CASTRO, C. V. (2009), "El encuadre de la *Pítica IV* de Píndaro", *Synthesis* 16: 167-216
- VESTER, C. (2009), "Bigamy and Bastardy, Wives and Concubines: Civic Identity in *Andromache*", in HUME, J. R.; COUSLAND, J. R. C. (EDS.), *The Plays of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston: 293-305
- VESTRHEIM, G. (2004), "Alcman fr.26: A Wish for Fame", *GRBS* 44: 5-18
- VETTA, M. (1982), "Il P. Oxy. 2506 fr. 77 e la poesia pederotica di Alceo", *QUCC* n.s. 10: 7-20
- (1986), "L'allegoria della vite in Alceo (fr. 119 V.) e un'immagine di

- Demostene”, *QUCC* n.s. 22 (1): 39-52
- VICCEI, R. (2015), “Lo scontro necessario. Cadmo contro il *drakon* per la nascita di Tebe”, *Leussein* 7 (1-2): 11-22
- VIKETOS, E. (1975), “Notes on Sophocles”, *Hermes* 103 (2): 255-256
- (1984), “Three notes on Sophocles”, *MH* 44: 61-62
- (1987), “Sophocles, *Philoctetes* 187-189”, *LCM* 12 (3): 35
- (1992), “Sophocles, *Trachiniae* 94-102”, *Hermes* 120 (3): 377
- VILLARRUBIA, A. (1990), “Minos y Teseo. Análisis de la oda XVII de Baquílides”, *Habis* 21: 15-32
- (1991), “La oda XV de Baquílides. Técnica compositiva y notas de lectura”, *Philologia Hispalensis* 6 (1): 351-363
- (1993), “Algunas notas sobre los epinicios de Baquílides a propósito de la oda 5”, *Habis* 24: 11-18
- (1995), “La victoria de Hagesias de Siracusa y la *Olímpica* 6 de Píndaro”, *Habis* 26: 13-28
- VILLARRUBIA MEDINA, A. (1992), “Baquílides y el encomio a Hierón de Siracusa (fr. 20C Snell-Maehler)”, *ExcPhilol* 2: 103-111
- VOLPE CACCIATORE, P. (2003), “Passato e presente nel ‘lamento’ dell’*Andromaca* euripidea”, *Prometheus* 29: 37-47
- (2005), “Le preghiere nell’*Elettra* di Sofocle”, *Lexis* 23: 63-72
- (2009), “L’inno a Ade nell’*Edipo a Colono*”, *Paideia* 64: 395-404
- VOX, O. (1982), “Il ditirambo XVIII di Bacchilide: dialogo ed enigma”, *Maia* n.s. 34 (2): 131-137
- (1984), “Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide”, *AC* 53: 200-209
- (1999), “Stesich. *frg.* 210 Davies e i soggetti poetici”, *Rudiae* 11: 129-133
- (2001), “Euripide *Medea* 976-1001: il quarto stasimo”, *InvLuc* 23: 263-270
- (2003), “Euripide, *Medea* 190-203”, in BENEDETTI, F.; GRANDOLINI, S. (A CURA DI), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli: 829-835
- (2009), “Due note a Bacchilide fr. 20 A Snell-Maehler (Enc. 2 Irigoin)”, in MARANGIO, C.; LAUDIZI, G. (A CURA DI), *Παλαιὰ Φιλία. Studi di topografia*

- antica in onore di Giovanni Uggeri*, Galatina: 29-31
- (2010), “Meleagro in interno. La scena tragica e l’immagine su cratere apulo, Napoli Mus. Arch. Naz. 80854”, in BELLONI, L.; BONANDINI, A.; IERANÒ, G.; MORETTI, G. (A CURA DI), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento: 169-195
- VÖGLER, A. (1967), *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg
- VÜRTHEIM, J. (1919), *Stesichoros’ Fragmente und Biographie*, Leiden
- WACHTER, R. (2006), “Accent, Sentence Intonation, and Music in Lesbian Dialect Poetry”, *ILing* 29: 127-136
- WAHLSTRÖM, E. (1970), “Accentual Responson in Greek Strophic Poetry”, *Commentationes Humanarum Litterarum* 47: 5-22
- WALDOCK, J. A. (1951), *Sophocles The Dramatist*, Cambridge
- WALLACE, N. O. (1979), “Oedipus at Colonus: The Hero in His Collective Context”, *QUCC* n.s. 3: 39-52
- WALLACE, R. W. (1989), *The Areopagos Council, to 307 B.C.*, Baltimore-London
- (2016), “The World Gone Wrong: Sophokles’ *Electra*”, *AOFL* 11: 53-77
- WÆRN, I. (1960), “Greek Lullabies”, *Eranos* 58 (1-2): 1-8
- WEBSTER, T. B. L. (1970a), *The Greek Chorus*, London
- (1970b), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge
- WEST, M. L. (1965), “Alcmanica”, *CQ* 15 (2): 188-202
- (1969), “Stesichorus Redivivus”, *ZPE* 4: 135-149
- (1970), “Some Lyric Fragments Reconsidered”, *CQ* 25 (2): 307-309
- (1978), “Stesichorus at Lille”, *ZPE* 29: 1-4
- (1979a), “The Prometheus Trilogy”, *JHS* 99: 130-148
- (1979b), “The Parodos of the *Agamemnon*”, *CQ* 29 (1): 1-6
- (1981), “The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music”, *JHS* 101: 113-129
- (1982), *Greek Metre*, Oxford
- (1985), *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford
- (1987), *Introduction to Greek Metre*, Oxford

- (1990a), “Notes on Sappho and Alcaeus”, *ZPE* 80: 1-8
- (1990b), *Studies in Aeschylus*, Stuttgart
- (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford
- (1999), “Aeschylus, *Agamemnon* 104-59”, *Lexis* 17: 41-61
- (2013), *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford
- WEST, S. (2005), “Revolutionary Prometheus”, in KOLDE, A.; LUKINOVICH, A.; REY, A.-L. (ÉDS.), κορυφαίω ἀνδρῶν. *Mélanges offerts à André Hurst*, Genève: 311-319
- WIDZISZ, M. (2010) “The Duration of Darkness and the Light of Eleusis in the Prologue of *Agamemnon* and the Third Stasimon of *Choephoroi*”, *GRBS* 50: 461-489
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von (1897), “Der Chor der Hagesichora”, *Hermes* 32.1: 251-263
- (1971), *Kleine Schriften*, 1, *Klassische Griechische Poesie*, Berlin-Amsterdam
- WILKINSON, C. L. (2013), *The Lyric of Ibycus. Introduction, Text and Commentary*, Berlin-Boston
- WILLCOCK, M. M. (1982), “Second Reading of Pindar: *The Fourth Nemean*”, *G&R* 29 (1): 1-10
- (1995), *Pindar. Victory Odes. Olympians 2, 7 and 11. Nemean 4. Isthmians 3, 4 and 7*, Cambridge
- WILLINK, C. W. (1997), “Sophocles, *Electra* 137-9”, *CQ* 47 (1): 299-301
- (2001a), “Critical Studies in the *Cantica* of Sophocles: I. *Antigone*”, *CQ* 51 (1): 65-89
- (2001b), “Euripides, *Andromache* 103-125: Metre and Text”, *Mnemosyne* 54 (6): 724-730
- (2002a), “The Metre of Stesichorus *PMG* 15/192”, *Mnemosyne* 55 (6): 709-711
- (2002b), “Critical Studies in the *Cantica* of Sophocles: II. *Ajax, Trachiniae, Oedipus Tyrannus*”, *CQ* 52 (1): 50-80
- (2003a), “Critical Studies in the *Cantica* of Sophocles: III. *Electra, Philoctetes, Oedipus at Colonus*”, *CQ* 53 (1): 75-110

- (2003b), “Euripides, *Medea* 131-213”, *Mnemosyne* 56 (1): 29-47
- (2004), “Aeschylus, *Agamemnon* 681-716”, *Mnemosyne* 57 (4): 478-481
- (2005), “Critical studies on the *cantica* of Euripides’ *Andromache*”, *Philologus* 149 (2): 187-208
- (2009), “Aeschylus, *Supplices* 40-85”, *Philologus* 153 (1): 26-41
- WILSON, p. J. (2006), “Δίκη in the *Oresteia* of Aeschylus”, in DAVIDSON, J.; MUECKE, F.; WILSON, P. J. (EDS.), *Greek Drama III*, London: 187-201
- WIND, R. (1972), “Myth and History in Bacchylides Ode 18”, *Hermes* 100 (4): 511-523
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1958), “Ancient Greek Music 1932-1957”, *Lustrum* 3: 5-57
- (1969), “Pindar’s Ninth Pythian Ode”, *BICS* 16: 9-15
- (1971), “The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*”, *JHS* 91: 119-135
- (1974), “Notes on the *Agamemnon* of Aeschylus”, *BICS* 21: 3-19
- (1977), “*Septem contra Thebas*”, *YClS* 25, *Greek Tragedy*: 1-45
- (1980), *Sophocles: An interpretation*, Cambridge
- (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge
- WOHL, V. (2009), “Sexual Difference and the Aporia of Justice in Sophocles’ *Antigone*”, in MCCOSKEY, D. E.; ZAKIN, E. (EDS.), *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany: 119-148
- WOODBURY, L. (1953), “Simonides on Ἄρετις”, *TAPA* 84: 135-163
- (1967), “Helen and the Palinode”, *Phoenix* 21 (3): 157-176
- (1970), “Sophocles Among the Generals”, *Phoenix* 24 (3): 209-224
- (1985), “Ibycus and Polycrates”, *Phoenix* 39 (3): 193-220
- WRIGHT, M. (2005), “The Joy of Sophocles’ *Electra*”, *G&R* 52 (2): 172-194
- YARKHO, V. N. (1997), “The Technique of Letimotivs in the *Oresteia* of Aeschylus”, *Philologus* 141 (2): 184-199
- YOON, F. (2016), “Against a *Prometheia*: Rethinking the Connected Trilogy”, *TAPA* 146 (2): 257-280
- YORKE, E. C. (1954), “The Date of the *Supplices* of Aeschylus”, *CR* 4 (1): 10-11
- YOUNG, D. C. (1968), *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*, Leiden

- (1970), “Pindar *Nemean* 7: Some Preliminary Remarks (vv. 1-20)”, *TAPA* 101: 633-643
- (1971a), *Pindar Isthmian 7, Myth and Exempla*, Leiden 1971
- (1971b), “Readings in Aeschylus’ *Choephoroe* and *Eumenides*”, *GRBS* 12: 303-330
- (1983), “Pindar *Pythians* 2 and 3: Inscriptional ποτῆ and the ‘Poetic Epistle’”, *HSPH* 87: 31-48
- (1993), “‘Something Like the Gods’: A Pindaric Theme and the Myth of *Nemean* 10”, *GRBS* 34 (2): 123-132
- CÉU ZAMBUJO FIALHO, M. do (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, Coimbra
- ZANETTO, G. (2013), “La maschera di Eracle nell’*Alceste*”, in MALHOMME, F.; MILETTI, L.; RISPOLI, G. M.; ZAGDOUN, M.-A. (ÉDS.), *Renaissances de la tragédie. La Poétique d’Aristote et le genre tragique, de l’Antiquité à l’époque contemporaine*, AAP n.s. 61, supplemento: 223-238
- (2014), “Un pulcinella filosofo: l’Eracle dell’*Alceste*”, in GOSTOLI, A.; VELARDI, R. (A CURA DI), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma: 274-279
- ZEITLIN, F. I. (1965), “The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ *Oresteia*”, *TAPA* 96: 463-508
- (1966), “Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)”, *TAPA* 97: 645-653
- ZERWICK, M. (1966⁵), *Graecitas Biblica*, Romae
- ZIMMERMANN, B. (1985), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Band 2: Die anderen lyrischen Partien*, Königstein
- (1987), “L’organizzazione interna delle commedie di Aristofane”, in *Atti dell’XI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico sul tema: Strutture della commedia greca*, *Dioniso* 57: 49-64
- (2001), “Coro e azione drammatica nei Sette contro Tebe di Eschilo”, in ALONI, A.; BERARDI, E.; BASSO, G.; CECCHIN, S. (A CURA DI), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 febbraio 2001, Bologna: 117-124
- (2003), “Riflessioni sul coro dell’*Antigone*”, in AVEZZÙ, G. (A CURA DI), *Il*

dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, Stuttgart-Weimar

ABBREVIAZIONI

1 Simboli metrici

| | | |
|----------------------|-------------------|----------------------------|
| adon | -υ-υ-x | adonio |
| alcm | -υ-υ-υ-υ-υ | alcmanio (4da) |
| an | υ-υ- | anapesto |
| anacl | | anaciasi |
| antisp | υ-υ-υ | antispasto |
| aristoph | -υ-υ-υ-x | aristofanio |
| asclep ^{ma} | xx-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- | asclepiadeo maggiore |
| asclep ^{mi} | xx-υ-υ-υ-υ-υ- | asclepiadeo minore |
| ba | υ-- | baccheo |
| bacchyl | -υ-x-υ-x- | bacchilideo (2tr hypercat) |
| cho | -υ-υ- | coriambo |
| cr | -υ- | cretico |
| da | -υ | dattilo |
| decas alc | -υ-υ-υ-υ-υ-υ | decasillabo alcaico |
| dim ^P | | dimetro polischematico |
| dim anacl | υ-υ-υ-υ- | dimetro anaclomeno |
| dim cho A (I) | -υ-υ-xxxx | dimetro coriambico A (I) |
| dim cho B (II) | xxxx-υ-υ- | dimetro coriambico B (II) |
| δ, do | υ-υ-υ-υ | docmio |
| dodecas alc | -υ-υ-x-υ-υ-υ- | dodecasillabo alcaico |
| enh | υ-υ-υ-υ-υ | enoplio |
| enneas alc | x-υ-x-υ-x | enneasillabo alcaico |
| epitr ^{ia} | -υ-υ- | epitrilo giambico |
| epitr ^{tr} | -υ-υ- | epitrilo trocaico |
| gl, glyc | xx-υ-υ-υ- | gliconeo |
| hem ^f | -υ-υ-υ-υ | <i>hemiepes</i> femminile |

| | | |
|---------------------|---------------|-----------------------------------|
| hem ^m | —υ—υ— | <i>hemiepes</i> maschile |
| hemiasclep I | xx—υ— | emiasclepiadeo I |
| hemiasclep II | —υ—υ— | emiasclepiadeo II |
| hendec alc | x—υ—x—υ—υ— | endecasillabo alcaico |
| hendec sapph | —υ—x—υ—υ—υ— | endecasillabo saffico |
| hipp | xx—υ—υ—x | ipponatteo |
| hypercat | | ipercatalessi |
| hδ, hypodo | —υ—υ— | ipodocmio |
| ia | x—υ— | giambo |
| iambel | x—υ—x—υ—υ— | giambelego |
| io ^{ma} | —υ—υ— | ionico <i>a maggiore</i> |
| io ^{mi} | υ—υ— | ionico <i>a minore</i> |
| ithyph | —υ—υ— | itifallico (2tr _Λ) |
| δ ^{kaibel} | x—x—x— | docmio kaibeliano |
| lekyth | —υ—υ—υ— | lecizio (2tr _Λ) |
| palimba | —υ—υ— | palimbaccheo |
| paroem | ϖ—ϖ— ϖ—υ— | paremiaco (2an _Λ) |
| pentam aeol | xx—υ—υ—υ—υ—υ— | pentametro eolico |
| peone I | —υ—υ— | |
| peone IV | υ—υ— | |
| phalaec | xx—υ—υ—υ—υ— | falecio |
| pher | xx—υ—υ—x | ferecrateo |
| praxill I | x—υ—υ—υ—υ— | prassilleo I |
| pros, prosod | ϖ—ϖ—ϖ— | prosodiaco |
| reiz ^{cho} | x—υ—υ—x | reiziano coriambico |
| reiz ^{ia} | x—υ—x | reiziano giambico |
| sp | — | spondeo |
| stesich | —υ—υ—υ—υ—υ— | stesicoreo (3epit ^{tr}) |
| teles | x—υ—υ—υ— | telesilleo |

| | | |
|-------------|-------------|----------------------|
| tetram aeol | xx-uu-uu-uu | tetrametro eolico |
| tr | -u-x | trocheo |
| ^ | | catalessi o acefalia |
| ^^ | | brachicatalessi |
| ~ | | responsione |

2 Altre abbreviazioni

| | | |
|---------------|--|------------------------------|
| ant. | | antistrofe |
| cfr. | | <i>confer</i> |
| cl. | | colonna |
| ed. or. | | edizione originale |
| ep. | | epodo |
| es. | | esempio |
| fr., fr. | | frammento/i |
| <i>ibid.</i> | | <i>ibidem</i> |
| <i>id.</i> | | <i>idem</i> |
| l., ll. | | linea/e |
| <i>l. c.</i> | | <i>locus citatus</i> |
| n., nn. | | nota/e |
| p., pp. | | pagina/e |
| r., rr. | | riga/e |
| s. | | seguinte |
| s. v., s. vv. | | <i>sub voce, sub vocibus</i> |
| <i>scil.</i> | | <i>scilicet</i> |
| str. | | strofe |
| tab. | | tabella |
| trad. | | traduzione |
| v., vv. | | verso/i |
| ved. | | vedi |