

Stefano Novelli

I tragici greci 'lettori' dell'epica arcaica: alcuni casi studio

Abstract

The volume focuses on the main thematic, linguistic and rhetorical motifs that characterize the relationship between Homer and classical tragedy. From the perspective of intertextuality, each contribution addresses fundamental motifs on which the resumption of the two epic texts by Attic drama is based, examining in depth some aspects that recent criticism has not always addressed in a systematic way, especially in relation to the aspects of metrics and style of the authors studied here.

Il volume focalizza i principali motivi tematici, linguistici e retorici che caratterizzano il rapporto fra Omero e la tragedia classica. Nell'ottica dell'intertestualità, ciascun contributo affronta motivi fondamentali su cui si fonda la ripresa dei due testi epici da parte del dramma attico, approfondendo alcuni aspetti che la critica recente non ha sempre affrontato in modo sistematico, soprattutto in relazione agli aspetti della metrica e dello stile degli autori studiati qui.

Sondare l'influenza del *corpus Homericum* sulla tragedia classica, in merito a miti, temi, lingua, metrica, universo culturale e sfera religiosa, è stato il campo d'elezione di secoli e secoli di critica. Sotto questo aspetto, soprattutto a partire dall'Ottocento, la maggioranza degli studiosi ha documentato ad ampio raggio gli usi e riusi del materiale epico da parte del teatro di V secolo, e lo hanno fatto secondo approcci metodicamente diversificati, esplorando i meccanismi di particolari forme di intertestualità e delineando le procedure secondo cui la ripresa dei modelli letterari arcaici sia riuscita a realizzare prodotti artistici assolutamente originali.

Nell'ambito di questo quadro, la rappresentazione del mondo degli dèi nelle loro relazioni con gli esseri umani, com'è noto, ha subito profonde variazioni a partire dalle stesse *Iliade* e *Odissea* fino ad approdare, attraverso il *medium* della lirica, alle teodicee elaborate da ciascuno dei tre grandi Tragici. All'interno del *pantheon* divino, fra le figure più importanti campeggia indubabilmente Atena, nelle sue prerogative di dea della saggezza, ma spesso raffigurata armata nel ruolo di protettrice della città che da lei prende nome: la sua rilevanza culturale e letteraria è anzitutto profilata dalla pletora di epiteti che ne descrivono la sua plurisfaccettata identità: da *Glaukopide* a *Tritogeneia*, da *Ergane* a *Promachos* e infine *Parthenos*. Parallelamente, non hanno valore inferiore le testimonianze iconografiche, vascolari ed epigrafiche che la rappresentano in modo multiforme dal V secolo a. C. in poi, per poi arrivare, in epoche più vicine alle nostre, ai celebri quadri dipinti da Botticelli e Klimt. A fronte dei numerosissimi approfondimenti

di matrice religiosa e socio-antropologica relativi al profilo della dea, risultano tuttavia rari gli studi di tipo linguistico-dialettale. Tenta di colmare questa lacuna, all'interno del recentissimo volume *METra 2 (Mapping Epic in Tragedy)*, esito del secondo Seminario Internazionale organizzato all'Università di Verona nei giorni 13-14 giugno 2022¹, il saggio di Sara Kaczko, *Elementi alt(r)i nel dettato della tragedia: riprese e divergenze dall'epica*, in cui, dopo un quadro generale circa le caratteristiche fono-morfologiche del nome della dea, ne vengono analizzate forme e attestazioni nell'ambito del dramma attico.

Nella tragedia classica, il teonimo appare nella variante locale Ἀθηναία e nella variante, sovente definita "dorica", Ἀθάνα, con /a:/ ereditato. Vi è inoltre un caso di Ἀθαναία in un coro euripideo (*Hec.* 468), parimenti con /a:/ ereditato, ma di fatto Ἀθάνα è l'unica effettiva forma di prestigio non attica, in quanto Ἀθαναία è attestato appunto una sola volta, mentre gli ionico-epici Ἀθήνη e Ἀθηναίη non sono mai attestati. Inoltre, Ἀθάνα si legge frequentemente non solo nei cori, dove è attesa in quanto si tratta di una forma di prestigio, secondo la tendenza della *Kunstsprache* a omaggiare la tradizione lirica conferendo una patina "dorica" alle sezioni corali, ma anche nei dialoghi. Colpisce subito un dato, ovvero l'assenza in attico della forma Ἀθήνη, mentre Ἀθηνᾶ è la forma non marcata nel periodo classico, come certifica la prosa letteraria attica e le iscrizioni private in prosa, nelle quali Ἀθηνᾶ fa la sua comparsa già dal 510-490/500-480 a.C. Mentre si mette giustamente in luce il fatto che le iscrizioni in generale e soprattutto quelle pubbliche tendono a essere conservative, negli epigrammi Ἀθηναία può essere interpretata come la «traduzione attica dell'epico Ἀθηναίη» (p. 10). In merito ad Ἀθάνα con /a/ ereditato, è importante sottolineare che questa variante nel *corpus Aeschyleum* ricorre quattro volte nei trimetri giambici, una in *Sept.* 487 (τέταρτος ἄλλος, γείτονας πύλας ἔχων / Ὀγκας Ἀθάνας, ξὺν βοῆ παρίσταται), dove non sarebbe stato incongruo citare almeno il commento di Hutchinson², e tre nelle *Eumenidi*, un dramma in cui è preminente il ruolo della figlia di Zeus, ma anche della cittadinanza e della città di Atene.

Se in Sofocle Ἀθάνα è spesso ovviamente associata alla figura di Aiace (e ciò non deve ovviamente stupire), in Euripide essa vanta circa 30 attestazioni. In sintesi, la forma attica Ἀθηνᾶ, probabilmente in uso nel V sec. a.C., sembra estranea alla tragedia, mentre l'altra variante attica, Ἀθηναία, ricorre in solo cinque occorrenze, quasi che Ἀθηναία

¹ Il libro si apre con un' *Introduzione* a firma di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis e Giacomo Scavello, atta a lumeggiare le direttrici scientifiche e i motivi tematici che hanno dettato i singoli approfondimenti di ricerca ivi contenuti. Colpisce subito un elemento di novità rispetto a *METra1*, ovvero gli echi di capitali testi epici e lirici antichi nella modernità novecentesca, segnatamente quella rappresentata dall'opera di un poeta greco, tanto eccentrico quanto, a parere di chi scrive, di straordinario interesse.

² Cf. HUTCHINSON (1985, 123), che ricorda la preziosa discussione delle fonti offerta da SCHACHTER (1981, 130ss.).

fosse, contro-intuitivamente, la forma “marcata” rispetto alla frequente Ἀθήνα. Ἀθηναία sembra così essere utilizzata come forma alternativa ad Ἀθήνα quando necessaria o conveniente metricamente, soltanto nei giambi, come “forma lunga” del nome della dea in una posizione avanzata del verso». Non è però chiaro o dimostrabile l’assunto, secondo cui Ἀθηναία possa essere stata «forse favorita da determinati contesti contrassegnati da una dimensione di realismo» (pp. 18s.). Infine, se nuoce in qualche misura una mancata coerenza nell’insieme delle sezioni analizzate, giacché si passa dall’analisi dei passi eschilei, sofoclei e scoliastici alla commedia, per poi ritornare alla tragedia, il lavoro offre interessanti stimoli per svolgere ed estendere una simile analisi anche verso le forma di altri teonimi, quali ad esempio Poseidone o Ares, così importanti nel *kosmos* letterario greco, la cui forma è stata però trasmessa in modo disomogeneo nei manoscritti medioevali, con la conseguente incertezza presso non pochi commentatori se accettare una lezione piuttosto che un’altra non meno attestata.

Già il compianto V. Citti nel volume del 1994, e in altri numerosi contributi, affrontava in pagine magistrali la questione del rapporto fra Eschilo e l’epica omerica, argomento che è stato elucidato, fra altri prima di lui, dai classici Stanford (1942), Earp (1948) e Sideras (1971). Da secoli, la dizione eschilea è stato tema di studio di generazioni di *savants* antichi e moderni, a partire ad es. da Ferecrate (fr. 100 K.-A.) per arrivare, com’è noto, a Quint. *Inst.* X 166, in cui è detto *sublimis, gravis et arditum et grandilocum usque ad vitium* (basti pensare al carattere innovativo di molti composti che, forzando al massimo le potenzialità della lingua, sono rimasti *hapax* assoluti). Un tema così complesso viene trattato, in un’ottica più circoscritta, dal saggio di Margherita Nimis, *Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei Persiani*. Lo studio illustra le modalità delle riprese eschilee dell’universo linguistico omerico, concentrandosi specificamente su due casi della prima tragedia integra a noi pervenuta, esplorati sul piano sia del lessico sia quello del tropo di senso per eccellenza, ossia la metafora. Dopo aver ripercorso la bibliografia quasi esaustiva in merito, l’A. si propone di indagare attraverso quali meccanismi il riuso funzioni soprattutto nella parodo, incentrata sulle immagini di un’opulenza che ormai non c’è più a causa della catastrofe dell’armata di Serse. Il primo motivo è delineato da passi polarizzati dagli aggettivi composti con primo formante in πολυ-, che si succedono con insistito effetto allitterante: nella strofe, tramite l’alternanza del vocalismo pieno in /e/ e /o/, fonema dal timbro scuro che quasi evoca la condizione funesta che patiscono Serse e il suo esercito, incontriamo la sequenza πεπέρακεν ... περσέπτολις ... αντίπορον ... πορθμὸν ... πολύγομφον ... πόντου. Parimenti, nell’antistrofe si succedono, secondo la medesima struttura fonico-lessicale, πολυάνδρου ... πᾶσαν ... ποιμανόριον ... πεζονόμον ... πεποιθώς. Insieme al

sintagma ἀπόρθητος πόλις, molto raro in poesia giacché, oltre a un solo parallelo epico, ricorre pressoché identico unicamente in Eur. *Hec.* 906, i vv. 108-12 sono caratterizzati da un lessico raffinato, impreziosito da neoformazioni o termini unici come πολιαινομένας, e da nessi di efficace valenza metaforica quali πόντιον ἄλσος, che disegna la superficie del mare come un recinto.

Altri due temi capitali degli studi sulla tragedia, e su Eschilo in particolare, sono quelli rappresentati dal dolore e dal lutto, testimoniati a più riprese in tutto il *corpus*. Nella storia della critica, questi motivi, che hanno trovato un perno essenziale nel volume della Loraux (1999), sono più che adombrati fin dall'inizio del dramma (cf. vv. 10s.): κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται / θυμὸς ἔσωθεν («troppo mi tormenta dentro / l'animo indovino di mali»: p. 40), dove κακόμαντις è un neoconio esemplato sull'omerico μάντι κακῶν (cf. *Il.* I 106-108), qui costruito con un verbo raro e di etimologia incerta, ovvero ὀρσολοπεῖται, che significa intransitivamente “tormentarsi, darsi noia”. Questi versi potrebbero essere echeggiati dai vv. 720-23 dei *Sette*, in cui il Coro così si esprime in merito all'Erinni di Edipo, τὰν ὠλεσίοικον θεὸν οὐ θεοῖς ὁμοίαν, παναληθῆ κακόμαντιν (si noti il poliptoto e l'asindeto aggettivale). Altri preziosismi sono rappresentati dall'espressione ταῦτά μοι μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται φόβῳ, in cui il verbo è usato in senso traslato nel valore di “graffiarsi” la φρήν o il θυμός (cf. *Il.* I 243s.), che allude a un'emozione forte, tale da produrre un liquido che si riversa nel petto colorando le φρένες di scuro: è importante ribadire che la formula φρένες ἀμφὶ μέλαινα (quasi sempre al nominativo o all'accusativo) è associata a situazioni di rabbia, di ira, ma anche di coraggio. Al contempo, lo spettro semantico del 'nero' e delle sue connotazioni è esplicitato da un ampio ventaglio di paralleli, fra cui spiccano, oltre che Aesch. *Eum.* 459s. (ἀλλά νιν κελαινόφρων / ἐμῆ μήτηρ: il riferimento è a Clitemestra e ai suoi funesti e delittuosi piani, concepiti da una mente tenebrosa e cattiva), i vv. 10-12 delle *Coefore*, polarizzati dal nesso φάρεσιν μελαγχίμοις. Tornando al v. 115 φρήν ἀμύσσεται φόβῳ, non sembra fuor di luogo accostarvi alcuni ipotesti iliadici, fra cui i vv. 283-85 del diciannovesimo libro, in cui Achille piange sul cadavere di Patroclo, graffiandosi il viso per lo strazio che ha sotto gli occhi: χερσὶ δ' ἄμυσσεν / στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλήν δειρήν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα (per un'analogia scena di pianto e lamenti, codificati attraverso precise norme rituali, cf. *Sept.* 854-60). Dopo aver ripercorso puntualmente l'insieme dei motivi che in innervano il tema generale, nelle *Conclusioni* l'A. fornisce ulteriori stimoli verso l'approfondimento di un materiale da scandagliare sempre più a fondo per avere la conferma della duplice maschera di Eschilo, conservatore in politica, tradizionalista in poesia, ma fonte inesauribile per un'inventività linguistica e compositiva straordinaria.

Nell'ambito della religiosità eschilea, che risente ancora degli echi di una concezione del divino di matrice mediterranea, incardinata sui temi dell'azione, della colpa, della responsabilità e della punizione, uno degli elementi portanti è costituito dalla preghiera rivolta agli dèi in sezioni sia cantate che recitate. Al loro interno si distinguono come centrali il motivo dello scambio, della reciprocità, della controprestazione, quasi dello scambio commerciale fra gli esseri umani e il *pantheon* divino, così come attesta ad es. la parodo dei *Sette*, in cui si susseguono, da un lato allocuzioni all'intero consesso degli dèi, dall'altro invocazioni rivolte alle singole divinità (vv. 78-181). Nondimeno, al di fuori della tragedia, un passo rilevante è costituito dalla seconda *Pitica* di Pindaro (vv. 268-73), in cui il poeta invia a Ierone il suo canto, dal quale spera di ottenere congruente ricompensa dopo aver fatto «volentieri» (θέλων) la giusta valutazione. Corroborata la pregnanza del verbo una famosa sezione testuale della sesta *Istmica* (vv. 35-48), nella quale Eracle invoca Zeus affinché, come ha fatto nel passato «volentieri», esaudisca nel presente (νῦν) la sua preghiera in segno ancora una volta di contraccambio. Intorno a questo motivo ruota l'intervento di Andrea Taddei, dal titolo «*Sed obstat θέλων*». *Aspetti della volontà degli dèi nelle Coefore di Eschilo*. Il contributo affronta testi non semplici, fondamentalmente attenti al *corpus* del poeta di Eleusi e all'epica, sullo sfondo del lessema chiave, variamente declinato fra sostantivi e verbi insieme ai suoi sinonimi, ovvero θέλων: i passi che illustrano il senso profondo del verbo sono costituiti essenzialmente da Aesch. *Ch.* 18s. e, soprattutto, dai vv. 790-93, incentrati sul valore della reciprocità nei contesti di preghiera. Nell'*incipit* del dramma, ai vv. 18-19 il figlio di Agamennone rivolge una stringata invocazione a Zeus, cui viene chiesto di poter ottenere vendetta per il padre e, «volendolo» (θέλων), di essergli alleato, γενοῦ δὲ σύμμαχος. A tutta prima stupisce che il padre degli dèi possa eventualmente scegliere di fare o non fare una cosa «volentieri», oppure «malvolentieri»: a partire dall'epica, infatti, «sono gli dei a potere indurre i mortali ad agire contro la loro volontà, mentre non è ovviamente pensabile il contrario» (p. 53). Un passo che ha tormentato editori e commentatori almeno a partire da Stanley³ (analoghi tentennamenti si apprezzano anche nella tradizione scoliastica), è costituito dai vv. 790-93. La questione testuale ed esegetica presenta una prima difficoltà, ovvero la funzione assolta dal trådito ἄρα, di cui non è immediatamente perspicuo il referente. Secondo una struttura anacolutica, infatti, esso può essere inteso come *nominativus pendens*: la sintassi eschilea è sensibilmente orientata nel senso dell'anomalia, come dimostrano molti casi di *inconcinnitas*, rappresentata da nominativi e accusativi assoluti, sillessi e aposiopesi, fenomeni che hanno messo in crisi molti editori e commentatori che, anche di fronte alle difformità della tradizione, si sono

³ STANLEY (1663, *ad l.*).

decisi a emendare profondamente il testo⁴. Un altro problema verte sul significato di ἀμείψη, che naturalmente può essere inteso o come II pers. s. del futuro medio di ἀμείβομαι, oppure come III pers. s. del futuro attivo. Le posizioni degli studiosi sono equamente distribuite nella scelta dell'una o dell'altra interpretazione, ma il termine più importante resta naturalmente θέλων. In merito, importanti appaiono le parole di Groeneboom (1949) – più avanti recuperate da Garvie (1986) –, secondo il quale «θέλων è più adatto a chi dà, rispetto a chi riceve» (p. 58). Facendo quindi leva sulla sfumatura di individualità introdotta da Groeneboom che, sottesa in questo caso al participio, «rende soggettiva un'affermazione altrimenti interpretabile come dato di fatto» (*ibid.*), l'A. non condivide l'idea per cui il signore dell'Olimpo voglia guadagnare qualcosa dall'atto richiesto dal Coro e aggiunge: «non c'è dunque nulla di strano – verrebbe da scrivere: di maleducato – nel fatto che Zeus voglia ottenere qualcosa in cambio dal patto di reciprocità che egli può scegliere, volendolo o meno, di stabilire con Oreste al v. 18 o con il Coro al v. 793» (p. 60). Contestualmente, non è meno rilevante quanto si legge nelle *Supplici* eschilee: anzitutto la sequenza poliptotica dei participi ai vv. 144s., θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἄ- / γνά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα, dove i referenti sono accomunati dallo stesso verbo prima che il Coro si rivolga direttamente a Zeus, acciocché gli rivolga 'volentieri' la giusta attenzione (μ' ἐπιδέτω)⁵. La medesima richiesta, variata e specularmente a questa è contenuta nel v. 145, ῥύσιος γενέσθω, che chiude un blocco lirico incardinato ancora una volta sul concetto di reciprocità fra destinatario e destinatario. Avviandosi verso le *Conclusioni*, l'A. riprende quanto analizzato anzitutto ai vv. 18s., per poi proporre la seguente esegesi dei vv. 790-93: «accettando [...] secondo la sua volontà le offerte che Oreste gli darà, Zeus potrà ottenere doppia e tripla ricompensa, perché proprio questo è alla base del 'patto' di reciprocità che sta alla base della preghiera» (p. 69). Ma questi versi, per *constitutio* e varianti interpretative, devono considerarsi ancora *sub iudice*.

Sul finire del V secolo, intellettuali, filosofi e letterati non cessarono di riflettere sulle implicazioni di natura letteraria, filosofica, teologica e socio-antropologica relative al tema della responsabilità divina e della responsabilità umana. Ma per capire a fondo il fermento e l'importanza di questo dibattito culturale così centrale anche nella tragedia, non si può non partire dall'epica omerica: un primo esempio può essere tratto da Hom. *Il.* XVI 844-50, dove Patroclo constata che la sua fine funesta è stata anzitutto decretata dagli dèi, e solo in seconda istanza la si può addebitare realmente a Ettore: solleva qui qualche interrogativo il fatto che, rivolgendosi al figlio di Priamo, sia lo stesso Patroclo, in fin di

⁴ Cf. NOVELLI (2012).

⁵ Anche in questo caso l'aspetto concettuale trova ulteriore efficacia a grazie al poliptoto del verbo.

vita, ad assegnare la colpa della sua morte: questa scelta narrativa dovrà ritenersi casuale o, al contrario, assume un significato più profondo? Circoscrivendo la sua analisi all'*Elena* euripidea, cerca di rispondere a questo interrogativo Alexandre Johnston, con il saggio *θεοί νό μοι αἴτιοί εἰσιν. Helen's Agency and the Gods in Homer and Euripides*, riflettendo su concetti ormai paradigmatici che hanno attirato l'attenzione dei commentatori, soprattutto nel secolo scorso, fra cui Lesky (1961) e Snell (1928), sulle categorie di "doppia motivazione" o "sovradeterminazione". In replica alle asserzioni del secondo, per il quale le azioni umane sono determinate in toto dalla volontà divina, frutto di forze e impulsi esterni spesso insondabili, per Lesky l'agire umano è frutto di una sorta di compenetrazione fra la volontà dei mortali e quella degli immortali, dove i primi non perdono la loro libertà e non rifiutano di prendersi le proprie responsabilità. Insieme a questa interpretazione, il concetto di "sovradeterminazione", elaborato da Freud e ripreso da Dodds (1951), implica che gli agenti soprannaturali siano proiezioni della mente, abitudini mentali "primitive" che impedivano agli umani di godere pienamente della loro libertà, ma non li sollevavano dalla responsabilità delle loro azioni. Focalizzando quindi l'attenzione sulla figura dell'eroina, si può anzitutto ricordare il matrimonio fra Elena e Menelao nel *Catalogo delle donne* pseudo-esiodeo (fr. 204 W.), o un passo dei *Cypria*, dove Elena è la co-protagonista insieme ad Achille⁶. Il tema della sua responsabilità è descritto più nel dettaglio in Hes. *Op.* 165 (Ἐλένης ἔνεκ'), ma soprattutto nella scena omerica in cui lei è pronta ad assistere al duello fra Paride e Menelao alle porte Scee (*Il.* III 154-76). Qui interviene Priamo, il quale rivendica con decisione che Elena non è colpevole di quanto successo prima a Sparta e poi a Troia, non può essere considerata fonte di tutti i mali quale novella Pandora, ma la colpa dev'essere imputata agli dèi. A differenza di Paride, tuttavia, Elena addossa su di sé ogni responsabilità, un modo efficace, come sostiene Scodel, di preservare un sentimento positivo da parte dei Troiani, perché consente loro di intervenire e allontanare la colpa da lei, oppure consolarla. Elena si incolpa ripetutamente, spesso in modo alquanto duro, eppure non è escluso che, invece di sottolineare la propria responsabilità, lei «stia semplicemente esprimendo un dolore retrospettivo per una sequenza di eventi su cui non aveva alcun controllo»⁷. Nel sesto libro, a un certo punto interviene Elena (vv. 343-58), in un incontro, quasi uno scontro, con Afrodite, che vuole dissuaderla dalla battaglia e la invita ad aspettare Paride nella camera nuziale. Di fronte alla momentanea ritrosia della figlia di Priamo, però, la dea reagisce con decisione e le ordina di sottostare al suo volere: in sintesi, se è opinione di più di uno studioso che Elena appare «una vittima indifesa della potente dea» (p. 85), la

⁶ Cf. fr. 1 Bernabè.

⁷ SCODEL (2008, 111).

scena è stata intesa anche come una sorta di rappresaglia «del momento originale in cui Afrodite diede Elena a Paride e la costrinse a seguirlo a Troia» (*ibid.*). Passando quindi alle *Troiane*, Elena si rivela come un'eroina dall'identità ancora più complessa, giacché il testo trasmette due diversi punti di vista. In una prima parte, dopo che il Coro l'ha appena accusata di tutto ciò che sta patendo, lei replica che i colpevoli sono esclusivamente gli dèi, ma a questo punto interviene Ecuba, che rovescia l'assunto della Tindaride attribuendole tutto il male della guerra a partire dal suo rapimento a Sparta fino al suo nuovo *status* all'interno del palazzo regale. Infine, a proposito del coinvolgimento degli dèi nelle cose umane, è degno di menzione quanto sostenuto da Lloyd, secondo il quale gli dèi, specularmente, non si abbandonano alla frivolezza e alla vanità, ma possono anche esseri intesi come principi naturali piuttosto che esseri completamente antropomorfizzati. In ultima analisi, quindi, per l'A. «does not, in my view, reveal a fundamental theological gap between the *Iliad* and Euripides' *Trojan Woman*. Both works presuppose the fact that the gods were, and remain, instrumental in shaping Helen's fate from the very beginning – she is a means to an end in their plans» (p. 94). Ma la volontà e le azioni degli dèi, al di là degli interlocutori della donna e, a un livello di secondo grado, di noi moderni, permarranno di gran lunga insondabili.

Come si configura, invece, la presenza di Elena nel *corpus Sophocleum*? Decisamente limitata. Tentare di individuarne il profilo e il ruolo drammaturgico nell'ambito della produzione a noi giuntaci non è assolutamente facile, giacché viene purtroppo menzionata in pochi e concisi frammenti, ovviamente appartenenti al ciclo troiano. In riferimento alle tragedie integre, il primo dato non trascurabile è quello che vede l'eroina chiamata in causa solo in tre casi, ovvero due volte nell'*Aiace* (vv. 1111-14 e 1310-12) e uno nell'*Elettra* (vv. 539-45), mai tuttavia nella veste di *persona loquens*. È principale merito di Francesco Lupi, *Presenze di Elena nel corpus sofocleo*, quello di individuare anzitutto le simmetrie fra i tre passi, che evidenziano la ricorsività di uno stilema frequente nell'epica omerica e in tragedia a partire da Eschilo (cf. il v. 823 dell'*Agamennone*), ossia un sintagma in cui il nome della donna, causa della guerra di Troia, è preceduto da ἔνεκα o εἴνεκα. L'analisi di un gruppo più o meno esteso di frammenti, porta l'A. a suddividerli in passi di drammi "certi", in cui cioè pare sicura la presenza di Elena fra le *dramatis personae*, e in altri definiti "putativi", ovvero quei brani nei quali la sua esistenza «è comprovata dal titolo, ma è postulata per via congetturale» (p. 107). All'interno dei lacerti sicuri, dove *la richiesta di Elena* è un episodio clou a partire dai *Cypria* e dall'*Iliade*, spicca un frammento monoverbale, tramandato dai lessicografi, rappresentato dal verbo ἀναίχιτιζει (fr. 179 R.²). In merito, un'ipotesi sicuramente percorribile è quella che il verbo assuma una valenza metaforica, giacché

propriamente esprime l'atto dei cavalli di 'scuotersi la criniera', 'impennarsi', oppure quello di 'disarcionare', 'rovesciare', 'gettare a terra'; dunque, in riferimento alla sfera umana, può designare l'atto di qualcuno che 'recalcitra'. Glossato in Fozio e nella *Suda* con ἀπειθέω, 'non lasciarsi persuadere', 'fare la ritrosa', 'negarsi', detto specificamente di una donna, il lessema potrebbe così alludere a una prima fase di resistenza di Elena, a cui segue la resa verso un Paride che cade innamorato. Non meno interessanti risultano allora i fr. 176 e *178 R.², che è assai probabile fossero pronunciati da Elena, secondo un'ipotesi già ottocentesca⁸: nel primo, chi parla, forse Elena, ode una parlata familiare, così da "fiutarvi" la lingua parlata a Sparta (Λάκωνος ὁσμᾶσθαι λόγου, v. 2), presumibilmente parlata da Menelao, come sembra doversi dedurre dal soggetto del dramma. Fra i frammenti "putativi", precisamente le *Spartane*, appaiono chiari gli antecedenti epici, che il drammaturgo potrebbe aver ripreso, combinandoli assieme anche in assenza di intima coerenza: fra questi, si sente sicuramente l'eco della *Piccola Iliade*, così come potrebbero aver esercitato qualche influenza anche i Φρουροί di Ione di Chio. Il lavoro si conclude, partendo dal raffronto fra il modo con cui l'eroina viene descritta in merito al suo pentimento dopo l'incontro, seguito dal riconoscimento, con Odisseo: le differenze sono sostanziali, giacché nell'ideazione compositiva di Sofocle Elena non è una donna pentita, ma persiste al contrario nel suo "resistere". In sintesi, ben condivisibile appare la consapevolezza dell'A. dell'eccentricità di una figura femminile il cui animo e le scelte da lei operate restano molto spesso non disvelate del tutto, facendone, anche alla luce dei pur sparuti frammenti esaminati, un personaggio sfuggente e sempre avvolto nel mistero di un cuore "recalcitrante".

L'*Aiace* sofocleo non cessa di sollecitare, anche da parte della critica recente, un rinnovato interesse intorno al lessico e all'*imagery* che delineano il suo profilo attoriale, anche in virtù dello stretto rapporto intrattenuto con il modello iliadico, confronto che rispetto a quest'ultimo lascia emergere analogie ma soprattutto delle differenze. Simili motivi ricevono odierna luce dal contributo di Giacomo Scavello, *Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'Aiace di Sofocle (Ai. 1185-1222)*, che ruota intorno alla figura dell'eroe all'interno della sezione corale che precede il quarto episodio del dramma. L'A., attraverso la scelta di alcuni termini-chiave presenti anche nell'ipotesto epico, segue il *fil-rouge* della violenza e della guerra e di ciò che essa comporta non solo per gli eroi e per i semplici soldati ma, in una prospettiva più ampia e generalizzante, anche per le persone comuni e per l'intera umanità. Il canto presenta un carattere anomalo, giudicabile quasi come un 'a solo' avulso dal resto dell'intelaiatura narrativa, che non si sofferma sul dolore, l'ira e il senso di vergogna dell'eroe ma, passando dal particolare

⁸ Cf. WELCKER (1839-1841) e, più recentemente, DE SANCTIS (2018).

all'universale, descrive l'insulsaggine della guerra e il desiderio degli uomini di pace e concordia. Ma se lo sfondo-, per lessico e temi trattati, è naturalmente quello omerico, qui in maniera inaspettata non si apprezza alcun riferimento o riflessione in merito al «violento dibattito sulla sepoltura di Aiace [...] né un compianto sulla fine tragica dell'eroe» (p. 125). Inserirle subito dopo lo scontro fra Teucro e Menelao e poi quello fra il primo e Agamennone, le due strofe iniziali riflettono un momento di quiete e di sospensione, che lascia a spazio a una meditazione sul significato atroce della guerra e sui patimenti subiti dai soldati per un così ampio lasso di tempo. Il poeta introduce quindi la metafora per cui al v. 1196 Ares è detto κοινός, secondo un'immagine modellata su Hom. *Il.* XVIII 309 ξυνός Ἐνυάλιος, καί τε κτανέοντα κατέκτα, dove Ἐνυάλιος nell'epica è paredro di Ares o arriva addirittura a impersonarlo (il vocabolo è *hapax*). È il momento in cui Ettore, rispondendo a Polidamante che cerca di dissuaderlo circa il duello con Achille, risponde che in quel momento fatidico bisogna accettare il verdetto delle armi. La locuzione è comparabile con un passo del quarto libro, dove è associata alla vecchiaia (cf. v. 315, ma cf. anche *H.Hom. Ven.* 5, 244), oppure a Hom. *Od.* III 236 (dove si parla della morte quale male comune, ὁμοῖον, a mortali e immortali), tutte vicissitudini e momenti dolorosi di matrice universale. Un altro passo omerico è quello che associa Ade al verbo δύω: l'immagine è quella della discesa, quasi dello "sprofondarsi" nel regno dei morti (δύναι δόμον Ἄϊδος εἶσω: cf. *Il.* III 320-23); l'espressione assume i tratti di una vera e propria "formula", che delinea compiutamente l'atteggiamento dei combattenti dell'uno e dell'altro schieramento in merito alla guerra: i soldati si rallegrano dopo aver ascoltato la *rhexis* in cui Menelao ha appena esortato Priamo a venire a patti prima che cominci lo scontro finale (*Il.* III 111s.): ὧς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοί τε Τρῶές τε / ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο. Questi versi potrebbero essere dunque rievocati dall'espressione dell'*Aiace* δύναι ... τὸν πολύκοινον Ἄϊδαν (vv. 1192s.), ulteriore dimostrazione per cui δύω, già nell'epica, è quasi sempre connesso con la morte. Ma rispetto al paradigma omerico, dove la locuzione designa di frequente la morte di un guerriero in battaglia, nel nostro stasimo essa è posta in relazione con «l'inventore stesso della tecnica militare, quasi a voler ritorcere contro la sua stessa figura simbolica la potenza distruttiva della guerra» (pp. 129s.); in altri termini, Ares incarna la stessa nozione di violenza che lo contrassegna nell'*Iliade*: è una violenza che coinvolge tutti, *in primis* Aiace che, fuori di senno e prima di tornare in sé, compie atti di un'aggressività assoluta, comportamento che assume tratti ancor più accentuati rispetto all'Achille dell'epica. Non è poi meno significativo il fatto che Sofocle si concentri sulle qualificazioni proprie dello strumento bellico per eccellenza, le armi, definite «odiose» nel passo riportato *supra* (v. 1196 στυγερῶν ὄπλων), con un trasferimento dell'attributo

dal piano umano a quello inanimato. La *iunctura* vanta non pochi paralleli variati, quali Hom. *Od.* I 554s. τευχέων / ούλομένων e στυγεροῦ πολέμοιο (3x *Il.*), ma a Sofocle sarà stati sicuramente presente anche στυγεροῦ κρινόμεθ' Ἄρηϊ, registrato in *Il.* II 385 e XVIII 209. Non solo, ai vv. 1197s. viene dettagliato il ventaglio semantico di πόνος, la sofferenza accompagnata a una fatica dolorosa prima di tutto per chi combatte: ὃ πόνου πρόγονοι πόνων· κείνος γὰρ ἔπερσεν ἄνθρώπους (vv. 1197s.)⁹. Qui, tuttavia, a venir annientate non sono solo le città, ma ancor più tremendamente gli uomini (πέρθω è uno dei verbi omerici per eccellenza), il che permette ancora una volta una riflessione sul destino che rende uguale ogni individuo in contesti sia privati che pubblici: si ribadisce che la guerra non solo è uno στυγερός πόλεμος (v. 230), bensì qualcosa di assolutamente inutile, giacché la sorte degli uomini comunque non cambia. In relazione a un insieme di lessemi particolarmente pregnanti, emergono da un lato ἱερός, per cui cf. *Od.* III 278 Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ', ἄκρον Ἀθηνέων, che in Sofocle sottolinea dimensione di pace che mette in netta antitesi Atene e Troia, qualificata come λυγρός, aggettivo che rinvia a tutto ciò che è proprio della guerra, della sofferenza e infine della morte. Inoltre non è mai riferito a una città, per cui tale inusuale impiego sembra negare proprio il tipico nesso formulare Ἴλιος ἱρή, presentando Troia come simbolo della guerra, teatro solo di morte e distruzione, in armonia con la meditazione condotta dal Coro sul conflitto bellico. Le due città, grazie agli attributi epico-omerici reimpiegati da Sofocle, nello stasimo emergono come emblemi delle due dimensioni antitetiche della guerra e della pace, la prima sofferentemente vissuta ed esperita in prima persona, la seconda auspicata e fantasticata come scenario apparentemente irraggiungibile. Infine, in una scena di alta tensione emotiva, il πόνος umano trova il suo culmine nella cerimonia funebre, e poi nella sepoltura dell'eroe, che giace in una κάπετος κοίλη, «una fossa profonda»¹⁰. Sigilla il lavoro un teso commento di Lombardo Radice, ormai forse datato ma efficacissimo nel condensare i principali motivi che angosciano l'animo non soltanto dei Greci, ma dell'umanità tutta: «Afflosciatasi per sempre l'«ala rapace» del forte, la notte vigile del campo acheo diverrà soltanto la tenebra ossessiva dell'incubo. Il più lungo incubo della vita umana. Di ieri, di sempre: la guerra»¹¹ (p. 145).

Uno dei temi più interessanti che innervano non esigue sezioni della tragedia classica è costituito dalla *lamentatio funebris*. Ma se l'archetipo è naturalmente quello omerico, non è sempre facile enucleare i motivi di natura politica e culturale che determinano l'evoluzione costante delle pratiche funerarie fra dimensione individuale e dimensione pubblica dal periodo arcaico fino all'età del V secolo. Cerca di fornire nuova

⁹ Si noti la sequenza poliptotica, a rendere ancor più efficace l'intera scena.

¹⁰ L'aggettivo è rarissimo e in prosa torna ad es. in Hippocr. *Art.* 72.

¹¹ LOMBARDO RADICE (1966⁴).

luce in merito Riccardo Palmisciano, *Funerale 'omerico' e lamento funebre in tragedia*, che tratteggia i riferimenti letterari e i meccanismi di ripresa e rifunzionalizzazione rispetto all'archetipo epico da parte dei Tragici, in relazione alla sepoltura e alle pratiche rituali che la accompagnano secoli e secoli dopo Omero. Questo obbliga, per analogia e differenza, ad alcuni cenni circa il quadro socio-antropologico all'interno del quale tradizione aristocratica e innovazione democratica si sono cimentate con la lamentazione funebre, in senso sia sincronico che diacronico. Emerge fin da subito una dicotomia fra il carattere individuale del canto omerico, in cui si celebra il lutto di un consanguineo o di un compagno di guerra, si pensi ad es. a Sarpedonte, Patroclo e Achille, e quella pubblica: ampie testimonianze documentano come, già a partire da Solone, ogni celebrazione funebre tende a circoscriversi, in una dimensione totalmente privata, al contesto della casa.

Ma pubblico non vuol dire per forza ciò che pertiene esclusivamente al δῆμος. Nel quinto secolo, infatti, si assiste a una tensione costante, per cui i rappresentanti dei ceti più alti pretendono che i propri morti abbiano preservata la loro identità all'interno della sfera pubblica attraverso cerimonie che, però, celebrano il singolo individuo. A questo fatto il sistema democratico reagisce, creando «il rito pubblico dedicato ai caduti per la patria che ogni anno si celebrava nel Ceramico» (p. 153), enorme cimitero, dove risaltano ben sette sepolture di tipologia omerica, fra le quali la struttura più maestosa è costituita dal mastodontico tumulo G. Una simile innovazione fa sì che le spoglie dei caduti in guerra non ricevono più alcuna distinzione, per cui entrano in diretto contatto con i resti degli altri combattenti. Il funerale eroico, proprio delle famiglie aristocratiche, è esemplato sotto ogni aspetto su quello di Ettore, dove spicca l'importanza dei recipienti di metallo, ricettacoli delle ceneri che venivano poste sottoterra nello spazio dove si levava il tumulo. Questi vasi sono ovviamente i lebeti, crateri di dimensione e qualità artistica variabili, comunque sempre oggetti particolarmente preziosi che, risalenti all'età geometrica, ci appaiono come finemente adornati «con scene di lamentazione funebre collettiva e cortei di guerrieri in armi che rendono omaggio al morto» (p. 155). Per tutto il V secolo, la persistente contrapposizione fra classi di alto rango e ceto democratico lascia emergere un dato certamente non poco significativo: quanto è restituito dall'archeologia trova un'eco perspicua nelle testimonianze letterarie di derivazione poetica, come il *threnos* che nella settima *Pitica* di Pindaro è dedicato a un membro della famiglia degli Alcmeonidi, i quali si fanno committenti di un componimento che celebra in un ambito privato la morte di Megacle, attraverso una caratterizzazione e una solennità di tipo eroico, molto simile a quanto ci è documentato dall'epica.

Scandagliando ulteriori materiali, in merito alla figura di Ecuba emergono sensibili differenze fra la rappresentazione della vecchia regina nell'*Iliade* e nel testo di Euripide, giacché se in Omero lei è ancora energica nell'intonare due ben strutturate *lamentationes* per celebrare la grandezza di Ettore, nell'omonima tragedia e nelle *Troiane* è dipinta come un essere solo, affranta dal punto di vista fisico, etico ed affettivo: in questo senso, sicuramente di forte impatto anche sotto il rispetto performativo, è eclatante la sua entrata in scena, che la vede riversa su un fianco per cercare di provare sollievo da una postura che alterna i due fianchi a una schiena particolarmente sofferente. Non meno significativa risulta la scena in cui la donna intona il lamento sullo scudo di Ettore, su cui giace morto il corpo di Astianatte, momento in cui si fondano nel dolore i più cari affetti della donna. Secondo un modulo che non si trova in Omero, qui il lamento è rivolto a specifiche parti del corpo e agli oggetti appartenuti al morto (cf. *Tr.* 1178-81 e 1194-99). Il profilo è quello di una donna dimessa, quasi comparabile a persone comuni, come quelle che a teatro partecipavano empaticamente al dolore della regina. Notevole quanto è riportato dai vv. 684s. ὦ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι γόων, in cui Ecuba utilizza il verbo tecnico per chi guida un lamento, secondo un costrutto di ascendenza omerica, per cui cf. ἐξῆρχε γόοιο in *Il.* XXIV 747. In relazione ad Andromaca ed Elena, la prima si cimenta dapprima in una concisa autolamentazione in distici elegiaci (vv. 103-16), quindi in un altrettanto stringato, ma intenso lamento rivolto a tutti i troiani morti in guerra (*Eur. Tr.* 577-86). Merita almeno un cenno pur cursorio il secondo stasimo dell'*Alceste*, dove la moglie di Admeto ormai cadavere non solo diventa oggetto, un *unicum* in tragedia, «di un vero e proprio θρῆνος d'autore in ragione del suo elevato livello di elaborazione formale» (p. 170: cf. *Eur. Alc.* 435-47), ma che, attraverso l'incredibile virtù di essersi sacrificata per Admeto, «ha avuto accesso ad una condizione paragonabile a quella degli eroi dell'epos, la cui gloria è resa immortale dal canto» (*ibid.*). Circa invece le principali caratteristiche del lebetes con funzioni cinerarie, esse emergono dai riferimenti contenuti in *Aesch. Ag.* 443s.¹², *Ch.* 686¹³ e *Soph. El.* 1401¹⁴, testi che hanno alle spalle indubitabili influenze omeriche¹⁵. Particolarmente produttivo è quanto si legge in *Aesch. Ag.* 438-53, in base al quale si evince che i riti funebri non rispettavano una tipologia univoca, bensì duplice. Il Coro, infatti, parla di caduti in battaglia seppelliti, non si sa se tramite incinerazione o inumazione, fuori dalla propria patria, mentre altri, dopo aver ricevuto la cremazione a Troia, sono rientrati attraverso l'Esgeo e ciò che resta della loro cremazione è trasportato all'interno dei lebeti. Non può infine stupire la scelta di un simile contenitore di bronzo,

¹² γεμί- / ζων λέβητας εὐθέτου.

¹³ νῦν γὰρ λέβητος χαλκέου πλευρώματα.

¹⁴ λέβητα κοσμεῖ, τῷ δ' ἐφέστατον πέλας.

¹⁵ Si vedano i commenti *ad locc.* di GARVIE (1986), MEDDA (2017) e DUNN – LOMIENTO (2019).

risultato di una forte carica ideologica e simbolica, giacché rispetta tipologia e materiali propri della sepoltura eroica di tipo omerico.

Il termine 'dialogo', nelle sue declinazioni fra l'epos e la tragedia, implica obbligatoriamente l'esame dei meccanismi alla base dell'alternanza fra *oratio obliqua* e *oratio recta*, ampiamente rappresentata tanto in Omero quanto nel dramma attico, con l'introduzione della differenza fra riproduzione, in cui un unico locutore recita l'intero dialogo assumendo le parti sia del locutore e dell'interlocutore, e imitazione, che dovrà intendersi come «realizzazione del dialogo nelle sue modalità reali, ovvero uno scambio di interventi alternati tra due o più locutori, come avviene nelle rappresentazioni drammatiche, dove proprio la presenza di più voci consente un dialogo in forma piena, non mediata, in rispondenza alle logiche del dialogo reale, con due o più locutori alternativamente attivi» (pp. 181s.). Queste righe appartengono allo studio di Andrea Ercolani, *Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia*, dove l'A. mette a frutto simili premesse attraverso l'analisi di alcuni passaggi dell'*Iliade*¹⁶ e di numerosi versi dei *Persiani* di Eschilo connotati dall'*oratio recta*, fra cui vv. 356ss., per poi passare a Euripide con approfondimenti dedicati a significative pericopi attinte alle *Baccanti* (vv. 441s., 718-22, 731-33, 1058-63, 1079-83, 1106-10. Anche alla luce di questi paralleli, fra *epos* e tragedia emergono sostanziali differenze: se in Omero il dialogo presenta ricorso sistematico all'*oratio recta*, intervallato non di rado in casi di *oratio recta* entro *oratio recta*, in tragedia locutore e interlocutore si esprimono attraverso la sequenza *oratio recta* - *oratio recta*)¹⁷. Un fatto è inoltre degno di menzione: «quando un personaggio si trova a dover riferire parole altrui, anche in tragedia si segue il 'modello epos', per così dire, ovvero si fa ricorso a introduzioni e conclusioni esplicite dell'*oratio recta*» (p. 195). Ancora più specificamente, i *Persiani* esibiscono un'aderenza persistente all'ipotesto omerico, fatto che non avviene ad esempio nelle *Baccanti*, dove si incontra una *introduzione* e non per forza una *conclusione*. Benché infine si potesse fare riferimento anche alla sticomitia, per cui cf. sempre Aesch. *Sette* vv. 245-63, alla disticomitia (cf. ad es. Eur. *Tr.* vv. 51-78), nonché all'amebeo epirrematico, in cui il protagonista parla spesso in giambi e il Coro risponde mediante metri lirici e spesso e volentieri interagisce con l'interlocutore senza che ci sia reale comunicazione fra i due attori (cf. *ex. gr.* Aesch. *Sept.* 208-44), pare condivisibile non includerli nella sua analisi, giacché questi moduli interlocutivi sono privi di paralleli in Omero. Per concludere, il lavoro stimola studi a tappeto validi relativamente tanto all'*epos*, che alla tragedia, prima di tutto dal punto di

¹⁶ Cf. insieme ad altri II 7-16, II 22-35 e II 55-76.

¹⁷ Qui l'A. parla di «guide interne per il turn-taking» e di «un elevato numero di riferimenti alla condizione fatica» (*ibid.*).

vista numerico, partendo da Eschilo fino all'ultimo Euripide, al fine di sondare anche in senso diacronico l'evoluzione di queste forme dialogiche.

Orientate dalle definizioni teoriche elaborate da Wilson e de Jong¹⁸, ultimamente si constata reiterato interesse circa la categorizzazione dei discorsi diretti denominati dalla critica recente *tis-Rede*, diversificati in *potential τῆς-Rede* e *actual τῆς-Rede*. A partire da Omero, quelli del primo modello vengono pronunciati da una *persona loquens* non identificata, nella sua genericità ascrivibile alla voce di un determinato gruppo di persone. In quelli appartenenti al secondo, invece, esso coinvolge un insieme specifico di persone. Le due tipologie sono testimoniate, *in primis*, da due passi del ventunesimo libro dell'*Odissea* (rispettivamente vv. 323-29 e 396-404), e questi sono i due primi casi su cui si concentra Anna Maganuco, *Riuso ed evoluzione della τῆς-Rede in Euripide*. Nel primo Euripilo, dopo che Penelope ha proposto di accoglierlo come contendente nella gara dell'arco, le risponde: «Ma abbiamo vergogna dei discorsi di uomini e donne, che un giorno qualcuno degli Achei, a noi inferiore, dica: Uomini molto più vili la moglie di un uomo valente / corteggiano [...] ma essi non sanno tendere l'arco ben levigato» (p. 200). Nel secondo, invece, il narratore di primo grado si serve della doppia *actual τῆς-Rede* per svelare i discorsi (quindi i punti di vista) di tutti i pretendenti. Ma questi due *patterns* non possono non essere attestati nei generi letterari successivi, segnatamente la lirica e la tragedia (4x in Eschilo, 2x in Sofocle, 16 in Euripide). Nella produzione euripidea, i moduli omerici vengano sì ripresi, ma soprattutto rielaborati: è sufficiente segnalare tre passi come *Andr.* 1104-1106, *HF* 950-52 e *Hel.* 1589-91. In questi contesti, come nel modello omerico della *actual τῆς-Rede*, l'A. precisa opportunamente che «il 'grado di indefinitezza' del pronome è minore rispetto alla *potential τῆς-Rede*: il 'qualcuno', infatti, appartiene sempre a un gruppo di persone citato nei versi precedenti» (p. 219). In un caso che rappresenta quasi sicuramente un *unicum*, la *tis-Rede* è di natura corale, ossia prevede il coinvolgimento non più di due personaggi, bensì dell'insieme di donne che cercano di consolare gli astanti a seguito della morte di Alceste che, secondo un processo di eroizzazione che la accosta alla statura dei 'grandi' dell'epica, viene immaginata oggetto di culto, di rituali e la sua tomba meta di pellegrinaggi. Accanto a un passo dell'*Oreste* appartenente al canto dello schiavo frigio (vv. 1417-24a), si può ricordare un passo delle storie erodotee che documenta le modalità di ricezione del modello omerico per entrambe le categorie di *tis-Rede*. Qui lo storico galvanizza il proprio enunciato con queste parole, pronunciate dai Babilonesi che, malgrado siano sotto assedio, così sbeffeggiano i Persiani (III 151, 1s.): «Perché, Persiani, rimanete qui inoperosi e non ve ne andate? Sarà allora che riuscirete a prenderci, quando le mule partoriranno» (p. 221). Interessanti le

¹⁸ Cf. WILSON (1979) e DE JONG (1987).

Conclusioni: «Con l'ultimo grande tragediografo del V sec. a.C. l'arte tragica sembra quasi volersi rendere indipendente dal modello formulare dell'epica, ma paradossalmente lo fa attraverso la creazione di un proprio repertorio tradizionale di 'scene tipiche' e 'formule' spesso riconducibili a una matrice omerica che, tuttavia, risulta ormai trasfigurata» (p. 223).

Nell'ambito della metrica moderna, nel 1868 viene dato alle stampe il volume di Rossbach e Westphal che, in relazione a configurazioni di natura logaedica, introdussero la definizione di dattilo-epitriti¹⁹. A partire dal Novecento, tuttavia, si sono succedute posizioni critiche decisamente diversificate circa struttura e interpretazione: com'è noto, i due filoni principali sono rappresentati da Maas (2016³) che, sulla scorta dell'edizione di Bacchilide da parte di Blass (1912), interpreta e sigla quelli maggiormente ricorrenti come successione dei seguenti segmenti, ossia *D* (—υυ—υυ—) ed *e* (—υ—)²⁰. Al contrario, sulla base degli studi di Gentili, importanti contributi che discutono l'applicazione o meno dei criteri boeckiani e della colometria antica, hanno preferito la definizione di *κατ' ἐνόπλιον*-epitriti: così ad es. Martinelli (1997²) e Gentili – Lomiento (2003). La natura di questa struttura metrico-ritmica ha ricevuto, anche più recentemente, ulteriori approfondimenti relativi alla tragedia attica. Limita ora il campo ad alcuni brani euripidei in dattili, dattilo-epitriti e anapesti, in cui l'interazione tra metro e testo assume una particolare valenza semantica, il saggio di Ester Cerbo, *Metri dell'epica nella lirica di Euripide: risonanze e rimodulazioni*. Lo studio è aperto da un'attenta ricognizione teorica, dove i primi testi richiamati derivano dalle tre tragedie incentrate sulla figura della *mater dolorosa*, ovvero *Andromaca*, *Ecuba* e *le Troiane*. In termini generali, un primo dato è costituito dalla tendenza del poeta a servirsi di accorgimenti che gli permettono di ordire una tessitura metrico-prosodica inappuntabile: fra questi si distinguono la *correptio* epica, la libertà assicurata dalla *correptio* attica, e l'alternanza di forme desinenziali brevi o lunghe (si pensi, per esempio, al dativo plurale maschile -οις/-οισι/-οισιυ)²¹. In alcuni casi, appare difficile stabilire se si tratti solo di necessità metrica oppure di imitazione consapevole o voluta allusione al modello metrico (di fatto la cosa è assolutamente indifferente).

Circa le pericoli anapestiche, si assiste alla profonda diversificazione dell'ossatura prosodico-ritmica, giacché si incontrano sequenze dattilo-spondeo e dattilo-dattilo (non molto frequente): «questo tipo di realizzazione doveva creare un controtempo

¹⁹ Cf. ROSSBACH – WESTPHAL (1868).

²⁰ Non diversamente da WEST (1982), che accoglie la definizione di dattilo-epitriti recependo le sigle maasiane, anche ROSSI (2008) sposa questa esegesi.

²¹ Circa l'adattamento, tanto sul piano linguistico quanto su quello morfologico, dell'esametro dattilico ai dattili lirici della tragedia, l'A. rinvia a pieno titolo a BRUNET (1999).

momentaneo. Nei sistemi anapestici Euripide, più degli altri due tragici, mostra di sfruttare abilmente le potenzialità di questo gioco ritmico, che mette al servizio del senso e dell'efficacia drammatica» (p. 230).

Per ciò che invece pertiene alla figura di Andromaca, il monologo in distici elegiaci risulta altrove inattestato. Eloquente l'espressione di dolore, di derivazione tragica, contenuta nel v. 113, ὦμοι ἐγὼ μελέα, che «costituisce lo snodo tra il ricordo del passato, dunque l'ambito dell'epica, e la situazione attuale, con cui si mette in moto l'azione drammatica» (p. 232); emerge quindi un altro dato degno di interesse: se infatti il terzo e quarto stasimo sono contrassegnati per gran parte dai dattilo-epitriti, la fine della tragedia è marcata da un insieme compatto di sequenze dattiliche. Sempre a proposito del terzo stasimo, si assiste a una partitura corale in eolo-coriambi e giambi, dove ogni strofe contiene una sezione in dattilo-epitriti, che rafforza il legame con la tradizione epico-lirica del racconto (cf. vv. 906-908 = 915-17; vv. 930s. = 939s.; vv. 943-49).

Circa dunque le partiture metrico-musicali delle *Troiane*, fra le più significative emerge la celebre monodia che Ecuba intona al ritmo di anapesti recitativi e lirici. La regina compare sulla scena riversa sulla schiena²², posizione che non concede requie al suo dolore sia materiale che intimo e affettivo, giacché è rassegnata all'idea di avere ormai perso tutto, il marito, il figlio, il nipote e, in un'unica e glaciale parola, Troia. Più avanti, nel primo e nel secondo stasimo, la condizione miserevole di una città devastata è raffigurata e modulata dall'alternanza di dattilo-epitriti e sequenze giambiche, ma tra i due si frappone il dialogo lirico fra Ecuba e Andromaca, introdotto da sei esametri pronunciati dalla prima e poi seguiti dal botta e risposta articolato dall'*antilabé*, chiusa infine da quattro versi di natura analogamente dattilica (cf. vv. 595ss.). Qui il carattere serrato del dialogo, potenziato dai deittici, è accentuato da un materiale verbale che, echeggiando patentemente Omero, tesse l'immagine della rovina della città con un gradiente emotivo che si fa via via sempre più alto grazie all'incalzare palpitante delle allocuzioni alla patria e a tutti i suoi eroi.

Protagonista di mille avventure, amato, odiato e temuto per la sua intelligenza multiforme e per le sue capacità oratorie, nonché soggetto di dipinti e componimenti musicali dal Rinascimento fino alla metà del secolo scorso²³, la figura di Ulisse approda finalmente alla letteratura più vicina ai giorni nostri. In questo quadro, Nikos Kazantzakis, uno dei più grandi scrittori greci del Novecento, nel 1922 scrive una tragedia intitolata *Ὀδυσσεύας*, composta in decaeptasillabi, divisa in due atti e scritta per essere letta e non rappresentata. In essa l'eroe, nel segno di una costante autoreferenzialità, dà mostra del

²² Cf. *supra*.

²³ Cf. le fonti riportate copiosamente da MOORMANN – UITTERHOEVE (1997, 537-41).

carattere plurisfaccettato della propria personalità, contrassegnata da esuberanza e volitività istintuale: in sintesi, conformemente all'irrinunciabile e costante riferimento al paradigma omerico, l'autore mette in evidenza tutte le caratteristiche dell'eroe, accentuando tuttavia alcuni tratti poco edificanti della sua natura proteiforme. Questo capolavoro è al centro dell'articolo di Gilda Tentorio, *Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis*. Nella eccentricità di un testo straordinario per inventività compositiva e profondità tematica, Katantzakis disegna passo dopo passo, in alcuni casi a tinte forti, ma sempre con grande raffinatezza, il profilo del Laerziade che, appena arrivato a Itaca, dà subito sfoggio della sua abilità nel narrare fatti completamente inventati: il successo sui suoi interlocutori, infatti, si fonda anzitutto sulla menzogna, di cui dà subito prova a partire dall'incontro con Euriclea, cui non rivela alcun dettaglio su se stesso, ma le dice di essere il ῥαψωδός che, dietro incarico di Agamennone ancora lontano, doveva vigilare sui comportamenti di Clitemestra (Atto primo: «Come l'argilla fra le dita / plasmo e disfo la mente dell'uomo / soffiandoci sopra il mio fiato indomabile»: p. 258, n. 24). Il secondo stravolgimento della realtà è costituito da quanto, nella veste di mendicante, dichiara ad Antinoo dopo essere entrato nella reggia: le vicissitudini della sua vita non sono diverse da quelle che ogni mortale può patire, ovvero il passaggio traumatico da un passato di opulenza e di gloria a un presente di miseria e povertà. Attraverso il secondo atto, inaugurato dai preparativi per la gara con l'arco e la festa nuziale, dell'Itacese vengono messi in risalto l'arroganza, spesso la mancanza di misura che porta all'eccesso, fino a prevaricare sul prossimo: non solo, come fosse esito del desiderio di dimenticarsi del passato e per sentirsi definitivamente libero, egli arriva a strangolare il fidato Argo, incolpevole amico di una vita che, tuttavia, ora deve cambiare²⁴. Sedici anni più tardi, Katantzakis riprende il suo capolavoro, dove Ulisse si mostra insaziabile di tutte le esperienze possibili a un umano: Itaca non gli basta più, nel suo isolamento da ciò che pullula sulla terraferma, mentre Penelope è dipinta come una donna ormai vecchia e vittima di un amore ormai disseccato. Nel quadro di questo *epos* drammatizzato, e ascoltando la sua indomabile indole, l'eroe non può non partire e la moglie ha ormai capito: non lo vedrà mai più (vd. il terzo canto). La sua natura permane difficilmente inquadrabile e irriducibile a ogni costrizione o legame, sempre incline alla superbia, alla canzonatura del prossimo, al mutamento d'umore al suo senso di onnipotenza. Si innesca così un dialogo a breve distanza fra il protagonista e lo stesso suo creatore, che cerca di assomigliargli e gli confida pensieri e desideri. Diventano dunque idealmente compagni

²⁴ In questo senso, penetranti suonano le affermazioni di un altro poeta, anche lui cretese, Palamàs (1859-1943), che sottolinea come «nelle mani di Kazantzakis Ulisse assume tratti che ricordano l'aspirazione alle altezze di un Bellerofonte, ma anche all'arroganza di un Issione, un po' Prometeo e un po' superuomo nietzschiano» (BEATON 2011, 165).

di viaggio, in cui condividono tutto a partire da una breve sosta a Sparta e da un più lungo soggiorno in Egitto, fino ad avere davanti Buddha, Cristo e Don Chisciotte. Con una *climax* di forte *pathos*, il viaggio si conclude nella distesa antartica (canti 23-24) fino a quando, prima di esalare l'ultimo respiro, l'eroe urla: "Ὅρτσα, παιδιὰ, καὶ πρῖμο φύσηξε τοῦ Χάρου τὸ ἀγερᾶκι! («Avanti, amici, soffia propizia la brezza della Morte!», Ὅδ. XXIV 1396, p. 263).

Ma qual è l'effetto prodotto da un testo che, a livello mondiale, secondo alcuni sarebbe stato meritevole di Nobel, dai più invece considerato di ardua comprensione per il suo modo di destrutturare e desemantizzare il dettato epico, etichettato come tradito nel profondo? Vengono messi in discussione, anzitutto, la venatura intrinsecamente metaforica, la lingua eccessivamente difficile e quasi criptica, nonché la lunghezza e il metro, il decaeptasillabo (ma circa l'accusa di prolissità, si ricordi la ponderosità di testi capitali della letteratura moderna come i *Cantos* di Ezra Pound o l'*Omeros* di Derek Walcott). Vieppiù, la scelta dell'epica innervata di un latente pessimismo ha sollevato altri dubbi, che perdurano fino ai nostri giorni in merito al razionalismo che trasuda dall'opera intera. Ma è proprio attraverso il prisma di una realtà sempre mutevole, sfuggente ma attualizzata, che la ripresa di Omero acquista un senso né «anacronistico» né «desueto», come afferma non a torto l'A. (p. 265), soprattutto in ragione di un clima di spavento, oppressione e morte quale quello vissuto, nell'*Iliade*, attraverso il filtro letterario e che ai tempi del poeta e della seconda guerra mondiale sconvolgeva realmente decine di milioni di esseri umani: nella rielaborazione di Kazantzakis, allora, che incrocia generi letterari provenienti dalla cultura sia occidentale che orientale, Ulisse potrebbe essere visto come un'ipostasi di tutto questo, figura di chi soffre nel presente e spera in un futuro dove non ci sia più distruzione. Il lavoro, sigillato da una riflessione, se non una presa d'atto, sulla difficoltà di imprigionare l'autore entro coordinate eccessivamente rigide, restando anche lui 'incasellabile' esattamente come il *polytropos par excellence*, l'inarrivabile figlio di Laerte, si presenta assai interessante, molto ben condotto e, soprattutto, invoglia sicuramente a leggere i due poemi di Katantzakis²⁵.

²⁵ Pochi e irrilevanti i refusi. Ci si limiti a p.12, primo e secondo capoverso, circa la ripetizione dell'espressione «epigrammi su materiale durevole, scoli attici e commedia», riportata identica qualche rigo sopra.

riferimenti bibliografici

BEATON 2011

K. Palamàs, *Εισαγωγή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Iraklio.

BLASS 1912

F. Blass (ed.), *Bacchylidis Carmina cum fragmentis*, Lipsiae.

BRUNET 1999

Ph. Brunet, *Les dactyles lyriques de la tragédie*, «REG» CXII 127-40.

CITTI 1994

V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam.

DE JONG 1987

I.J.F. de Jong, *The Voice of Anonymity: tis-Speeches in the Iliad*, «Eranos» LXXXV/2 69-84.

DE SANCTIS 2018

D. De Sanctis, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma.

E. DODDS 1951

E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley.

DUNN – LOMIENTO 2019

F. Dunn – L. Lomiento (a cura di), *Sofocle. Elettra*, traduzione di B. Gentili, Milano.

EARP 1948

F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge.

GARVIE 1986

A.F. Garvie (ed.), *Aeschylus. Choepori*, Oxford.

GENTILI – LOMIENTO 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica*, Milano.

GROENEBOOM 1938

P. Groeneboom (ed.), *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, Gröningen.

GROENEBOOM 1949

P. Groeneboom (ed.), *Aeschylus' Choepori*, Gröningen.

HUTCHINSON 1985

G. Hutchinson (ed.), *Aeschylus. The Seven against Thebes*, Oxford.

LESKY 1961

A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg.

LORAUX 1999

N. Loraux, *La voix endeuillée*, Paris.

LOMBARDO RADICE 1966⁴

G. Lombardo Radice (a cura di), *Sofocle. Le tragedie*, Torino.

MAAS 2016³

P. Maas, *Metrica greca*, trad. it. a cura di A. Ghiselli e M. Ercoles, Cesena.

MARTINELLI 1997²

M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.

MOORMAN – UITTERHOEVE 1997

E.M. Moormann – W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico* (1989), trad. italiana di L. Antonelli – G. Montinari – D. Spanio, a cura di E. Tetamo, Milano.

NOVELLI 2012

S. Novelli, *Anacoluti e costrutti marcati*, Tübingen.

ROSE 1958

H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, vol. II, Amsterdam.

ROSSBACH – WESTPHAL 1868

A. Rossbach – R. Westphal, *Griechische Metrik*, voll. I-II, Lipsiae.

ROSSI 2008

L.E. Rossi, *Riflessioni sui dattilo-epitriti*, «SemRom» XI/2 139-68 (ripubblicato in G. Colesanti – R. Nicolai [a cura di], *Luigi Enrico Rossi κληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. I, *Metrica e musica*, Berlin-Boston 2020, 451-78).

SCHACHTER 1981

A. Schachter, *Cults of Boiotia*, («BICS» Supplement XXXVIII) I, *Acheloos to Hera*, London.

SCODEL 2008

S.R. Scodel, *Epic Facework: Self-Presentation and Social Interaction in Homer*, Swansea.

SCODEL 2017

S.R. Scodel, *Homeric Fate, Homeric Poetics*, in C. Tsagalis – A. Markantonatos (eds.), *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin, 75-93.

STANFORD 1942

W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin.

SIDERAS 1971

A. Sideras, *Aeschylus Homericus*, Göttingen.

SNELL 1928

B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig.

STANLEY 1663

T. Stanley (ed.), *Αἰσχύλου τραγωδίαί ἑπτὰ. Aeschyli tragoediae septem, cum scholiis
graecis omnibus; deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario*, Londini.

TUCKER 1908

T.G. Tucker (ed.), *The Seven against Thebes of Aeschylus*, Cambridge.

WELCKER 1839-1841

F.G. Welcker, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, B. I-III, Bonn.

WEST 1982

M.L. West, *Greek Metre*, Oxford.

WILSON 1979

J.R. Wilson, *Καί κέ τις ᾧδ' ἔρεί: An Homeric Device in Greek Literature*, «ICS» IV 1-15.