

Alberto Camerotto

FARE GLI EROI

Le storie, le imprese, le virtù:
composizione e racconto nell'epica greca arcaica

IL  L I G R A F O

Copyright © febbraio 2009
Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-637-8

INDICE

9	Premessa
13	I. LA TRADIZIONE DELLE STORIE E I CANTI
16	1. La saga eroica: κλέα ἀνδρῶν
21	2. Le trame tradizionali: οἴμαι
30	3. Il canto e l'occasione: ἀοιδή
37	II. LA COMPOSIZIONE PER TEMI. L'ARISTEIA
37	1. Definizioni tematiche
43	2. L' <i>Aristeia</i> : un tema narrativo complesso
44	2.1 Relazioni tematiche
45	2.2 <i>Aristeuon</i>
49	2.3 Descrizione del tema
58	2.4 Elementi distintivi
59	2.5 <i>Aristeia</i>
61	3. L' <i>Aristeia</i> di Diomedes
74	4. L' <i>Aristeia</i> interrotta di Agamemnon
83	III. EPITETI EROICI: I SIGNIFICATI E LE AZIONI
83	1. L'epiteto di Parry
85	2. Epiteto e nome, epiteto e contesto
88	3. Significati e tradizione orale del canto
91	4. Significato dell'epiteto e composizione tematica
100	5. Il dio della guerra e gli epiteti di Hektor
102	5.1 ἀνδροφόνος
111	5.2 κορυθαίολος
122	5.3 ὄβριμος
125	5.4 πελώριος
129	6. Hektor come Ares
137	7. Hektor e Ares nell'azione

141	IV. ANIMALI ED EROI: IL BUON ESEMPIO DEL CINGHIALE
141	1. Un'altra prospettiva: dal punto di vista degli animali
142	2. Il paradigma del cinghiale: l'animale selvatico
148	3. Le armi del cinghiale
155	4. Le virtù e le azioni eroiche: le similitudini
165	5. Il <i>teras</i> devastatore e le gesta dell'eroe
169	V. IL RITORNO DELL'EROE E LE VIE DEL RACCONTO
169	1. Alla ricerca del <i>nostos</i> felice
177	2. ἄλλην ὁδόν, ἄλλα, κέλευθα: il <i>nostos</i> e il racconto
184	3. La <i>protasis</i> perfetta e il <i>nostos</i> dell'Odissea
189	4. I compagni a perdere
195	VI. I SEGNI EPICI, LE STORIE E LA GLORIA
196	1. Il segno autorevole
199	2. Il segno evidente
202	3. Significati e riconoscimenti
209	4. Lo spazio e il tempo dei segni
215	5. Il segno del <i>kleos</i>
221	6. I segni epici e la scrittura
227	<i>Bibliografia</i>
000	<i>Indice dei nomi</i>

FARE GLI EROI

*Ad Anna e Yared,
alla loro passione per le storie degli eroi*

PREMESSA

Fare gli eroi nel linguaggio della nostra quotidianità è una frase che compare in genere in formulazioni di tipo negativo, in esortazioni come «non fare l'eroe!», «non facciamo gli eroi!», oppure in costruzioni positive e interrogative ma ironiche. E questo perché il termine *eroe* contiene qualcosa di ambiguo e indica un comportamento che sta al di sopra o meglio al di fuori della norma, il quale implica sempre un eccesso e un pericolo. Nelle pagine che seguono si parlerà di eroi e vedremo come l'eccesso anche disumano, con tutta la sua problematicità, costituisce la cifra che contraddistingue le azioni dei protagonisti della narrazione epica. E questo, per quanto possibile, senza le sovrapposizioni che derivano dalla nostra percezione moderna di che cos'è un eroe.

Ma il significato del titolo va piuttosto in un'altra direzione. Questi studi si propongono di verificare come i cantori epici della Grecia arcaica *fanno* concretamente gli eroi, ossia come essi nella composizione, in una dimensione orale di fronte a un uditorio esperto delle storie, rappresentano le azioni e le virtù dei protagonisti dei loro canti attraverso gli strumenti tradizionali che hanno a disposizione e che sanno usare con grande abilità e naturalezza. In questa prospettiva il titolo vuole essere anche un'allusione agli studi pionieristici di Milman Parry, che sono stati raccolti molti anni dopo la sua morte nel volume *The Making of Homeric Verse* (Oxford 1971) e che costituiscono ovviamente il primo punto di riferimento per la presente ricerca.

I primi tre capitoli rappresentano una parte per così dire tecnica, dedicata alla definizione degli strumenti della composizione orale e alla verifica del loro funzionamento in relazione alla figura degli eroi.

Si comincia con un capitolo che ha una funzione introduttiva, nel quale ci si propone di identificare le macrostrutture tradizionali del canto sulla base delle molte indicazioni che provengono dai testi epici. La saga eroica, che chiamiamo con una formula epica κλέα ἀνδρῶν, rappresenta il patrimonio delle storie, mentre le trame tradizionali, le οἴμαι, sono già uno strumento specifico di cui il cantore si serve per

PREMESSA

la composizione. In rapporto a queste storie e alla ripresa di queste trame si realizza l'evento del canto, l'ᾠοιδή che vive nella sua unicità e irripetibilità nel tempo della composizione-esecuzione davanti all'uditorio.

Ci si addentra più nel particolare con il secondo capitolo che affronta i problemi della *composition by theme*, sulle tracce di Walter Arend, Albert B. Lord e di Mark W. Edwards, con una proposta di definizione di tema e di motivo quali strumenti molto concreti, indispensabili per l'improvvisazione del canto, sui quali l'indagine rimane ancora aperta. Si presenta qui anche l'analisi di un tema complesso e di fondamentale importanza come l'*Aristeia*: è nelle azioni di questa struttura tematica che si rivelano più che in ogni altra quei tratti distintivi che fanno l'eroe.

Si intreccia a queste valutazioni l'approfondimento del terzo capitolo sui significati – che per l'appunto definiamo anch'essi tematici – degli epiteti tradizionali, i quali con la loro potenza metonimica attualizzano in un'icona i valori e le virtù degli eroi e fanno riecheggiare nelle singole associazioni con i nomi l'intera tradizione delle storie e dei canti. Come esempio si sono utilizzati la figura e gli epiteti di un eroe come Hektor, il quale nella sua dimensione di *aristeuon* si sovrappone non a caso ad Ares, il dio della guerra, nelle virtù, nelle immagini e nelle azioni, non diversamente da quanto avviene per i campioni achei Diomedes, Patroklos e Achilleus.

I capitoli che seguono sono in qualche modo delle applicazioni e degli approfondimenti rispetto ai primi. V'è nel quarto capitolo una analisi che prende indirettamente le mosse da un altro strumento particolare della composizione, ossia dalle similitudini, e propone una verifica delle virtù e delle azioni eroiche da una prospettiva rovesciata, utilizzando come paradigma la natura e i comportamenti epici di un animale eroico come il cinghiale.

Il quinto capitolo è dedicato a un argomento di canto che per la sua importanza non poteva essere trascurato, il *nostos*, il ritorno degli eroi dopo la guerra, nel quale permangono i medesimi tratti ma altre virtù si presentano con altre applicazioni. Ne emergono alcune prospettive della composizione che da un lato possono contribuire a spiegare le strutture del canto e dall'altro mettono in rilievo in un diverso genere di imprese come *deve* comportarsi un eroe.

Infine l'ultimo capitolo tratta dei *semata*, ovvero dei segni e della comunicazione nel mondo degli dei e degli eroi, e permette di evidenziare l'obiettivo al quale sono rivolte le virtù e le imprese: il *kleos*, la

PREMESSA

gloria e la fama che si genera dalle azioni e che si diffonde nello spazio e nel tempo assieme ai nomi degli eroi attraverso i segni e attraverso i canti. Sono sottolineate le potenzialità concettuali implicite nei segni epici che troveranno applicazione per il nascente uso della scrittura: la composizione epica arcaica rimane esclusivamente orale, ma le categorie sono contigue e i segni scrittori serviranno poi a trasmettere i canti e le storie degli eroi fino a noi.

Alcune indicazioni tecniche. Per gli antroponimi e i teonimi ho scelto di adottare un sistema simile a quello utilizzato da Angelo Brelich nel volume *Gli eroi greci* (Roma 1958), ossia traslittero i nomi così come compaiono nei testi epici, per evitare i problemi che spesso derivano dalla forma italianizzata. Contribuisce anche a creare in qualche modo un distacco tra noi e le figure che ci sono familiari nella nostra percezione letterata. Per le traduzioni, che ho introdotto di rado per non appesantire il testo, ho utilizzato con qualche adattamento la versione di Giovanni Cerri per l'*Iliade* (Milano 1996), quella di Aurelio Privitera per l'*Odissea* (Milano 1991) e di Graziano Arrighetti per Esiodo (Torino 1998).

Dalla discussione e dal confronto nasce questo libro, naturalmente con molti limiti per la sua specifica prospettiva ma anche con molta passione per le storie. Queste ricerche si sono sviluppate nel corso di numerosi anni e il presente volume trae consiglio e vantaggio dall'intensa discussione nelle lezioni veneziane con i miei studenti, dai seminari e dai convegni nelle Università italiane e straniere nell'ambito dei quali ho parlato di questi argomenti; alcuni degli studi qui presentati sono stati anche messi alla prova grazie ad una prima pubblicazione parziale e necessariamente più ridotta in diverse riviste e atti di convegni, dalla quale sono derivate altre discussioni e consigli utili, e anche ripensamenti che arricchiscono il lavoro finale¹.

In conclusione mi fa piacere ringraziare tutti coloro che mi hanno accompagnato nella realizzazione di queste ricerche, per le loro osser-

¹ Le storie e i canti degli eroi, *QU* n.s. 74 (103), 2003, 9-31; *Aristeia*. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia, *Aevum Antiquum* n.s. 1, 2001, 263-308; *Obrimos Ares, obrimos Hektor*. Epiteti epici e significati, *Aevum Antiquum* n.s. 2, 2002, 141-187; Cinghiali eroici, in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*, Atti del convegno (Venezia 22-23 maggio 2002), a cura di E. Cingano, A. Ghersetti e L. Milano, Padova 2005, 107-128; Segni epici. Dello spazio e del tempo, in *Studi in ricordo di Fulviomario Broilo*, Atti del Convegno (Venezia 14-15 ottobre 2005), a cura di G. Cresci Marrone e A. Pistellato, Padova 2007, 147-168.

PREMESSA

vazioni e per il loro incoraggiamento. Tra questi in particolare i colleghi di greco dell'Università di Venezia con i quali mi sono confrontato nella quotidianità, Carlo Odo Pavese, Ettore Cingano, e più di recente Filippomaria Pontani. E insieme a essi i nostri giovani grecisti Marta Cardin, Marco Perale, Andrea Preo, Elisa Bugin e Francesco Valerio, primi attenti lettori. Inoltre desidero ringraziare gli amici e maestri Mario Cantilena e Paola Angeli Bernardini, e non di meno Carlo Brillante, i quali con i loro studi e la loro generosità mi hanno sostenuto e mi sono sempre stati vicini. Un pensiero grato va infine all'amico italianista Saverio Bellomo, insieme al quale ho pensato e condiviso in questi anni una serie di iniziative comuni alle nostre discipline: anche da queste esperienze ho tratto insegnamenti e fiducia per i miei lavori.

Venezia, marzo 2009

LA TRADIZIONE DELLE STORIE E I CANTI

L'epica eroica della Grecia arcaica è una poesia orale e tradizionale, che narra le gesta degli eroi¹. Il cantore, o meglio il rapsodo, è un poeta che compone ed esegue l'ᾠοιδή di fronte a un uditorio in una situazione viva e dinamica, la quale condiziona le forme del suo canto². Non si tratta della mera esecuzione di un testo preconstituito e fissato, perché tra l'altro la rigidità del testo mal si adatta alla diversità delle occasioni e alla mutevole attesa e disponibilità del pubblico³, ma neppure si deve pensare a una pura improvvisazione⁴, perché questo tipo di composizione non permetterebbe gli esiti poetici di grande complessità e qualità, quali sono testimoniati dall'*Iliade* e dall'*Odissea*.

Avremo modo di approfondire il significato di queste valutazioni, ma per iniziare ci soffermiamo subito sulle due condizioni che sono tra loro complementari e che possono spiegare il canto del rapsodo in

¹ Il riferimento per le prospettive oralistiche qui adottate è naturalmente rappresentato in primo luogo dagli studi di Milman Parry, che sono raccolti nel volume *The Making of Homeric Verse* (1971), e da quelli di Albert Bates Lord (in particolare *The Singer of Tales*, 1960).

² Per una sintesi sulle situazioni della composizione orale vd. LORD 1962, 172-197; 1995, 1-21, NOTOPOULOS 1964, 1-18, GENTILI 1995, 3-30, FORD 1997, 396-401. Sul valore e l'uso di ῥαψωδός, che va inteso primariamente nel significato di 'cantore-cucitore' originale, il quale compone ed esegue di volta in volta il proprio canto epico, non certo come un recitatore di canti altrui precedentemente memorizzati, vd. FRÄNKEL 1925, 3; 1997, 48; PATZER 1952, 314-325; PAVESE 1974, 15-22, FORD 1988, 300-307. In questo senso verrà qui utilizzato il termine 'rapsodo' – anche se più spesso diremo semplicemente 'cantore'. Per l'uso del termine *performance* vd. ora le valutazioni di CINGANO 2007, 691, che sottolinea la complessità delle componenti implicate e in particolare la dimensione pragmatica del canto. Per l'epica arcaica v'è in più il fattore della composizione che nell'evento del canto coincide con l'esecuzione.

³ A proposito dell'influenza dell'uditorio sul canto vd. NOTOPOULOS 1949, 14-18; 1964, 51-54. Per una applicazione delle teorie della ricezione all'epica rapsodica vd. FOLEY 1991, 38-60.

⁴ LORD 1995, 10s. «Tradition, that is to say, all singers before and around him, bequeathed to each singer/performer, including Homer, a technique of composing songs in performance which is *not* improvisation, if the latter is understood as *impromptu*, *extempore* creation». Vd. anche LORD 1991, 76s.

CAPITOLO PRIMO

una prospettiva oralistica: esso è un canto *tradizionale* ed è un canto *premeditato*.

Il canto è *tradizionale* nel senso che una lunga e ricca tradizione orale – come ormai ben sappiamo – fornisce al cantore gli strumenti adeguati, che gli permettono di realizzare questo tipo di composizione. Queste risorse, che sono state create, sono cresciute e si sono perfezionate in un rapporto organico tra loro, sono rappresentate:

a) dal patrimonio tradizionale delle storie, in cui possiamo distinguere, utilizzando le indicazioni contenute nei testi che possediamo, la leggenda eroica (κλέα ἀνδρῶν), le trame convenzionali (οἶμαι) e i canti che vennero eseguiti nelle singole occasioni (ᾠδαί),

b) dalle articolazioni della composizione tematica, che chiamiamo *temi e motivi*⁵,

c) dalla dizione epica, ovvero dalle formule e dalle tecniche della composizione formulare⁶.

Il canto del rapsodo ha come premessa una lunga e complessa elaborazione, la quale è costituita dall'apprendistato del cantore, un apprendistato dell'orecchio e della voce che si estende per tutta la vita passando attraverso gli innumerevoli eventi della sua carriera⁷. Questa preparazione attraverso l'ascolto e fin dalle prime prove si accresce e si affina di canto in canto, permettendo al cantore di acquisire una straordinaria familiarità con gli strumenti della tradizione. Dal possesso di questi strumenti derivano la capacità di comporre *improvvisando* davanti all'uditorio⁸ e inoltre la possibilità di innovare e perfezionare, libertà che è inscritta nel codice genetico della tradizione orale⁹.

⁵ Sulla *composition by theme* vd. LORD 1951; 1960, 68-98; EDWARDS 1992, 284-330. Alla definizione e a una discussione del concetto di *tema* e di *motivo* dell'epica eroica e al loro funzionamento nella composizione è dedicato il secondo capitolo di questo volume (part. § 1). Vd. anche CAMEROTTO 2003.

⁶ Vd. PARRY 1928a, 1930. Sulla formula, le sue definizioni e le funzioni nella composizione orale, vd. CANTILENA 1982, 19-103.

⁷ Vd. LORD 1960, 24; 1962, 185.

⁸ LORD 1995, 11 «What I have just described is not improvisation on the spur of the moment but a very special type of composition in performance made possible by the singer's command of formulas and themes. They are not mastered by a conscious process of rote memorization, but they are remembered from frequent use and practice. Formulas do not exist to make memorization easier, but rather they make memorization unnecessary». Sulla relazione tra formula e *oral composition* come improvvisazione davanti a un uditorio vd. PARRY 1930, 77-80 (= 1971, 269-271) e inoltre HAINSWORTH 1968, 1-22.

⁹ In proposito vd. tra gli altri HAINSWORTH 1968, 128, FINKELBERG 1990, 293-303, GAINSFORD 2001, 11-13. Sulla dimensione sempre creativa dell'*aoide*, dalla prospettiva

Per il momento ci occuperemo essenzialmente di questi strumenti tradizionali, e in particolare delle relazioni tra la leggenda, le storie e i canti, ma prima di passare a ciò può essere utile, parlando della pratica compositiva del rapsodo, riconsiderare insieme la seconda condizione, che è inscindibile dalla prima.

Il canto è *premeditato* nel senso che, se ogni nuova *aoide* non è mai uguale alle precedenti anche quando il cantore segue la stessa *oime*, essa non è in nessun caso assolutamente nuova. Il rapsodo all'interno della tradizione crea e perfeziona un suo repertorio, una sua tecnica compositiva, un suo stile, pensando e ripensando la propria esperienza poetica e le proprie composizioni, preparando così le nuove *oidai*. Su una singola *oime* andrà sperimentando elementi che si consolidano e divengono costanti, elementi che vengono trasformati, sostituiti o abbandonati, ma anche elementi che vivono il tempo dell'occasione. Il canto, che può essere *improvvisato* davanti all'uditorio grazie agli strumenti della tradizione, come dimostrano le esperienze descritte da Lord e come sa fare Demodokos davanti a Odysseus¹⁰, diviene *pre-meditato*, ovvero conosce una preparazione nelle esecuzioni precedenti, sia in quelle davanti a un uditorio vero e proprio, sia in quelle di fronte a un uditorio ristretto o anche nullo – come fa Achilleus di fronte al solo Patroklos –, in cui il cantore prova il suo canto per diletto o con il preciso intento di preparare una esecuzione pubblica¹¹.

Le conseguenze della premeditazione sono due.

1) L'*aoide* potrà subire un processo di perfezionamento e divenire progressivamente più ampia e complessa.

2) L'*aoide*, pur restando sempre nuova, potrà tendere a un certo grado di fissità, innescando un processo di latente memorizzazione passiva, diversa dal tipo di memoria attiva che governa l'uso delle formule e dei temi¹².

dell'antropologia del linguaggio, vd. DURANTI 2000, 25. Sulla dialettica fra tradizione e innovazione vd. NAGLER 1987, 433 e più diffusamente 1974 (*passim*).

¹⁰ Vd. p. es. LORD 1960, 78s. Sul canto *improvvisato* di Demodokos vd. *infra* § 3.

¹¹ Vd. LORD 1991, 80s. Sull'immagine di Patroklos come ascoltatore vd. FRONTISI-DUCROUX 1986, 12s., PERCEAU 2005, 71-74.

¹² Sulle tipologie e le funzioni della memoria proprie della composizione orale vd. LORD 1985, 37-63, e in particolare l'intervento di C. SEGRE a proposito della combinazione di *remembering* e *memorizing* (65s.). Un quadro generale con riferimenti a diverse tradizioni orali è in ONG 1986, 89-100. Si veda ora anche MINCHIN 2001, 8-31 e *passim*, la quale applica le teorie della psicologia cognitiva all'indagine sulla memoria come strumento della composizione nell'epica greca arcaica.

CAPITOLO PRIMO

Il connubio di tradizione e premeditazione spiegherebbe così alcuni fatti che riguardano la genesi dei testi che noi possediamo:

a) la creazione di poemi lunghi ed elaborati sul piano delle strutture narrative come lo sono l'*Iliade* e l'*Odisea*,

b) l'insorgere di un 'testo' che tende a essere ripetuto più o meno consapevolmente,

c) la successiva trasmissione, prima orale, attraverso un tipo di memorizzazione che è parte anche della tecnica del compositore orale, e poi scritta, grazie all'affinità concettuale che si produce, a partire dall'idea di un testo sostanzialmente fisso, tra memorizzazione e registrazione¹³.

1. *La saga eroica: κλέα ἀνδρῶν*

Il cantore conosce e ha a disposizione per la composizione la leggenda eroica, o meglio, per usare la formula epica, i κλέα ἀνδρῶν¹⁴, un ampio patrimonio di storie che raccontano le vicende degli eroi, ben noto a tutti e quindi condiviso dal poeta e dal pubblico¹⁵.

I κλέα ἀνδρῶν sono la *materia* del canto eroico del rapsodo: è questa una formula onnicomprensiva, che indica l'insieme di tutte le vicende eroiche, come mostra il suo uso a definire l'oggetto del canto di Achilleus in I 189 ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. Achilleus, sulla

¹³ Il dibattito sui problemi e le dinamiche della registrazione dei poemi omerici tra oralità e scrittura, nel cui merito non intendo qui entrare, rimane sostanzialmente aperto e vede posizioni notevolmente divergenti, a partire dall'idea di LORD 1953, 124-134 di un 'oral dictated text' (vd. CANTILENA 1992, 131s.). Su questi problemi, vd. le valutazioni di CERRI 2002, 19-26 e part. 30-34, il quale attraverso la 'teoria del poema tradizionale' mette in luce la complessità dei fattori e delle situazioni che possono aver condotto, nella interrelazione tra oralità e scrittura che è propria della Grecia arcaica, alla formazione e alla fissazione di un 'testo' dei poemi omerici. In questa prospettiva, importanti sono le osservazioni di GENTILI 1994, 157-174 e il confronto con il 'viaggio testuale' del *Gilgamesh* proposto da VETTA 1994, 9-13. Vd. anche NAGY 1996a, 31-63 (che propone un 'evolutionary model'); ALONI 1998, 11-63 (con una particolare attenzione alla relazione tra *performance* e trasmissione).

¹⁴ Sui valori di κλέος e in particolare sulla formula κλέα ἀνδρῶν vd. SCHMITT 1967, 93-102; DURANTE 1976, 50-55; NAGY 1979, 16-18, 174-194; SEGAL 1983, 23-28. Vd. anche *LfggrE* s.vv. κλέος (B3) e κλείω.

¹⁵ Per la conoscenza che il cantore possiede delle vicende della leggenda possono valere come definizione le parole che Penelope rivolge a Phemios: α 337s. Φήμιτε, πολλά γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτῆρια οἶδας ἢ ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἄοιδοί. Sulla relazione programmatica tra cantore e *conoscenza*, in una prospettiva e in termini più ampi rispetto a quelli che qui ci interessano, vd. HARDIE 2000, 163-175.

cetra¹⁶, intona la sua composizione davanti a un pubblico costituito da un unico astante, Patroklos, che, intento all'ascolto, ben si guarda dall'interrompere la composizione prima che sia conclusa¹⁷: l'argomento del canto non è specificato, ma è indicata la specie attraverso il riferimento alle vicende eroiche proprio della formula.

In due luoghi, uno dell'*Illiade* e uno dell'*Odisea*, è possibile definire, a partire dalla medesima formula, la distinzione tra la leggenda eroica in generale e l'argomento specifico del canto. In I 524s. si dice che la conoscenza delle vicende eroiche più antiche, con la stessa funzione paradigmatica che aveva per il pubblico di Omero, proviene per gli stessi protagonisti del poema – in questo caso per l'ormai anziano Phoinix – dalla leggenda eroica: οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν ἢ ἡρώων¹⁸. L'argomento prescelto per funzionare da

¹⁶ Sul genere del canto di Achilleus, come di quello di Demodokos e di Phemios, vd. PAVESE 1972, 216-218; 1993a, 178; NAGY 1990a, 21-24. Si tratta probabilmente di un canto citarodico, o di una forma più antica di recitativo con accompagnamento di cetra.

¹⁷ Achilleus è ben diverso da Demodokos e da Phemios, canta per diletto e per se stesso (cf. I 186 φρένα τερόμενον, 189 τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, vd. SEGAL 1992, 4s.). Patroklos può essere considerato come un ascoltatore: I 190s. Πάτροκλος δὲ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ, ἢ δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν ἀείδων (cf. θ 87 ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός, per le pause del canto, e *Hy. Dion.* 18 ἄδομεν ἀρχόμενοι λήγοντες τ', *Hes. Th.* 48. λήγουσαί τ' ἀοιδῆς, fr. 305.4 M.-W. ἀρχόμενοι ... λήγοντες, per la fine del canto in contrapposizione al principio). Il passo della *performance* di Achilleus è stato talora inteso come se Patroklos attendesse la fine del canto del compagno per iniziare a sua volta a cantare dal punto esatto in cui Achilleus si sarebbe fermato (vd. p. es. FRÄNKEL 1997, 38s.; NAGY 1996b, 71-73, 2003, 43s.; FERRARI 2000, 32s.), secondo una prassi posteriore che ci è testimoniata da Diog. Laert. 1.57 e da [Plat.] *Hipparch.* 228b (a questo proposito vd. NAGY 2000, 41-67). Ma è più probabile che si tratti semplicemente dell'attenzione dell'ascoltatore di fronte al canto (cf. p. es. α 339 σιωπῆ, ρ 518-520 ὡς δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνὴρ ποτιδέρκεται ... τοῦ δ' ἄμοτον μεμάσιν ἀκούμεν, ὁππότε ἀείδη, e vd. FRONTISI-DUCROUX 1986, 12), anzi di quella particolare tensione che è rivolta verso la fine del canto, come avviene in qualsiasi esecuzione musicale, ma anche in qualsiasi racconto (cf. Arist. *Rhet.* 1409a τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν). Non a caso se per il cantore che narra *kata kosmon* (vd. FINKELBERG 1987b) è importante l'inizio (vd. *infra* § 3), non meno importante è la fine, come indicano le parole di Odysseus che si appresta a narrare le vicende del suo *nostos*, proprio come un *aidos*: ι 14 τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω; Così nella domanda rapsodica che introduce l'ultima *androktasia* di Patroklos: Π 692s. ἔνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὑστατον ἐξενάριξας, ἢ Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θανάτῳδε κάλεσσαν; Cf. anche E 703s., Λ 299s., X 203. Vd. LORD 1960, 92; BOWRA 1962, 58.

¹⁸ Cf. Υ 203s. ἴδμεν δ' ἀλλήλων γενεήν, ἴδμεν δὲ τοκῆς, ἢ πρόκλυτ' ἀκούοντες ἔπεα θνητῶν ἀνθρώπων. In questo passo un'analoga conoscenza riguarda le stirpi di Aineias e di Achilleus: esse sono note dall'ascolto dei canti epici (che narrano i *klea*),

CAPITOLO PRIMO

modello nella vicenda di Achilleus e della sua *menis* è definito immediatamente dopo, è il *cholos* di Meleagros, con le sue conseguenze, nella guerra tra Cureti ed Etoli intorno alle mura di Calidone (I 525 ὄτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι)¹⁹. Analogamente in θ 72-75, quando Demodokos inizia il canto al termine del banchetto, si dice che la Musa lo spinge a cantare *le gesta degli eroi* (θ 73 Μοῦσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν), e segue immediatamente una indicazione circostanziata dell'argomento del canto, il *neikos* di Odysseus e Achilleus (θ 75 νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλλῆος).

Una formula equivalente, κλέα φωτῶν²⁰, sempre per indicare la leggenda eroica, è utilizzata alla fine dell'*Inno omerico XXXII* (A Selene), nel congedo che segna il passaggio dal *prooimion* in onore della divinità al canto eroico, il cui argomento dovrà essere definito, indipendentemente dal *prooimion* stesso, nella *protasis* che seguirà: 18-20 σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν ἥσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰοδοί, ἥ Μουσάων θεράποντες²¹. Infine, nella *Teogonia* di Esiodo, il cantore ha dinanzi a sé due differenti possibilità tematiche tra loro contrapposte per le sue composizioni, può narrare *le gesta degli uomini del passato* in un poema di specie eroica, oppure *le storie degli dei* in un poema di specie teologica: Hes. *Th.* 99-101 αὐτὰρ αἰοιδός ἥ Μουσάων θεράπων κλεία προτέρων ἀνθρώπων ἥ ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν²².

laddove una conoscenza diretta appare esclusa (Υ 205). Un'analoga prospettiva va presa in considerazione per la stirpe di Sarpedon, che viene posta a confronto con le imprese di Herakles in E 635-643. Vd. NAGY 1976, 248-250; 1979, 271; EDWARDS 1991, 315.

¹⁹ La singola vicenda, già proposta in maniera puntuale come argomento del racconto di Phoinix, è poi di nuovo definita genericamente ἔργον, immediatamente prima dell'attacco della narrazione: I 527s. μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι, οὗ τι νέον γε, ἥ ὡς ἦν· ἐν δ' ὑμῖν ἐρέω πάντεσσι φίλοισι. Cf. λ 374 σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα. Sulla storia di Meleagros nell'*Iliade* e la sua funzione paradigmatica vd. SCHADEWALDT 1966, 139-142; HAINSWORTH 1993, 130-140 (con indicazioni bibliografiche).

²⁰ È una formula recenziore, a quanto pare, per evitare lo iato (mentre κλέα ἀνδρῶν riposa su *κλέφε(σ)(α) ἀνδρῶν, che elimina lo iato interno in arsi). Cf. anche Ap. Rh. 1.1 παλαιγενέων κλέα φωτῶν.

²¹ Cf. *Hy. hom.* 31.18s. ἐκ σέο δ' ἀρχόμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν ἥ ἡμιθέων ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.

²² Per la distinzione delle due specie: α 338 ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰοδοί. Cf. anche *Hy. Ap. P.* 190s. ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἡδ' ἀνθρώπων ἥ τλημοσύνας. La specie eroica nel canto corale è definita in maniera analoga, in contrapposizione al canto che ha come oggetto gli dei, in *Hy. Ap. D.* 160s.

Alla luce di queste espressioni e del loro significato, vanno interpretate come un riferimento alla leggenda eroica e come dichiarazione della specie eroica le indicazioni generiche che si trovano nella *protasis* di alcuni poemi²³, come negli *Epigoni* Νῦν αὐθ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι (fr. 1 B.): oggetto del canto sono gli eroi (ἀνδρῶν) della generazione più giovane, formula²⁴ che può essere usata e che va interpretata in relazione a προτέρων ἀνθρώπων²⁵. Non diversamente vale per l'isolato termine ἄνδρα con cui inizia l'*Odissea*, che non dice ancora quale vicenda in particolare e quindi quale argomento il canto intenda sviluppare: non si parla ancora di *nostos* e nemmeno l'eroe è necessariamente Odysseus (non è l'unico eroe – ἄνδρα – a disposizione per un poema eroico)²⁶, se non dopo l'epiteto πολύτροπον e l'ampliamento introdotto dal relativo, che per

μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν || ὕμνον αἰείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων. Vd. la ripresa funzionale di Theocr. 16.2-4.

²³ Sulle strutture della *protasis* epica vd. MINTON 1960, 292-309.

²⁴ Il verso degli *Epigoni* è ripreso in Ar. *Pax* 1269 come paradigma del canto epico di guerra. La formula ὀπλοτέρων ἀνδρῶν in Γ 108 ha il valore generico di 'giovani', contrapposti ad 'anziano' (Γ 109 γέρων) in un contesto di carattere gnomico (cf. η 294, Ψ 589s.), come in Δ 325 ὀπλοτέροι ἐσσι γέροντες ἐπὶ νεώτεροι ἐπὶ γερόντων (cf. anche p. es. Pind. *Pyth.* 6.40s., Theocr. 16.46, 50). Tra le altre formule ed espressioni che implicano una relazione generazionale: B 207, I 58, τ 184. Vd. in proposito BURKERT 2002.

²⁵ Oltre che in Hes. *Th.* 100, la formula προτέρων ἀνθρώπων è usata in E 637, Ψ 332 sempre in relazione alle vicende che si narrano a proposito degli eroi del passato (in contesto diverso ma con analoga prospettiva temporale, Φ 405 ἄνδρες πρότεροι). In λ 630 Odysseus definisce προτέρους ... ἀνέρας gli eroi che sono già morti (definiti al v. 629 ἀνδρῶν ἠρώων, οἳ δὴ τὸ πρόσθεν ὄλοντο, e identificati come Theseus e Peirithoos secondo l'aggiunta posteriore del v. 631). Cf. anche I 524 τῶν πρόσθεν ... ἀνδρῶν, 527 μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι, οὗ τι νέον γε, dove Phoenix sottolinea l'appartenenza al passato della vicenda di Meleagros che viene raccontata come paradigma. Altri riferimenti epici utili sono: Ψ 790 προτέρης γενεῆς προτέρων τ' ἀνθρώπων per l'eroe più anziano rispetto al più giovane, θ 223 ἀνδράσι δὲ προτέροισιν sono Herakles ed Eurytos rispetto a Odysseus, Hes. *Op.* 160 προτέρη γενεῆ. Così per le eroine del passato di cui si ascoltano le storie: β 118s. οἳ οὐ πώ τιν' ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν, || τῶν αἰ πάρος ἦσαν ἐϋπλοκαμίδες Ἀχαιαί (cf. l'indicazione di Hes. fr. 1.3 M.-W. αἰ τὸτ' ἄρισται ἔσαν per le eroine che sono oggetto di canto). Nestor, che in A 260-273 ricorda i nomi e le imprese degli eroi delle generazioni precedenti, in Δ 308 definendo il tempo con οἳ πρότεροι menziona le tattiche di guerra del passato. Si possono anche confrontare analoghe formulazioni in Mimn. 14.2 W.², Simon. 523 P., Pind. *Ol.* 7.72, etc.

²⁶ Il nome di Odysseus è introdotto per la prima volta solo al verso 21, quando sono già state date, fin dalla *protasis* (α 1-10), tutte le indicazioni che definiscono in modo inequivocabile e particolareggiato l'eroe e l'argomento del *nostos*. In proposito vd. *infra* cap. V § 3.

CAPITOLO PRIMO

l'appunto precisano l'argomento scelto e proposto. Così nella *protasis* della *Ilias parva* Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα (fr. 1 B.), con l'oggetto generico del canto ἔργα non è ancora indicato l'argomento, ma piuttosto la specie, e gli ἔργα corrispondono sostanzialmente ai κλέα ἀνδρῶν²⁷, come gli ἔργματα dell'*Inno omerico* XXXII.

Analogamente, nell'invito all'ascolto che le Sirene rivolgono a Odysseus (μ 183-192), si presentano in successione due diverse definizioni dei *klea* degli eroi, la prima circoscritta alle vicende del ciclo troiano, in una forma che si avvicina a una *oime* del tipo *Iliou persis* (μ 189s. ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ ἢ Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν), la seconda invece più ampia che riguarda tutte le imprese degli eroi senza distinzione (μ 191 ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ), con una formulazione che sembra restringere comunque l'ambito ai κλέα ἀνδρῶν, escludendo le gesta degli dei, e che richiama il tipo di conoscenza proprio delle Muse come dee che specificamente presiedono all'attività dei cantori²⁸.

Possiamo pensare ai κλέα ἀνδρῶν come all'insieme teorico di tutte quelle vicende degli eroi conosciute e narrate in qualsiasi genere e specie di composizione poetica²⁹, e più in particolare in tutti i poemi dell'epica eroica che sono stati composti ed eseguiti nel mondo ellenico dalle origini del genere poetico fino alle trasformazioni determinate dall'uso della scrittura per la composizione e alla nascita del poema epico letterario. Il rapsodo eredita da questa tradizione, non necessariamente coerente (non v'è un mitografo all'opera che fa tornare tutti i conti), i contenuti delle sue composizioni, le quali diventano esse stesse parte della leggenda eroica. Il rapsodo riattualizza una parte di quella tradizione e attraverso il suo canto può intervenire a modificarla o a dare maggiore fama a questa o a quella vicenda, che egli stesso può arricchire o modificare. Si tratta di un sistema della memoria e della voce, non immobile e immutabile, ma vivo e fatto di relazioni in perenne trasformazione.

²⁷ La specie eroica non è indicata con precisione, poiché manca il riferimento puntuale al genitivo, come mostra l'uso della stessa formula all'inizio di una composizione di specie teologica, con il teonimo nel secondo *hemiepes* a definire con più esattezza gli *erga*: *Hy. Aphr.* 1 Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης. Cf. anche *Hy. hom.* 31.19.

²⁸ Cf. *Hes. Th.* 27s., B 485s. Sulle Sirene e il loro canto vd. GRESSETH 1970, 203-218; PUCCI 1979, 126s.; HEUBECK 2003, 312s., 323; SEGAL 1983, 38-43, e ora MANCINI 2005, 17-47, BETTINI-SPINA 2007, 73-84.

²⁹ Non vanno escluse neppure forme non poetiche di narrazione e di trasmissione della leggenda eroica. Vd. FORD 1997, 404s.

2. *Le trame tradizionali: οἶμαι*

La leggenda eroica è un insieme onnicomprensivo, senza confini rigidi. I κλέα tendono a riunirsi in saghe o cicli – che possono tra loro influenzarsi, contaminarsi, sovrapporsi –, e ciò avviene intorno alla figura di un eroe, come nel caso delle gesta di Herakles³⁰, o intorno a una grande impresa, come avviene per il ciclo tebano e per il ciclo troiano³¹. Su questo materiale è la tradizione del canto che opera anzitutto le selezioni e che stabilisce i canoni narrativi. Le forme stesse di ripresa dei materiali della leggenda, ovvero gli argomenti e la loro articolazione narrativa, sono tradizionali e sono rappresentate dalle οἶμαι³². Nella situazione reale della composizione il rapsodo riprende dalla tradizione un argomento del canto, ovvero sceglie una οἶμη, una vicenda unitaria della leggenda con una selezione e una articolazione definita degli eventi, come è già stata narrata, divenendo più o meno importante e famosa, e più o meno in voga presso il pubblico (θ 74 οἶμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε)³³. Sulla base di questa *oime* il rapsodo sviluppa la sua composizione. Egli conosce molte *oimai*, e questo è un aspetto specifico della sua professione,

³⁰ Cf. le definizioni epiche che si riferiscono all'insieme delle fatiche dell'eroe: λ 622 χαλεπὸς ... ἀέθλους, Θ 363 ὑπ' Εὐρυσθέως ἀέθλων. Sulle strutture del mito e sulle imprese di Herakles, vd. BURKERT 1987, 125-156. Su Herakles in Omero vd. SBARDELLA 1994, 145-166, in Esiodo HAUBOLD 2005, 85-98. In generale sull'immagine dell'eroe nella poesia arcaica vd. GALINSKY 1972, 9-22.

³¹ Cf. il riferimento, per la stirpe degli eroi, al ciclo tebano e al ciclo troiano in Hes. *Op.* 161-165 (e inoltre *Op.* 651-653). Ma cf. anche p. es. il cenno relativo alla saga argonautica e alla sua notorietà, μ 70 Ἄργὸ πάσι μέλουσα.

³² Il termine οἶμη non ha in Omero il significato di «canto» (vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. οἶμη), né come facoltà di cantare, né come esecuzione di un canto determinato. La parola è poetica e ha piuttosto il significato di «corda, linea, traccia»: nei passi omerici presenta il valore 'tecnico' di «intreccio», «trama del canto», «storia». Il termine è da porre in relazione, anche se rimane distinto nell'uso e nel significato, con οἶμος, «striscia» (Λ 24) e quindi «via, sentiero». E ben diverso da οἶμη appare il significato dell'espressione ἀγλαὸς οἶμος ἀουδῆς in *Hy. Herm.* 451, «la via del canto», quindi più genericamente equivalente a «canto», in associazione nel passo con χοροί, μολπή e βρόμος αὐλῶν, come prerogative delle Muse (cf. Pind. *Ol.* 9.47, Call. *Hy. Iov.* 78). Sui termini e i loro significati vd. PAGLIARO 1953, 34-40; VAN GRONINGEN 1958, 76s.; SETTI 1958, 151; DURANTE 1976, 176s., LANATA 1963, 11; SVENBRO 1984, 49, 185 n. 51, e ora anche GIANNISI 2006, 65-73.

³³ Per il successo del canto cf. α 351s. τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, ἢ ἣ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται (vd. anche *Hy. Ap. D.* 173 τοῦ πάσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί).

come indica il rapporto privilegiato con la Musa³⁴, la quale insegna³⁵ al cantore le *oimai* (θ 481 οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, γ 347s. θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας ἢ παντοίας ἐνέφυσεν): è una conoscenza straordinaria, un fatto della specializzazione e della tradizione, che viene interpretato come il risultato dell'ispirazione divina e che conferisce al cantore uno status sociale distinto e privilegiato, degno non soltanto di rispetto e onori³⁶, ma anche di un *kleos*³⁷, non diversamente da quanto capita per gli eroi e le loro imprese.

Il rapsodo non prende in considerazione in una singola esecuzione tutta la leggenda eroica, né tutte le vicende che illustrano un personaggio. Egli sceglie una tra le diverse *oimai*³⁸, quella che ritiene più

³⁴ θ 481 φίλησε δὲ φύλον αἰοιδῶν.

³⁵ Sulla Musa che insegna al cantore cf. anche θ 488 ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων, ρ 518s. ὅς τε θεῶν ἕξ ἢ αἰείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι, Hes. *Th. 22, Op.* 662. Sull'argomento vd. DETIENNE 1983, 1-16, BRILLANTE 1992a, 13.

³⁶ θ 471s. ἐρίηρον αἰοιδόν, ἢ Δημόδοκον λαοῖσι τετιμένον (cf. v 27s.), θ 479s. πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν αἰοιδοί ἢ τιμῆς ἔμποροί εἰσι καὶ αἰδοῦς (vd. SEGAL 1992, 17, 25). In γ 345-349 Phemios può chiedere di essere risparmiato da Odysseus proprio in virtù della sua arte (sulla scena vd. LOMBARDO 1995-1998, 3-54). Così in γ 267 è a un cantore che viene affidata da Agamemnon la moglie Klytaimnestre per il tempo in cui sarà lontano. L'abbandono del cantore su un'isola deserta e la sua morte sono poi il primo *scelus* compiuto da Aigisthos, γ 270s. (in proposito vd. SCULLY 1981, 67-83, ANDERSEN 1992, 5-26).

³⁷ α 325 (Phemios), θ 521 (Demodokos) αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός, γ 376 (Phemios) πολύφημος αἰοιδός. In θ 496-498 Odysseus promette al cantore di renderlo noto fra tutti gli uomini per la sua arte, in base alla relazione professionale con l'ispirazione divina: αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς, ἢ αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν ἢ ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν αἰοιδήν. In una prospettiva analoga funzionano l'elogio del cantore in θ 487-489 e l'attesa di Alkinoos che Odysseus riferisca, una volta tornato in patria, l'eccellenza dei Feaci nel canto e nella danza in θ 241-253 (ma cf. anche la promessa di Odysseus-mendico ad Antinoos, ρ 418 ἐγὼ δέ κέ σε κλείω κατ' ἀπείρονα γαῖαν). Per il *kleos* del cantore cf. in particolare *Hy. Ap. D.* 166-176, *Ibyc.* 1.48 P.

³⁸ Non tutto si può e si deve narrare. Significativo è il confronto con le indicazioni riguardanti la scelta narrativa di Helene nel banchetto a Lacedemone davanti a Telemachos: δ 240-243 πάντα μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, ἢ ὅσσοι Ὀδυσσεύς ταλασιφρόνός εἰσιν ἀεθλοῖ: ἢ ἀλλ' οἶον τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ ἢ δῆμῳ ἔνι Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί. Così Odysseus, nel suo racconto sulle imprese da aristeuon di Neoptolemos (in λ 513-516 sono indicati in forma sintetica i motivi e gli sviluppi tematici propri di una grande *Aristeia*), sceglie di narrarne una tra le molte (λ 517s. πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, ἢ ὅσσον λαὸν ἐπεφνεῖν ἀμύνων Ἀργείοισιν), ossia la *Monomachia* con Eurypylos, figlio di Telephos (λ 519s. ἀλλ' οἶον τὸν Τηλεφίδην κατενήρατο χαλκῷ, ἢ ἦρῳ Εὐρύπυλον), per poi aggiungervi in sequenza una scena del *lochos* del cavallo di legno (λ 523-532). Anche per Nestor, pur essendo già i *klea* ristretti alle sole vicende della spedizione contro Troia (γ 103-113), si

opportuna, valutando, oltre che l'ispirazione che proviene dalle divinità del canto³⁹, il contesto rappresentato dal suo pubblico e dall'occasione. E il pubblico stesso può chiedere al cantore di scegliere un argomento piuttosto che un altro tra tutti quelli che formano la leggenda eroica. Nel primo libro dell'*Odissea* Phemios, davanti ai pretendenti, intona un canto che narra il *nostos* degli Achei (α 325-327) e compie un *errore* nella sua scelta. È una *oime* forse inopportuna nel palazzo di Odysseus, mentre l'eroe è lontano e nessuno sa più nulla di lui – ma non sarà ovviamente fuori luogo nell'economia della narrazione del *nostos* di Odysseus –, è un argomento di canto che dà dolore a Penelope⁴⁰, la quale dalle sue

pone il problema di una scelta narrativa: γ 113-116 τίς κεν ἐκεῖνα ἢ πάντα γε μυθήσαιτο καταθηγῶν ἀνθρώπων; ἢ οὐδ' εἰ πεντάετες γε καὶ ἐξάετες παραμύμων ἢ ἐξερéοις ὅσα κείθι πάθον κακὰ δίοι Ἀχαιοί (cf. anche ξ 193-198). Similmente nell'ambito più ristretto della narrazione di una battaglia si impone per il compositore la necessità della selezione degli eventi, perché narrare tutto risulta impossibile: M 176 ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὡς πάντ' ἀγορεύσαι (cf. P 260s.). Senza una scelta, poi, il racconto coincidente con tutti i *klea* riuscirebbe eccessivo e noioso anche per l'ascoltatore più interessato (in questo caso Telemachos): γ 117 πρὶν κεν ἀνηθείς σὴν πατρίδα γαῖαν ἴκοιο. Odysseus, nel contesto catalogico della *Nekyia*, è costretto a preterire il racconto, che diventerebbe inopportuno lungo se il catalogo dovesse comprendere *tutte* le eroine, con una formulazione analoga alle parole che introducono la narrazione di Helene e quella di Odysseus su Neoptolemos: λ 328-330 πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω ἢ ὅσας ἠρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας ἢ πρὶν γάρ κεν καὶ νῦξ φθίτ' ἀμβροτος (va comunque osservato che la poesia catalogica pretende di essere esaustiva, cf. B 484-493). Così nella *protasis* dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si allude alle innumerevoli vicende che possono essere oggetto del racconto (A 2 μυρία, 3 πολλάς, α 1 μάλα πολλά, 3 πολλῶν, 4 πολλά, vd. BASSETT 1923, 340), ma l'*oime* che il cantore segue nel suo canto impone una selezione articolata, fissata dalla tradizione. Gli *algea polla* sono come una specie di «summary foil», e in relazione a questa molteplicità si articola il canto particolare, vd. BUNDY 1962, 12s., e inoltre WALSH 1995, 404 (secondo il quale la protasi «means to demonstrate that the subject is worth of consideration because of its extent» – ma vd. *infra* cap. V § 2).

³⁹ α 347 τέρπειν ὄπη οἱ νόος ὄρνυται. Il dio dona il canto e la libertà del cantore di intonare questa o quella storia è inscritta all'interno della sua speciale relazione con le divinità del canto, come si può comprendere dalla doppia indicazione sull'ispirazione contenuta in θ 44s. τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδήν ἢ τέρπειν, ὄπη θυμὸς ἐποτρύνησιν αἰεῖδεν e in χ 347s. αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας ἢ παντοίας ἐνέφουσεν. Sul rapporto tra il cantore e la Musa e in particolare sul valore di queste indicazioni di 'autonomia' associate all'ispirazione della Musa vd. le osservazioni di BRILLANTE 1992a, 14-16, SEGAL 1992, 26-28.

⁴⁰ α 336 δακρύσσασα. È Penelope stessa che spiega l'effetto che ha in lei il canto del *nostos* (α 341-344). Il canto che ha come argomento le vicende degli Achei a Troia suscita poi dolore e lacrime anche in Odysseus, tanto il canto del *neikos* (θ 83-92), quanto quello dello ἵππου κόσμος (θ 521-534, 539-541, cf. invece l'effetto del canto di Ares e Aphrodite in θ 367-369). E Alkinoos opportunamente lo fa interrompere, il

CAPITOLO PRIMO

stanze sente e scende a chiedere all'aedo di interrompere la composizione (α 340 ταύτης δ' ἀποπαύε' ᾠοιδῆς). Lo invita a scegliere, tra le molte altre gesta degli eroi e degli dei che egli conosce (α 337s.), una *oime* diversa per il suo uditorio, con vicende e protagonisti che non siano quelli dalla leggenda troiana e in particolare dei *nostoi*: α 339s. τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆ ἢ οἶνον πινόντων. La scelta per il cantore rimane comunque libera, come rivendica Telemachos nelle parole che subito dopo rivolge alla madre (α 346-355).

Così avviene alla corte dei Feaci. Odysseus ascolta nel primo canto di Demodokos l'esecuzione di una delle *oimai* del ciclo troiano, che il cantore ha scelto autonomamente ovvero sollecitato dalla Musa. Più tardi Odysseus, in una nuova occasione di canto, chiede espressamente al cantore di cambiare argomento (θ 492s. ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον ἢ δουρατέου)⁴¹, rimanendo sempre nell'ambito del ciclo troiano che sembra conoscere così bene (θ 487-491). La richiesta dell'argomento in questo caso viene dal pubblico, che ha familiarità con le *oimai* dell'epica: la richiesta di Odysseus è molto precisa, egli fornisce al cantore una trama definita in tutta la sua articolazione, dalla costruzione del cavallo (θ 493 τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ), alla preparazione del *dolos* con l'indicazione del protagonista (θ 494s. ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε διὸς Ὀδυσσεύς ἢ ἀνδρῶν ἐμπλήσας), fino alla conseguente distruzione della città (θ 495 οἱ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν), in maniera simile a quanto avviene nella *protasis* di un poema, e in particolare dell'*Odissea* stessa, piuttosto che alle parole di uno che è stato protagonista degli eventi. È proprio questa capacità di saper eseguire ad arte secondo le attese (θ 496) un canto su un argomento a richiesta – escludendo quindi una forma di memorizzazione rigida del canto – che garantisce al cantore il successo davanti al pubblico e la fama più ampia riservata a un *theios aoidos* (cf. θ 497s.). Demodokos non ha

primo (θ 98s. ἦδη μὲν δαιτὸς κεκορήμεθα θυμὸν εἵσης ἢ φόρμιγγός θ', ἢ δαιτὶ συνήορός ἐστι θαλεῖη), come il secondo (θ 537s. Δημόδοκος δ' ἦδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν ἢ οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' αἰεῖει, 542 ἀλλ' ἄγ' ὁ μὲν σχεθέτω). Alkinoos, tra le altre domande, chiede allo straniero anche una spiegazione del pianto suscitato dalla narrazione di Demodokos, anticipando lui stesso una motivazione analoga a quella data da Penelope (θ 577-586). Sulle reazioni dell'uditorio e sul pianto di Odysseus di fronte al canto che implica un coinvolgimento diretto, vd. MINCHIN 2001, 208.

⁴¹ Cf. *Hy. Aphr.* 293, *Hy. hom.* 9.9, 18.11 σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον.

incertezze, attacca con un *prooimion* in onore di un dio non specificato e poi sviluppa la sua narrazione sull'*oime* richiesta (θ 499 φαῖνε δ' αἰοιδήν), ottenendo così il *kleos* nelle parole di Odysseus (anche se non vi è menzione esplicita del cantore dei Feaci in alcuno dei racconti veri e falsi che seguono) e divenendo *aoidimos* nel canto di Omero.

Le forme di selezione del materiale della leggenda eroica sono tradizionali e convenzionali, come vediamo dall'analisi di alcuni argomenti di canto che possiamo desumere dai poemi dell'epica arcaica. Gli argomenti sono rappresentabili come *oimai*, strisce o percorsi del racconto, che il rapsodo si propone e identifica per l'uditorio all'inizio della composizione, nella *protasis*, in coincidenza con l'invocazione alla Musa⁴².

Menis o cholos

È l'argomento di canto dell'*Iliade*, definito nella *protasis* (A 1-2 μῆνιν ἄειδε... || οὐλομένην) e rideterminato ancora come contesa in A 6 διαστήτην ἐρίσαντε e nella domanda rapsodica che avvia la narrazione (A 8 ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι)⁴³. Il *cholos* è argomento affine o coincidente con la *menis*, come indicano i vv. 2s. della *protasis* dell'*Iliade* attestata da Aristosseno ὅπως δὴ μῆνις τε χόλος θ' ἔλε Πηλείωνα || Λητοῦς τ' ἀγλαὸν υἱόν. L'inizio del racconto di Phoinix sulla vicenda di Meleagros, che ha una funzione paradigmatica per la *menis* di Achilleus, nella sua formulazione generica (I 524s. κλέα ἀνδρῶν || ἠρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι) evidenzia come il *cholos* rientri all'interno dei *klea* e rappresenti una trama tradizionale, la quale può avere come protagonista questo o quello tra gli eroi. In λ 554-560 il richiamo di Odysseus al *cholos* di Aias Telamonios per le armi (χόλου εἵνεκα τευχέων || οὐλομένων) presenta sinteticamente l'articolazione di una

⁴² Come ha notato VAN GRONINGEN 1958, 63, le *protaseis* dell'*Iliade* e dell'*Odyssea* sono piuttosto imprecise nel rievocare la serie delle vicende che saranno oggetto del canto, ovvero «le poète ne s'efforce pas de donner un résumé exact» (vd. BASSETT 1923, 347, la *protasis* non è una «table of contents»). E in effetti la funzione della *protasis* è quella di identificare con brevi tratti l'*oime* per un pubblico al quale le *oimai* sono già note (il résumé riuscirebbe superfluo a un uditorio che conosce la vicenda dall'inizio alla fine, e anche il prima e il dopo). L'unico problema relativo alla struttura narrativa che la *protasis* si pone è invece, come vedremo, il punto dell'*oime* da cui il cantore avvierà il racconto.

⁴³ Sull'ira dell'eroe come argomento del canto vd. NOTOPOULOS 1964, 32s., PAGE 1959, 257. Su μῆνις nella *protasis* dell'*Iliade* vd. REDFIELD 1979, 97s.

CAPITOLO PRIMO

oime, come di consueto avviene in una *protasis*. L'ira di Aias è l'argomento di canto con cui iniziava l'*Ilias parva* di Lesches⁴⁴.

Neikos o eris

La contesa tra due eroi è, come si vede, argomento associato all'ira. Come *neikos* è definito l'argomento del primo canto di Demodokos⁴⁵: θ 75s. νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλλῆος, ἢ ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ. Per gli elementi che compaiono nella narrazione sintetica si possono rilevare dei contatti tematici significativi tra questo canto di Demodokos e la *protasis* dell'*Iliade*⁴⁶. In particolare il riferimento alla volontà di Zeus costituisce la premessa tanto degli *algea* dell'*Iliade*, quanto del *pema* che incombe su Troiani e Achei nel canto di Demodokos (θ 81s. Διὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς)⁴⁷. Nell'*Iliade*, la contesa in assemblea tra Agamemnon e Achilleus, definita come *eris* (A 6, 8), è l'azione narrativa che scatena la *menis* (A 53-307) e la fine dell'ira è segnata dalla riconciliazione tra i due eroi, sempre in un'assemblea (T 40-281)⁴⁸. Nel terzo libro del-

⁴⁴ Procl. *Chrest.* 206 Severyns (*Il. parv. arg.* 74.3-5 B.). Cf. anche Arist. *Poet.* 1459a 37. Con la contesa per le armi di Achilleus si concludeva la *Aethiopis* di Arctinos di Mileto (Procl. *Chrest.* 202 Severyns = *Aethiop. arg.* 69.23 B.).

⁴⁵ Sulla vicenda raccontata in questo primo canto di Demodokos molto si è discusso e si è pensato, con tante e varie motivazioni, a una storia inventata (p. es. DIANO 1968, 199 «Di una contesa di Ulisse e d'Achille non si ha notizia fuori di questo luogo, essa è un'invenzione del poeta: ha quindi un senso, e nasconde un intento», ma vd. anche MARG 1956, 21 e inoltre l'utile resoconto sulla discussione e le stesse proposte di FINKELBERG 1987a, 128-132). Si tratta piuttosto di una *oime* tradizionale, al pari di quella che costituisce l'argomento di canto dell'*Iliade* (vd. NAGY 1979, 15-25, 48). In proposito va osservato che, se si annuncia una storia famosa e poi si inventa lì per lì una vicenda sconosciuta all'uditorio, pur avendo a disposizione tante *oimai* su Odysseus, la cosa avrebbe suscitato quanto meno imbarazzo e disorientamento in quel pubblico che condivideva con il cantore la conoscenza dei *klea* e l'esperienza, come ascoltatore, delle *oimai*.

⁴⁶ Vd. NOTOPOULOS 1964, 33s.

⁴⁷ Va osservato che generalmente a tutte le vicende degli eroi è associata la volontà di un dio, che il più delle volte è Zeus, come anche nei *Cypria* con la stessa formula dell'*Iliade* (fr. 1.7 B. Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, cf. p. es. Ibyc. 1.4 P. Ζηνὸς μεγάλου βουλᾶς). Ogni *oime* ha il suo dio o i suoi dei, come l'ira di Artemis sta al principio della contesa per il *geras* della pelle del cinghiale e della guerra tra Cureti ed Etoli (in due tempi I 538s., 547s.). Vd. l'analisi di STRAUSS CLAY 1976, 313-326, part. 317s., sulle strutture dell'*Odissea* e sul punto d'inizio della narrazione in rapporto all'azione di Athene, e inoltre la definizione dello *starting point* di WALSH 1995, 398-403 (ma vd. *infra* cap. V § 3).

⁴⁸ Secondo le stesse parole di Achilleus nell'assemblea, la *eris*, che è giunta alla sua conclusione (nella vicenda e nella narrazione), rimarrà a lungo memorabile tra gli

l'*Odissea*, il racconto di Nestor è un *nostos*, ma rilevante in principio è la *eris* che scoppia tra Agamemnon e Menelaos⁴⁹ e sono significativi i contatti tematici con lo sviluppo narrativo dell'*Iliade*: è la volontà di Zeus (γ 132 καὶ τότε δὴ Ζεὺς λυγρὸν ἐνὶ φρεσὶ μῆδετο νόστον), che vuole punire coloro che non sono *dikaioi*, il motore primo dell'azione (il tema della *Tisis* è annunciato già dalla frase generica di γ 131 θεὸς δ' ἐκέδασσεν Ἀχαιοῦς). È poi l'intervento di Athene adirata (γ 135 μῆνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκῶπιδος ὀβριμοπάτρης) che scatena l'*eris* tra i due Atridi nell'assemblea degli Achei: γ 136 ἦ τ' ἔριν Ἀτρεΐδῃσι μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε può essere posto direttamente a confronto con A 8 τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; La causa dell'*eris* è rappresentata proprio dal *cholos* della dea e dalla scelta del modo in cui placarlo (γ 145), come avviene nell'*Iliade* per l'ira di Apollon. Ne segue una pericolosa contrapposizione tra le due fazioni che si creano (γ 151s.), poi il racconto si avvia come *nostos*, subito interrotto per il volere di Zeus (γ 160 Ζεὺς δ' οὐ πῶ μῆδετο νόστον) da una seconda *eris* (γ 161 ὅς ῥ' ἔριν ὄρσε κακὴν ἔπι δεῦτερον αὐτίς), la quale separa il *nostos* di Nestor, argomento del racconto secondo, da quello di Odysseus, argomento dell'*Odissea*⁵⁰.

Halosis o persis

Odysseus, come abbiamo già visto, dopo aver elogiato l'abilità di Demodokos nel cantare la vicenda degli Achei – argomento non puntualmente definito della prima esecuzione (θ 489s. λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις, ἢ ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί)⁵¹ –, invita il cantore a passare a un nuovo argomento (θ 492s. ἵππου κόσμον ἄεισον ἢ δουρατέου) e lo definisce con precise formulazioni e sequenze che richiamano la *protasis* di un poema (θ 492-495). Il nuovo canto potrebbe anche essere definito come *λόχος* (θ 515)⁵² o *δόλος* (θ 494), ché non a caso Odysseus è

Achei, ossia diventerà oggetto e argomento di canto: T 63s. αὐτὰρ Ἀχαιοῦς ἢ δηρὸν ἐμῆς καὶ σῆς ἔριδος μνήσεσθαι οἴω. Vd. MORAN 1975, 209.

⁴⁹ Cf. Procl. *Chrest.* 277 Severyns (= *Nost. arg.* 94.3-4 B.): la vicenda dei *Nostoi* di Agias di Trezene inizia sempre con la *eris* tra gli Atridi, provocata da Athene. Cf. anche Apollod. *epit.* 6.1.

⁵⁰ Sul tema della contesa nell'epica vd. tra gli altri HOGAN 1981, NAGLER 1988.

⁵¹ α 350 Δαναῶν κακὸν οἶτον αἰεῖδεν indica il *nostos* degli Achei nel canto di Phemios. Nell'*Odissea* la formula κακὸν οἶτον ritorna sempre densa di racconti (comunque non con valore specifico): per il destino degli Achei nella narrazione di Nestor (γ 134) e per la sorte di Agamemnon al compimento del *nostos* nel paragone di Odysseus per il proprio ritorno (ν 384).

⁵² Cf. δ 277 κοῖλον λόχον, λ 525 πυκινὸν λόχον.

CAPITOLO PRIMO

celebre, ossia oggetto di canto, per gli inganni (ι 19s. εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν ἢ ἀνθρώποισι μέλω)⁵³. Nella prospettiva dell'ascoltatore (ἀκούων) anziché del narratore gli argomenti dell'una e dell'altra composizione eroica di Demodokos sono definiti ποι Ἀργείων Δαναῶν ἢ δ' Ἰλίου οἶτον (θ 578)⁵⁴. Ma lo ἵππου κόσμος può essere considerato anche come una Ἰλίου πέρσις (θ 495 οἱ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν, 514 ἦειδεν δ' ὡς ἄστου διέπραθον νῆες Ἀχαιῶν, 516 ἄλλον δ' ἄλλη ἄειδε πόλιν κεραϊζέμεν αἰπήν)⁵⁵.

Gli argomenti tradizionali del canto si ricollegano e si intrecciano tra loro⁵⁶. In γ 130 αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν vi è ancora la medesima indicazione riassuntiva e formulare di una *Iliou persis*, che segna il passaggio al racconto del *nostos* (γ 131 βῆμεν δ' ἐν νήεσσι, cf. ν 316s.). Così il *nostos* di Odysseus inizia da lì dove termina una *Iliou persis*: α 2 ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν ποτλίεθρον ἔπερσε, ι 39 Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσαν (il racconto di Odysseus ad Alkinoos inizia dalla presa di Troia, per passare immediatamente a un'altra *persis* interna al *nostos*), 259 ἡμεῖς τοι Τροίηθεν ἀποπλαγχθέντες Ἀχαιοί (al ciclope suo ospite Odysseus racconta del *nostos* a partire dalla presa di Troia), κ 15 Ἴλιον Ἀργείων τε νέας καὶ νόστον Ἀχαιῶν (nel racconto di Odysseus ad Aiolos sono associati la presa di Troia – con un catalogo delle navi – e il *nostos*)⁵⁷.

⁵³ Cf. anche Γ 202, Δ 339. Vd. HAFT 1990, 37-56.

⁵⁴ Sul significato dell'espressione ἵππου κόσμος, che indica non la costruzione del cavallo, ma l'argomento del canto con la sua articolata struttura, vd. LATA CZ 1991, 383-388. Vd. anche PAVESE 1995, 15 e il commento al passo di HAINSWORTH 2002, 300s.

⁵⁵ Cf. anche, sempre in relazione alla storia del cavallo di legno, δ 273 Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες e in particolare λ 533 ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν, verso di transizione che conclude come *persis* la narrazione del *lochos* del cavallo, per avviare un *nostos* (λ 534 ἐπὶ νηὸς ἔβαινευ).

⁵⁶ LORD 1985, 57 «the tradition is made up of many songs whose stories overlap or are in a multitude of ways related to one another».

⁵⁷ Tra i molti riferimenti alla *persis*, cf. il racconto di Achilleus a Thetis con la presa di Tebe Ioplocia (A 367, cf. B 691, Z 414-428, I 188, Π 153), le menzioni della presa di Lirnesso (B 691, T 60, Υ 92, 191s.), la rievocazione di Sthenelos dell'impresa degli Epigoni che presero Tebe (Δ 406-409), la narrazione di Phoinix della guerra tra Cureti ed Etoli (I 573s., 588s.), che contiene a sua volta il racconto paradigmatico di una *persis*, narrato dalla sposa a Meleagros (I 591s.), il richiamo di Tlepolemos e di Sarpedon alla prima *persis* di Troia per mano di Herakles (E 640-642, 648-651). Sull'*oime* antica e ad ampia diffusione della *Halosis* vd. le osservazioni di HAINSWORTH 1981, 49. Più ampiamente sulla fortuna del tema vd. ANDERSON 1997.

Nostos

Oltre che argomento definito nella *protasis* dell'*Odissea* (α 1-10)⁵⁸, il *nostos* è oggetto del canto di Phemios a Itaca, che in α 326s. è introdotto pure con gli elementi propri di una *protasis*: il verbo del canto, l'oggetto con il genitivo che indica i protagonisti delle vicende, l'epiteto dell'oggetto in enjambement, l'ampliamento a partire dal relativo, la volontà di un dio che fa da motore della storia: ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε ἢ λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη⁵⁹. Un *nostos* è poi naturalmente il racconto di Odysseus di fronte ai Feaci, che è definito un μῦθος proprio mentre è *aoide* e il cui narratore agisce secondo le regole che appartengono a un *aoidos*: λ 368 μῦθον δ' ὡς ὅτ' αἰοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας⁶⁰. L'*oime* che il narratore segue è definita da parte di chi sta ascoltando con una formulazione molto sintetica e piuttosto generica quando la narrazione è ben avviata ed è giunta a una prima pausa a metà del suo cammino (λ 369 πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρὰ). Ma all'avvio del racconto di Odysseus la dichiarazione dell'argomento, una nuova *protasis*, era stata alquanto circostanziata, secondo le forme e l'articolazione che avrebbe usato un cantore. La richiesta di Alkinoos che sollecita il racconto è già la definizione di un *nostos* (θ 573s. ὅπη ἀπεπλάγχθης τε καὶ ἄς τινας ἴκεο χώρας ἢ ἀνθρώπων, αὐτοῦς τε πόλιός τ' ἐῦ ναιεταούσας)⁶¹: Odysseus la riprende (ι 12s. σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα ἢ εἴρεσθ') e si prepara con una domanda rapsodica (ι 14 τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω;), a cui segue l'indicazione del motore di ogni vicenda, ovvero la volontà degli dei (ι 15). Odysseus dichiara il proprio nome, con patronimico e attributi (ι 19s.), ottemperando alle convenienze del tema della *Xenia*, ma anche adempiendo alle regole che impone l'inizio della narrazione (da un nome si comincia), si dilunga a parlare della sua patria (ι 21-28), che è l'ultima tappa non ancora raggiunta, la

⁵⁸ Il ritorno degli Achei è argomento di canto di altri poemi epici (Suda s.v. νόστος, III 479, 26 Adler = *Nost.* test. 2 B.), e in particolare del poema Νόστοι ο Νόστοι Ἀχαιῶν, in cinque libri, di Agias di Trezene, che narra in sequenza il ritorno e la sorte degli eroi achei (Procl. *Chrest.* 277 Severyns = *Nost. arg.* 94.1 B.). Vd. ora DEBIASI 2004, 229-234.

⁵⁹ Per il motivo della volontà degli dei applicato al *nostos* cf. in particolare γ 132s. καὶ τότε δὴ Ζεὺς λυγρόν ἐνὶ φρεσὶ μῆδετο νόστον ἢ Ἀργείοισ'. Cf. anche ε 106-109.

⁶⁰ Cf. ρ 518-521. Su Odysseus come *aoidos* vd. BERTOLINI 1988, 150-153, sulla relazione tra canti degli aedi e racconti dei personaggi vd. MACKIE 1997, 78-91, SCODEL 1998, 171-194, MINCHIN 2001, 205-224.

⁶¹ La formulazione e i motivi sono i medesimi della *protasis* dell'*Odissea*, cf. α 3s.

CAPITOLO PRIMO

meta del suo *nostos*, e indica le due tappe più lunghe e per certi versi più pericolose per il buon esito delle sue peregrinazioni (Kalypso e Kirke, ι 29-36). Il passaggio alla sequenza degli episodi è marcato dalla dichiarazione esplicita dell'*oime* (ι 37 εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω), con un nuovo richiamo alla volontà divina (ι 38 ὄν μοι Ζεὺς ἐφέηκεν ἀπὸ Τροίηθεν ἰόντι). Quando più avanti il racconto riprende, dopo la preterizione del catalogo delle eroine e la promessa dei doni, Alkinoos chiede al narratore una sequenza precisa dell'episodio della *Nekyia*, ovvero gli domanda se egli, tra le ombre dei morti, ha visto i compagni dell'impresa troiana che laggiù sono caduti (λ 371s.): è una particolare sequenza dei *klea* (λ 374 σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα), inserita nell'*oime* del *nostos* di Odysseus (λ 376 τὰ σὰ κήδεα μὴθῆσασθαι). Odysseus inizierà con l'incontro e la storia di Agamemnon che non è caduto a Troia ma al suo ritorno in patria, e inquadra l'argomento come seguito della guerra di Troia (λ 381-384), ovvero in una *oime* dei *nostoi* (λ 384 ἐν νόστῳ δ' ἀπόλοντο)⁶². Alla fine delle sue peripezie Odysseus tornerà a raccontare ancora una volta per intero la vicenda del suo ritorno a Penelope (ψ 310-343), narrazione introdotta da un'altra definizione sintetica e convenzionale degli *algea polla*: ψ 306-308 αὐτὰρ ὁ διογενὴς Ὀδυσσεὺς ὅσα κήδε' ἔθηκεν ἢ ἀνθρώποις ὅσα τ' αὐτὸς οἴζυσας ἐμόγησε, ἢ πάντ' ἔλεγε⁶³.

3. Il canto e l'occasione: ἀοιδή

Davanti all'uditorio, in ciascun singolo evento, il rapsodo sceglie l'argomento del canto, compone ed esegue una ἀοιδή⁶⁴. Ogni com-

⁶² La morte di Agamemnon al ritorno in patria per mano di Aigisthos e Klytimestre e la vendetta di Orestes rappresentano la sequenza conclusiva dei *Nosti* di Agias di Trezene (Procl. *Chrest.* 301-303 Severyns [= *Nost. arg.* 95.17-19 B.], *Nost.* fr. 10 B., cf. Apollod. *epit.* 6.23) e costituiscono il principale paradigma narrativo del *nostos* dell'*Odissea* (α 28-47, 293-300, γ 193-209, 229-238, 247-275, 303-310, δ 91s., 512-537, 546s., λ 387-389, 404-464, ν 383s., ω 19-22, 95-97, 191-202). Vd. OLSON 1995, 25-42.

⁶³ L'articolazione coincide con la definizione sintetica dei *klea* degli eroi, cf. p. es. *Hy. hom.* 15.6 a proposito di Herakles. Sulla forma della narrazione di Odysseus a Penelope, riportata dal cantore come discorso indiretto, vd. CANTILENA 2002, 28s.

⁶⁴ La parola ἀοιδή indica genericamente il canto, come facoltà di cantare, propria degli uomini, che la ricevono o ne vengono privati dalle Muse, come delle Muse o delle Sirene, ma anche degli uccelli (vd. *LfggrE* s.v.). È usata a indicare anche un singolo canto, e non solo epico rapsodico, oggetto di esecuzione in un contesto determinato: un

posizione-esecuzione, anche del medesimo rapsodo, è una nuova composizione, ovvero una nuova *poiesis*⁶⁵, unica e irripetibile nella sua integralità, anche quando il cantore scelga di seguire la medesima *oime* in diverse occasioni di canto⁶⁶. L'*aoide* è la realizzazione concreta di una *oime* nell'ambito di una singola esecuzione: è una applicazione della *langue* della leggenda eroica che diviene *parole*⁶⁷. Tra *oime* e *aoide* la distinzione è ben definita e le relazioni possono anche essere paragonate, almeno parzialmente, a quelle che intercorrono tra *fabula* e intreccio. L'*oime* è la *fabula* che comprende tutti gli eventi di una storia particolare scelta dal cantore, ordinati nella successione cronologica o nella successione logica che si stabilisce nella tradizione. L'*aoide* può selezionare gli eventi, accoglierli o escluderli, dare a ognuno di essi peso diverso per mezzo degli artifici che sono propri della composizione tematica, può naturalmente variare l'ordine della narrazione o avviarla da un qualsiasi punto dell'*oime*. E può introdurre integrazioni, nuovi eventi o sviluppi paralleli desunti da altre *oimai*, o da altri *klea* dello stesso ciclo o di altri. Se l'*oime* resta sostanzialmente invariata, l'*aoide* è diversa di esecuzione in esecuzione. Il cantore, vincolato ai *klea* e alle *oimai* che ha scelto⁶⁸, intreccia il canto in maniera ogni volta nuova (Hes. fr.

significato vicino al valore di *performance*. Su ἀείδειν, ἀοιδός, ἀοιδή vd. PAGLIARO 1953, 5-19.

⁶⁵ Nel senso indicato da Plat. *Symp.* 205 b-c. Vd. in proposito DURANTE 1976, 170.

⁶⁶ Cf., sul piano comparativo, l'esempio proposto da LORD 1985, 53-67, che prende in esame le tre diverse esecuzioni della storia della presa di Baghdad ad opera del cantore Salih Ugljanin in Novi Pazar nel luglio e nel dicembre 1934 (registrate da M. Parry).

⁶⁷ Per l'applicazione di questa prospettiva alle dinamiche della tradizione epica e del canto vd. BOGATYRĚV-JAKOBSON 1929, con le valutazioni di BERTOLINI 1989, 131s.

⁶⁸ Non è però escluso che si possano cantare nuovi *klea*: si generano quindi nuove *oimai* e su queste trame si realizzano *aidai* che vengono sentite dal pubblico come nuovissime e che possono ottenere successo proprio per questo e per la vicinanza tra i fatti narrati e l'esperienza dell'uditorio: il canto prospettato da α 351s. τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, ἢ ἢ τις ἀκούοντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται (cf. Eur. *Tro.* 512 καὶνῶν ὕμνων, il canto nuovo della *Iliou persis* dal punto di vista degli stessi protagonisti) si contrappone, per i contenuti, ai canti delle storie che sono più antiche e che perciò sono ben consolidate nella coscienza collettiva oltre che nel patrimonio della leggenda, tanto da funzionare regolarmente come paradigma riconosciuto (I 527 μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι, οὐ τι νέον γε). Per un esempio, in una diversa tradizione, della passione che l'uditorio manifesta per le storie nuove cf. le richieste che vengono rivolte a Urizmæg, quando nel banchetto dei Narti si appresta a iniziare un racconto (in DUMÉZIL 1969, 33).

CAPITOLO PRIMO

357.2 M.-W. μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες ἀοιδῆν). Le singole *aoidai*, a loro volta, esercitano una influenza rilevante, quando abbiano particolare successo, sull'*oime* stessa, determinandone tanto la trasformazione quanto la nuova fissazione, come avviene per la dizione formulare.

Nella *protasis* dell'*Odissea* Omero chiede alla Musa di cantare l'*oime* del *nostos* di Odysseus, un racconto di viaggi e di avventure. Nell'ultimo verso della *protasis* il cantore torna a fare una richiesta alla Musa per avviare il racconto, attuando una scelta che si discosta dalla *fabula*: α 10 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν. Tra le molte vicende del *nostos* di Odysseus, fissate dall'*oime* e riassunte per cenni nella *protasis* (τῶν), bisogna scegliere da quale cominciare (ἀμόθεν), e tutte le possibilità sono aperte⁶⁹. Omero sceglie di iniziare dalla fine, o meglio dal momento in cui si sono conclusi tutti i *nostoi* degli altri eroi (α 11s. ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες... ἢ οἴκοι ἔσαν) e solo per Odysseus la meta della patria rimane ancora lontana, al decimo anno dalla partenza da Troia (α 13 τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός). Ma anche per Odysseus è ormai prossimo il compimento del *nostos*. L'eroe ha già superato le molte avventure del suo viaggio e ha già perduto tutti i compagni⁷⁰. È nell'isola di Kalypso e da questo punto nel giro di non molti giorni – il tempo dell'*Odissea*⁷¹ – giungerà prima a Scheria presso i Feaci e poi, subito dopo, a Itaca, dove si compirà il *nostos*. Gli dei naturalmente sono il motore dell'azione al principio di questo nuovo e ultimo sviluppo, e molte prove ancora rimangono da compiere per l'eroe anche quando sarà giunto in patria. Si annunzia quindi una narrazione complessa, nella quale le precedenti avventure del lungo viaggio saranno l'argo-

⁶⁹ Sul significato e la funzione di ἀμόθεν vd. WALSH 1995, 406 (con bibliografia). Cf. anche le indicazioni di *schol.* Hom. α 10 (I 19s. Pontani).

⁷⁰ Sulla relazione tra τῶν e gli *algea polla* del *nostos* nella *protasis* vd. RIIKSBARON 1993, 528s. Sulla scelta narrativa di Omero vd. FENIK 1974, 104, e in part. MINCHIN 2001, 174-178, la quale, sulla base della distinzione che LABOV-WALETZKY 1967 individuano tra *complicating action* e *resolution* come paradigma del narrare, osserva che il racconto del *nostos* nell'*Odissea* inizia dalla *resolution*, cioè da quando gli dei decidono il ritorno, dopo pochi rapidi cenni ai fatti della *complicating action*, che verranno poi ripresi più ampiamente nelle narrazioni analettiche interne al racconto primo. Sulla convenzionalità di questo inizio in una prospettiva comparativistica vd. FOLEY 2002, 168 «The *Odyssey* doesn't begin in the middle; as a Return Song, it begins idiomatically, where it should. The flashback and 'skewed' sequence of events are in fact the norm for this kind of oral poem». Ma vd. anche *infra* cap. V § 3.

⁷¹ Sui quarantuno giorni dell'*Odissea* vd. DE JONG 2001, 588.

mento di un racconto secondo, fatto in prima persona dal protagonista stesso⁷², mentre il racconto primo avrà tutt'altro obiettivo e sarà volto a costruire le trame della vendetta fino alla strage finale.

Un qualcosa di simile fa anche Demodokos per Odysseus nel suo secondo canto troiano. Se l'eroe, nella sua richiesta al cantore, aveva elencato puntualmente l'intera articolazione dello ἴππου κόσμος, Demodokos trascura tutti gli elementi preparatori del *lochos*, come la costruzione del cavallo a cui aveva accennato Odysseus (θ 493)⁷³, e sceglie di iniziare da un punto determinato dell'*oime* (θ 500 ἐνθεν ἑλών), ovvero direttamente con la falsa partenza degli Achei da Troia, un attacco del canto che avrebbe potuto ben funzionare per un *nostos*,

⁷² Il racconto in prima persona di Odysseus di fronte ai Feaci, anche se preceduto dalla 'domanda rapsodica' che pone il problema del punto da cui si deve cominciare, inizia rigorosamente dall'inizio, ovvero dalla partenza che segue la presa di Troia, per svilupparsi tappa dopo tappa in un ordine rigorosamente cronologico fino a ricollegarsi circolarmente a quegli eventi del racconto primo, che a sua volta Odysseus aveva già narrato ai suoi ospiti (μ 450s. τί τοι τάδε μυθολογεύω; ἢ ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην) e che quindi intenzionalmente non riprende per evitare il tedio della ripetizione a se stesso e agli astanti, oltre che all'uditorio di Omero (μ 452s. ἐχθρὸν δέ μοι ἐστὶν ἢ αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεύειν). L'ordine cronologico è rispettato anche nel racconto del *nostos* che Odysseus fa a Penelope, nella notte che segue la strage e il riconoscimento (ψ 310-343): la sequenza sintetica delle avventure è marcata all'inizio da ἦρξατο δ', ὡς πρῶτον (ψ 310) e alla fine da τοῦτ' ἄρα δεύτατον εἶπεν ἔπος (ψ 342) (cf. per contro la sintesi di Eur. *Tro.* 431-444). Odysseus è un narratore appassionato, oltre che abile, che nell'*Odisea* continuamente torna a raccontare le proprie imprese, di volta in volta o vere o false, a sempre nuovi ascoltatori: oltre agli *Apoloioi* (ι 39-μ 453), al racconto finale a Penelope e agli altri già menzionati, si possono ricordare il *nostos* da Ogigia a Scheria (η 240-297), il falso racconto ad Athene (ν 253-287), il primo racconto cretese a Eumaios (ξ 191-359, cf. ρ 512-521 Odysseus come un *aoidos*), il racconto troiano a Eumaios (ξ 469-502), il secondo racconto cretese ad Antinoos (ρ 415-444), il terzo racconto cretese a Penelope (τ 164-202), il racconto a Penelope sul ritorno di Odysseus (τ 268-307), il falso racconto di Odysseus a Laertes (ω 302-313 [+ 265-279]). E ancora μ 35 Odysseus narra a Kirke ciò che ha visto all'Ade, σ 138-140 ad Amphinomos Odysseus-mendico accenna un racconto fittizio sul suo passato, e similmente τ 75-80 a Melantho, etc. Sui falsi racconti di Odysseus vd. CAMEROTTO 2009 (con la bibliografia).

⁷³ Per questo canto dell'inganno e della presa della città si può anche ipotizzare una sequenza tematica più ampia e in particolare più articolata, con un primo consiglio dei capi, l'assemblea dell'esercito, i sacrifici solenni per la costruzione del cavallo e per la partenza. E tutto naturalmente a partire dalla *volontà degli dei*, ovvero da un'assemblea in Olimpo più o meno ampia, e da un conseguente intervento, probabilmente di Athene. Le differenze tra la richiesta di Odysseus e il canto di Demodokos vanno analizzate, ma non v'è per Odysseus alcuna «instance of purposely misleading allusion» come vorrebbe HARRISON 1971, 378s.: lo scarto e le variazioni sono quelle del rapporto tra un pubblico che conosce da molti altri canti i *klea* e le *oimai* e la particolare *aoidē* che il cantore propone.

CAPITOLO PRIMO

per quanto *hypermora*: θ 500s. ὡς οἱ μὲν ἐϋσσέλμων ἐπὶ νηῶν ἢ βάντες ἀπέπλειον, πῦρ ἐν κλισίῃσι βαλόντες. È un bell'inizio ad effetto, che in una narrazione distesa doveva ingannare gli occhi dei Troiani e sollecitare le attese degli ascoltatori attraverso gli sviluppi tematici che sono propri delle prime scene del ritorno vero e proprio degli eroi achei⁷⁴. La narrazione, poi, una volta che il *lochos* è riuscito (θ 515), si sviluppa come *Iliou persis* (θ 514s. ἦειδεν δ' ὡς ἄστυ διέπραθον υἱεὺς Ἀχαιῶν ἢ ἰππόθεν ἐκχόμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες)⁷⁵.

Un valore analogo a τῶν ἀμόθεν γε (α 10) e a ἔνθεν ἐλών (θ 500) ha il genitivo οἴμης (θ 74), che, dopo l'indicazione dei *klea* nel verso precedente, precisa la relazione tra *aoide* e *oime* nel primo canto di Demodokos. Il genitivo, che può apparire oscuro, al punto da far supporre una improbabile *attractio inversa* del pronome τῆς che segue⁷⁶, indica chiaramente che l'*oime* è il punto di riferimento per l'esecuzione del canto⁷⁷, e quindi può essere accolta l'interpretazione che gli *scholia* danno di οἴμης come di un genitivo ablativale (ἀπὸ τῆς οἴμης ἐκείνης, o anche διὰ οἴμης, ἀπὸ προοιμίου καὶ διηγῆσεως ἐκείνης). Oppure, senza una sostanziale variazione nella funzione del termine, può trattarsi di un partitivo⁷⁸. L'*oime* è in tal caso la struttura articolata e ben identificata, della quale l'*aoide* di Demodokos riproporrà una sezione più o meno ampia.

In tutti i casi il cantore può scegliere di seguire l'*oime* senza alterazioni della sequenza cronologica. Nell'*Iliade* l'argomento della μῆνις di Achilleus, con le sue conseguenze, è cantato dichiaratamente *fin*

⁷⁴ Cf. la definizione che ne darà Triphiod. 142 ψευδώνυμον οἴκαδε νόστον. Un effetto analogo è prodotto dalle scene dell'assemblea degli Achei nel canto B dell'*Iliade*, in cui sembra che si decida il ritorno in patria senza che l'impresa sia giunta a compimento. Il *nostos*, come si è visto nel racconto di Nestor del canto γ dell'*Odisea*, può per l'appunto iniziare con un'assemblea. Per il *nostos* di Odysseus l'assemblea, addirittura duplicata, è trasferita in Olimpo (α 11-96, ε 1-43).

⁷⁵ I racconti sul cavallo di legno di Menelaos a Telemachos (δ 266-289) e di Odysseus ad Achilleus (λ 523-537) selezionano un determinato episodio della vicenda, in relazione agli ascoltatori e alla situazione narrativa. In proposito vd. ANDERSEN 1977, 5-18.

⁷⁶ Così interpretano MAZON 1967, 142 n. 2 οἴμης τῆς = οἴμην τῆς e Bérard (nella traduzione del passo).

⁷⁷ Vd. PAGLIARO 1953, 17.

⁷⁸ Così il commento di AMEIS-HENZE; vd. PAGLIARO 1953, 34, 39, HAINSWORTH 2002, 265s.; GRANDOLINI 1996, 120.

dall'inizio⁷⁹, ovvero dalla *eris* che contrappone Agamemnon e Achilles, come indicano gli ultimi due versi della *protasis*: A 6s. ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς⁸⁰. La narrazione poi inizia con la domanda rapsodica (A 8 τίς τ' ἄρ' σφῶε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;), che introduce anche l'antefatto, l'origine della *eris* e della *menis*. Il motore dell'azione, con uno scarto rispetto all'ordine cronologico, è ancora da cercare tra gli dei ed è – oltre alla Διὸς βουλή – l'ira di Apollon⁸¹. L'ἀρχή vera e propria, il primo evento della *fabula*, che precede e provoca l'ira di Apollon, viene subito dopo ed è narrata per esteso⁸². Chryses giunge alle navi degli Achei per riscattare la figlia, Agamemnon rifiuta di accogliere la supplica di Chryses e anzi lo offende con le sue minacce.

⁷⁹ Sulla selezione del punto di partenza da parte del cantore WALSH 1995, 402s. osserva: «the starting point places before the audience *one* item (a character, a moment of the plot, or other such item), behind which, as background, stands a field indicated as vast by the typical auxetic devices, of πολὺς, πᾶς, μυρίος, and the like». Il punto d'avvio dell'*Iliade* può essere confrontato con il racconto di Achilles a Thetis (A 365-392), che comincia prima, ossia dalla presa di Tebe Ioplocia e dalla spartizione del bottino. E ancora il racconto di Thetis a Hephaistos (Σ 429-456) risale indietro negli eventi fino alle nozze della dea con Peleus, per poi ripercorrere le vicende di Achilles dalla sua nascita fino alla morte dell'amico Patroklos. Sulla successione degli eventi tra le indicazioni della *protasis* e l'avvio della narrazione vd. KRISCHER 1971, 136-139. Per l'articolazione narrativa dell'*Iliade* vd. in part. HEIDEN 1996, 11s.

⁸⁰ Il valore e la funzione sintattica di ἐξ οὗ sono oggetto di discussione (vd. GRANDOLINI 1996, 35, con bibliografia), ma il connettivo e la frase che esso introduce sono da collegarsi ad ἄειδε e indicano chiaramente il punto dell'*oïme* da cui inizia il canto, secondo le strutture tradizionali della *protasis* (vd. VAN GRONINGEN 1958, 64).

⁸¹ Nella *protasis* dell'*Iliade* di Aristosseno l'ira di Apollon è direttamente associata all'ira di Achilles come argomento di canto, senza distinzione tra il dio e l'eroe: ὄππῳς δὴ μῆνις τε χόλος θ' ἔλε Πηλείωνα Ἄλητοῦς τ' ἀγλαῶν υἱόν.

⁸² L'indicazione che la ἄοιδή inizia *dal principio* si trova nella descrizione del canto delle Muse all'interno del *prooimion* alle Muse Olimpie della *Teogonia* (Hes. *Th.* 44s. θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ ἢ ἐξ ἀρχῆς), al termine della *protasis* della *Teogonia* (114s. ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι ἢ ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅτι πρῶτον γένετ' αὐτῶν, cf. anche 108, 113 ὡς τὰ πρῶτα), nel canto teogonico intonato da Hermes sulla lira (*Hy. Herm.* 427s. κραινῶν ἀθανάτους τε θεοῦς καὶ γαίαν ἐρεμνῆν ἢ ὡς τὰ πρῶτα γέροντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος), nel canto di Demodokos sugli amori di Ares e Aphrodite (θ 268 ὡς τὰ πρῶτ' ἐμίγησαν). Vd. anche il riferimento al principio dell'azione nelle invocazioni alle Muse che introducono sezioni interne della narrazione in Λ 218-220, Ξ 508-510, Π 112s. Per l'attenzione rivolta all'ἀρχή di una vicenda cf. Γ 100 (la guerra di Troia), E 62-64 (Paris e il ratto di Helene e le sue conseguenze), Λ 604 (il destino di Patroklos), X 116 (la guerra di Troia), θ 81s. (una sequenza della guerra di Troia), λ 438 (il destino della casa di Atreus), φ 4, ω 169 (la strage dei proci). Cf. anche, in un testo parodico, *Batr.* 8 τοῖην δ' ἔχεν ἀρχήν.

CAPITOLO PRIMO

Il sacerdote si allontana e prega Apollon. Il dio interviene a punire gli Achei, finché il decimo giorno Achilleus per ispirazione di Here convoca l'assemblea in cui si verifica la *eris*, dalla quale ha origine la *menis*.

II

LA COMPOSIZIONE PER TEMI *L'ARISTEIA*

Un'arte tradizionale fondata sulla lunga e ricca tradizione orale è quella dei cantori della Grecia arcaica come Omero ed Esiodo che raccontavano le gesta degli eroi e ne illustravano le genealogie dinanzi all'uditorio. Abbiamo parlato per ora degli strumenti della composizione orale e in particolare della saga eroica e delle trame dei racconti, mentre nel successivo capitolo metteremo in luce alcuni aspetti della dizione, ossia del formulario epico e delle speciali potenzialità di questa lingua d'arte. Ma un altro degli strumenti, di cui il cantore si serviva per comporre e che possiamo cercare di individuare nei testi dell'epica eroica, erano le strutture tematiche tradizionali. A questo strumento della composizione ha dedicato particolare attenzione Albert Bates Lord, che ne ha descritto i processi in termini di *composition by theme*, avvalendosi in particolar modo della sua esperienza in campo comparativo¹. Il *guslar* bosniaco è in grado di comporre ed eseguire un poema, anche su un argomento di canto nuovo per il suo repertorio, seguendo le forme della composizione tematica che gli sono familiari². Applicando queste osservazioni all'epica eroica della Grecia arcaica, possiamo credere che la composizione si svolgesse, sulla traccia dell'*oime* prescelta e con l'ausilio della dizione formulare, attraverso una successione di *temi* e di *motivi* che facilitavano il compito del cantore.

1. *Definizioni tematiche*

Prima di venire alla trattazione particolareggiata di uno di questi temi è opportuno introdurre qualche breve osservazione su che cos'è un *tema* e che cos'è un *motivo* secondo le prospettive dell'analisi dei testi epici che qui è proposta. Se prendiamo a rileggere l'*Iliade*, dopo aver acquisito una certa familiarità con le forme della narrazione

¹ Vd. in part. LORD 1951; 1960, 68-98.

² Vd. LORD 1960, 99-123.

CAPITOLO SECONDO

epica, oltre alla formularità percepiamo immediatamente una costruzione del racconto per sezioni narrative unitarie più o meno ampie, ma ben definite. E se paragoniamo queste scene ad altre tematicamente affini del resto dell'epica, anche se sono collocate a grande distanza all'interno di un medesimo poema o pure se appartenengono a poemi diversi, ci rendiamo conto senza difficoltà delle somiglianze che intercorrono negli schemi narrativi e nell'uso della dizione tra queste scene. L'identificazione di *scene tipiche*³, a partire dallo studio di W. Arend, rappresenta un fatto importante, perché permette di stabilire una relazione tra l'uso della dizione formulare e le strutture della narrazione. Questo genere di analisi pone anche una difficoltà, perché nella prospettiva della composizione si può avere l'impressione di perdere di vista l'unità dell'azione così come essa doveva essere pensata dal cantore, per dare maggior peso alla ripetitività di alcuni schemi narrativi e alla formularità. Nel lavoro di Arend noi percepiamo la tipicità di particolari scene, ma esse ci potrebbero apparire come inserti in un testo che invece è un *continuum*. Restiamo all'inizio dell'*Iliade*. M.W. Edwards, in uno tra i molti suoi interventi dedicati a questi argomenti⁴, analizza lo sviluppo narrativo del primo canto del poema e individua le scene tipiche, le quali nella sua analisi vanno a costituire integralmente il testo, senza soluzione di continuità⁵. Rimane ancora una percezione frammentaria dell'azione, perché là dove Edwards, per esempio, prende in considerazione l'assemblea degli Achei (A 54-307), egli distingue tre scene tipiche, la convocazione (A 54-56), l'assemblea (A 57-305a), lo scioglimento (A 305b-307), e poi individua all'interno dell'assemblea una scena nel *μερμηρίζειν* di Achilleus (A 188-194a), un'altra nell'intervento di Athene (A 194b-222), e un'altra ancora nel tentativo di mediazione di

³ Vd. in part. AREND 1933 (con la recensione di PARRY 1936), e poi il volume di FENIK 1968 che è dedicato alle scene di battaglia.

⁴ EDWARDS 1980, 4-28. Vd. anche EDWARDS 1975, 51-72; 1986b, 84-92; e soprattutto 1992, 284-330 (con un'ampia trattazione teorica sulle scene tipiche e un resoconto sugli studi dedicati all'argomento, in generale e per le principali scene tipiche).

⁵ Le definizioni di EDWARDS 1992 riguardanti la scena tipica coincidono in parte con la definizione che qui proponiamo di tema: a p. 285 «A type-scene may be regarded as a recurrent block of narrative with an identifiable structure»; a p. 287 «The whole of Homeric narrative can be analyzed into type-scenes». Cf. anche NAGLER 1974, 81 «it now seems equally plausible that all narrative episodes are equally 'type scenes', if one means by this term that they are realizations of poetically significant motifs».

Nestor (A 247-304). Ma l'azione è certamente unitaria sul piano tematico e compositivo, inizia con un verso di transizione (A 53)⁶ e in particolare la convocazione e lo scioglimento dell'assemblea non costituiscono fatti a sé stanti, ma sono piuttosto la naturale e tradizionale cornice dell'azione: non a caso presentano anche tratti formulari molto marcati – segni della composizione e segnali per la ricezione –, come avviene frequentemente per l'inizio e per la fine di un tema o anche di un motivo. La convocazione e lo scioglimento sono componenti dell'*Assemblea*, ovvero si tratta di due *motivi* che sono parte integrante del *tema*. All'interno dell'assemblea il ponderare di Achilleus e la mediazione di Nestor sono anch'essi motivi integrati nella stessa sequenza, e non scene autonome. Solo l'intervento di Athene (A 194b-222)⁷, analogo per lo schema narrativo e per la dizione ai tanti altri interventi di un dio, si presenta come uno sviluppo dai tratti autonomi. Esso rappresenta un'azione distinta dall'assemblea, ha un inizio e una fine segnati da due motivi, dall'arrivo (A 194s. ἦλθε δ' Ἀθήνη ἢ οὐρανόθεν) e poi dall'allontanamento del nuovo soggetto (A 221s. ἦ δ' Οὐλύμπων δὲ βεβήκει ἢ δώματ' ἐξ αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους), e si articola in una sequenza di motivi tipici⁸. Provoca inoltre una svolta nel corso dell'assemblea, che sta per giungere a esiti non previsti, e indirizza Achilleus verso la *menis*, la quale rappresenta l'argomento di canto e il primo filo conduttore dell'*Iliade*. Possiamo considerare l'intervento di Athene un nuovo

⁶ Il verso di transizione ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ᾤχετο κῆλα θεοῖο riprende gli eventi che precedono, mentre con l'indicazione temporale τῆ δεκάτῃ che segue immediatamente si dà inizio alla nuova azione dell'assemblea. Per il medesimo tipo di transizione cf. Z 173s., Ω 610-612, 664-666, 784s., η 253, ι 82s., κ 28s., μ 447, ξ 314, Hy. Dem. 47-51.

⁷ Può essere considerata come parte del nuovo tema anche la transizione che precede l'arrivo di Athene e che riprende in sintesi il motivo del 'ponderare', con in più l'azione di Achilleus che sguaina la spada: A 193-194a ἦος ὁ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, ἢ ἔλκετο δ' ἐκ κολοῖο μέγα ζῆφος.

⁸ Per una prima valutazione si può confrontare nel medesimo canto A l'intervento di Thetis sempre presso Achilleus, che inizia con l'arrivo della dea (A 359s.) e termina con il suo allontanamento (A 428-430), oppure l'azione di Athene nell'assemblea degli Achei del secondo canto, avviata dall'arrivo (B 167-171) e conclusa dal motivo del riconoscimento (B 182, cf. A 199). Con l'allontanamento di Athene si conclude l'intervento prodigioso della dea a favore di Diomedes ferito all'inizio della sua *Aristeia* (E 133). Il motivo del 'ponderare' dell'eroe, ossia di Odysseus che pensa a come affrontare i pretendenti, è seguito dall'intervento di Athene con la medesima formula in enjambement per l'arrivo (υ 30s. σχεδόθεν δέ οἱ ἦλθεν Ἀθήνη ἢ οὐρανόθεν καταβάσα).

CAPITOLO SECONDO

sviluppo tematico, che si inserisce nel primo tema, l'assemblea. E questa riprende il suo corso nella nuova direzione nel preciso momento in cui la dea si allontana, con Achilles che ritorna all'assemblea con l'espressione Πηλεΐδης δ' ἔξαυτις (A 223), la quale marca la transizione tematica⁹. Dopo questo esempio, che può dare una qualche idea concreta di che cosa si intende per *tema*, ma che lascia anche intravedere i problemi che una analisi tematica comporta, proviamo a proporre una definizione, la quale, per quanto arbitraria, può essere utile per l'analisi dell'*Aristeia*.

Nell'epica eroica¹⁰, in quanto poesia essenzialmente narrativa¹¹, il *tema* è una *unità di significato* che introduce nel racconto un'azione fondamentale, determinando la progressione della vicenda e del racconto. È costituito da un'azione *discreta* con un principio e una fine ben identificabili in base al personaggio o ai personaggi che ne rappresentano il soggetto principale, al tipo di azione, alla struttura e alla dizione formulare. La fine di un tema e l'inizio del successivo in genere sono marcati da versi di transizione, spesso formulari, che riprendono in sintesi gli eventi che precedono, oppure sono segnalati da indicazioni cronologiche più o meno ampie o da avverbi. Il tema è una unità *articolata*, cioè costituita di più motivi o unità di significato minori. La *dimensione* è variabile in base all'articolazione dei motivi e alla ricchezza dell'ornamentazione.

Possono essere considerati *temi* per esempio l'assemblea, il consiglio dei capi, la battaglia, il duello, l'intervento di un dio, il sacrificio, l'ospitalità, l'ispezione dell'esercito, mentre non lo sono le scene di arrivo o di partenza, la preparazione del banchetto, la vestizione delle

⁹ Cf. la transizione dall'intervento di Athene alla nuova azione dell'*Aristeia* di Diomedes con la formula analogica Τυδεΐδης δ' ἔξαυτις (E 134).

¹⁰ Vd. LORD 1938, 440 «a subject unit, a group of ideas, regularly employed by a singer, not merely in any given poem, but in the poetry as a whole»; 1951, 73 «a recurrent element of narration or description in traditional oral poetry»; 1960, 68 «the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song». Va osservato che negli stessi lavori di Lord l'uso del termine *theme* è spesso ambiguo (vd. CANTILENA 1997, 145-146), perché esso viene applicato talora alle azioni unitarie in cui si articola la narrazione («essential themes»), altre volte ad azioni minime o comunque subordinate a un'azione principale (come la vestizione delle armi), o anche a elementi descrittivi e ornamentali («descriptive or ornamental themes»), che non possono essere definiti temi, perché sono le parti non autonome dell'unità tematica, ovvero motivi o sequenze di motivi. Su *tema e motivo* negli *Inni omerici*, vd. PAVESE 1991, 1993b; nella lirica corale, 1997, 69-73.

¹¹ Vd. BOWRA 1979, 79-150.

armi, che vanno considerate come *motivi*, ovvero come componenti dei temi relativi. Il concetto di *scena tipica* può coincidere ora con *tema*, ora con *motivo*. L'oscillazione è propria anche dell'analisi tematica, o meglio rappresenta un fatto della composizione, perché un tema come l'intervento di un dio può ridursi a un motivo, cioè alla semplice indicazione dell'aiuto che un dio fornisce a un suo protetto, senza gli altri motivi che sono propri del tema. Così in un solo emistichio Apollon può salvare Hektor (H 272 τὸν δ' αἴψ' ὄρθωσεν Ἀπόλλων, Θ 311 παρέσφηλεν γὰρ Ἀπόλλων), mentre in altri casi il suo intervento a fianco del campione troiano assume un ampio e articolato sviluppo tematico, come in O 220-262. Nella direzione opposta, un motivo come l'uccisione di un avversario, che può essere realizzato in maniera più o meno particolareggiata ma che può ridursi anche al solo verbo o addirittura al solo nome della vittima come motivo iterato della battaglia e in particolare delle androktasiai¹², se viene associato ad altri motivi può assumere l'autonomia e il rilievo tematico della *Monomachia*.

Il *motivo* è l'*unità significativa minore* ed è componente del tema, ovvero i motivi rappresentano la sequenza degli elementi narrativi minimi, che vanno a costituire lo sviluppo della più ampia struttura tematica¹³. Il motivo è rappresentato di norma da un'azione semplice e per lo più è identificabile in base alla presenza di un verbo e al suo significato¹⁴. La dimensione del motivo può ridursi al solo verbo

¹² Per esempio nell'androktasia di E 703-710, che ha come protagonista Hektor affiancato dal dio Ares e che è introdotta dall'artificio di una domanda rapsodica, la serie delle sei uccisioni si riduce al catalogo dei nomi senza l'azione verbale, e soltanto per l'ultima delle vittime v'è l'ornamento di un breve excursus biografico (che non è propriamente un motivo distinto). O ancora nell'androktasia di Z 5-36 alle prime sequenze articolate segue una serie di uccisioni che sono ridotte all'azione verbale (p. es. Z 30s. Πιδύτην δ' Ὀδυσσεὺς Περκῶσιον ἐξενάριζεν ἢ ἔγχεϊ χαλκείῳ) e, in successione, ai soli nomi della vittima e dell'uccisore (Z 31 Τεύκρος δ' Ἀρετάονα δῖον).

¹³ LORD 1960, 71 «Although he [*the singer*] thinks of the theme as a unit, it can be broken down into smaller parts: the receipt of the letter, the summoning of the council, and so forth. Yet these are subsidiary to the larger theme». Per la definizione delle articolazioni compositive vd. ora anche le valutazioni di GAINSFORD 2003, il quale distingue *type-scenes, moves* (che attorno a un'azione riuniscono utilmente più motivi) e *motifs*.

¹⁴ Per esempio il motivo dell'eroe (o anche di un dio) che 'pondera su un'azione da compiere' è identificabile sulla base del semplice verbo μερμήριζειν, in sintagmi più o meno complessi: B 3 μερμήριζε κατὰ φρένα ὡς..., N 455s. διάνδιχα μερμήριξεν, ἢ ἦ... ἦ..., A 188-192 ἐν δέ οἱ ἦτορ ἢ στήθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν, ἢ ἦ... ἦε...

CAPITOLO SECONDO

(più il soggetto, anche se rimane implicito) o a una frase, ma può estendersi a più frasi e a un certo numero di versi, quando è costituito da più elementi assimilabili al medesimo motivo¹⁵ o quando è ampliato da elementi ornamentali che non rappresentano un autonomo sviluppo dell'azione¹⁶.

La funzione dei temi e dei motivi, come si è detto, è principalmente *compositiva*: il cantore, seguendo l'*oïme*, procede nella composizione del canto utilizzando in successione queste unità con la stessa libertà con cui si serve delle formule e per le stesse esigenze proprie della composizione orale¹⁷. I temi e i motivi sono *convenzionali* e *tradizionali*. La ripetizione è l'indizio principale della convenzionalità del tema e del motivo e della loro funzione di strumento della composizione orale.

Con questa prima sommaria definizione, possiamo venire ora all'obiettivo più concreto. L'intento è quello di delineare una morfologia di uno di questi temi, e di uno dei più complessi e problematici, ovvero dell'*Aristeia*. In una prima parte di carattere generale (§ 2) sono descritte le strutture del tema e se ne illustrano le componenti,

(sul motivo vd. AREND 1933, 106-115, FENIK 1978, 68-90, SHARPLES 1983, 1-7). Oppure il motivo della spoliatura delle armi può essere segnalato dal solo verbo come ἐσύλευον (E 48), o da sintagmi formulari generici del tipo τεύχε' ἐσύλα (E 164), ἀπ' ὀμιων τεύχε' ἐσύλα (Z 28), τεύχεα δ' ἐξενάρηξε (H 146), κλυτὰ τεύχε' ἀπηύρα (Λ 334), ἐνάρηζον ἀπ' ἔντεα (O 343), etc. Ma non mancano le formulazioni particolari, come per le armi di Dolon (K 458s. con ἔλοντο e l'indicazione specifica delle armi).

¹⁵ Il motivo della vestizione delle armi può ridursi per es. a un emistichio (Menelaos H 103 κατεδύσετο τεύχεα καλά, Aias Telamonios H 206 κορύσσετο νόροπι χαλκῷ), può estendersi per alcuni versi (O 478-482 Teukros), oppure può essere costituito da una descrizione ampia e particolareggiata come in Λ 15-55 (Agamemnon), Π 130-154 (Patroklos), Τ 364-424 (Achilleus). Prima della singolar tenzone tra Paris e Menelaos, alla vestizione del campione troiano sono riservati undici versi (Γ 328-338), mentre per il campione acheo, che pure risulterà vincitore nel confronto, il motivo è ridotto alla semplice espressione ἔντε' ἔδυνεν, associata all'indicazione del soggetto (Γ 339). Sul motivo vd. ARMSTRONG 1958.

¹⁶ Non considero come motivi autonomi le similitudini, che sono sempre illustrazione e ornamentazione di un motivo, come la similitudine del leone che uccide il toro (Π 487-489) o la similitudine della lotta tra il leone e il cinghiale (Π 823-826), perché sono un ampliamento, in questi casi, del motivo dell'uccisione nel duello. E analogo discorso vale per gli excursus relativi, anch'essi con funzione ornamentale e propriamente estranei all'azione.

¹⁷ Non va esclusa, nella prospettiva della ricezione, una rilevante *funzione estetica*, perché i temi e i motivi con la loro convenzionalità facilitano anche il compito dell'uditore e ne sollecitano al tempo stesso la sensibilità nei confronti dell'arte del singolo compositore.

ovvero i motivi in cui esso si articola e la loro successione. Abbiamo voluto individuare, inoltre, quei tratti che distinguono il protagonista di un'*Aristeia* da un qualsiasi altro eroe, perché il tema si costruisce intorno alla sua figura e intorno alla sua azione. Segue, nell'ultima parte (§§ 3 e 4), un'analisi dell'*Aristeia* di Diomedes e di quella di Agamemnon, e nella descrizione delle gesta di questi due eroi verranno posti in evidenza gli elementi precedentemente definiti¹⁸.

2. L'*Aristeia*: un tema narrativo complesso

L'*Aristeia* si presenta come una struttura tematica fondamentale dell'epica eroica¹⁹. Essa consiste in una eccezionale manifestazione del valore di un eroe, il quale primeggia fra tutti e diviene protagonista di una sequenza straordinaria di azioni nell'ambito della battaglia, e può per questo essere definito un *aristeuon*.

È un tema particolare, perché a differenza di altri non è delimitabile a un'unica scena e a un'unica azione fondamentale, ma prevede di norma un ampio sviluppo²⁰, con pause e riprese condizionate da inserimenti di altri temi e di sviluppi narrativi complementari, paralleli o anche autonomi. Lo possiamo definire pertanto un tema complesso²¹.

L'*Aristeia* è un tema di grande importanza ed estensione nell'*Iliade* e ha una parte rilevante, seppure non estesa, nell'*Odissea*. Si può anzi dire che nell'*Iliade* l'*Aristeia* sia uno dei fili guida dello sviluppo

¹⁸ Nel seguito della trattazione, per evidenziarli meglio, ho identificato talora i temi mediante termini greci translitterati, in corsivo e con la prima lettera maiuscola. Così se *Aristeia* corrisponde al tema dell'impresa eroica, *Mache* indica la battaglia, *Monomachia* il duello, *Epipoleis* la rassegna dell'esercito, *Enteuxis* l'intervento di un dio che giunge presso un eroe, *Euchai* la preghiera, *Hikesia* la supplica, etc. Devo inoltre precisare che nella prima parte di carattere generale (§ 2) i luoghi citati in nota hanno per lo più funzione esemplificativa, mentre tutti i riferimenti significativi saranno posti in rilievo e discussi nell'analisi delle singole *Aristeiai*.

¹⁹ Sul termine ἀριστεία e il suo uso, a partire da Hdt. 2.116, vd. SCHRÖTER 1950, 112-113.

²⁰ Il tema può essere identificato – come sviluppo minimo della struttura – anche nel breve exploit di un eroe, ma è proprio l'ampio sviluppo della narrazione che presenta come protagonista un singolo eroe – unitamente agli altri fattori che vedremo – a trasformare le azioni della battaglia (*Mache*) e del duello (*Monomachia*) in una *Aristeia*.

²¹ Vd. KRISCHER 1971, 9, 13-14, FINKELBERG 1990, 297-299.

CAPITOLO SECONDO

narrativo²², mentre nell'*Odissea*, con la strage dei pretendenti, rappresenta uno degli esiti fondamentali della narrazione del *nostos*²³.

2.1. Relazioni tematiche

All'*Aristeia* sono associati regolarmente altri temi che descrivono le azioni della guerra, principalmente il tema della battaglia (*Mache*) e il tema del duello (*Monomachia*), che sono organici all'*Aristeia* e con i quali essa condivide gran parte dei motivi. Con questi due temi l'*Aristeia* si intreccia o anche si identifica nei due possibili tipi di azione dell'aristeuon nel corso del combattimento, che sono le gesta nel contesto collettivo e il duello individuale con un eroe dello schieramento avversario. Il tema dell'*Aristeia* prende l'avvio dal quadro più ampio della *Mache*²⁴, in cui si inserisce per divenire parte significativa di essa, e può svilupparsi nella *Monomachia*, non nelle forme più estese e ben definite della *singolar tenzone* del terzo e del settimo canto dell'*Iliade*, che prevedono per il loro carattere cerimoniale e spettacolare una sospensione della battaglia, ma in quelle più o meno ampie del confronto tra due eroi avversari (o talvolta anche col coinvolgimento di più di due eroi) sempre nell'ambito della battaglia.

Una relazione speciale si stabilisce anche col tema dell'intervento di un dio presso un eroe (*Enteuxis*) e con i motivi a esso connessi, perché l'impresa eroica in genere si compie col favore di un dio o è anzi originata proprio dalla sua azione. In rapporto all'*Aristeia*, un dio può intervenire secondo le forme proprie di una serie di motivi specifici o meno del tema: può spronare, esortare, consigliare il suo protetto, lo può sostenere, salvare o aiutare in vari modi, può dargli coraggio e vigore o ristabilirne le forze dopo che è stato colpito.

²² Il piano di Zeus, che guida lo sviluppo narrativo dell'*Iliade*, prevede almeno tre *Aristeiai* concatenate tra loro, ovvero quella di Hektor, quella di Patroklos e quella di Achilleus.

²³ Vd. *infra* cap. V § 1 le osservazioni sulle strutture narrative dell'*Odissea*.

²⁴ L'*Aristeia* di Diomedes del canto E si inserisce nel quadro della *Mache*, che inizia alla fine del canto Δ, e ha una premessa nella rassegna dell'esercito (*Epipoleisis*) che la precede. L'*Aristeia* di Agamemnon del canto Α prende l'avvio dalla *Mache* (Α 1-91 inizio della terza giornata di battaglia dell'*Iliade*) e presenta il suo primo sviluppo all'interno di questa sezione nella scena particolareggiata della vestizione delle armi (Α 16-45). Il medesimo principio vale anche per le altre *Aristeiai*.

L'intervento di un dio può seguire l'invocazione dell'eroe (*Euchai*)²⁵, o può essere introdotto anche indipendentemente da una esplicita richiesta di aiuto²⁶. Altre volte poi l'*Aristeia* può essere interrotta da un dio, che, ostile o meno al protagonista, interviene a fermare l'azione dell'aristeuon, quando la situazione diviene drammatica per gli avversari²⁷ o quando l'*Aristeia* giunge a travalicare i limiti previsti dall'*oime*²⁸.

2.2. Aristeuon

Il tema è imperniato essenzialmente sull'azione di un singolo eroe, l'aristeuon, che rimane punto di riferimento costante, anche quando la narrazione segue altri sviluppi tematici. È il protagonista assoluto²⁹, anche se al suo fianco vi può essere un secondo eroe, che ha però una funzione accessoria³⁰, oppure al suo seguito vi è l'intero esercito che egli guida all'attacco³¹. In genere appare isolato nella sua impresa eroica (οἶος, μούνοσ, εἶς)³², perché è avanti a tutti e basta la sua furia a riempire il quadro e a provocare la strage e la rotta degli avversari³³.

²⁵ E 114-121 Diomedes invoca Athene, 122-133 Athene ridà vigore a Diomedes; Π 508-527 invocazione di Glaukos, 528-531 intervento di Apollon; Φ 272-284 Achilleus invoca Zeus, 284-298 Poseidon e Athene giungono in soccorso di Achilleus.

²⁶ E 1-8 Athene dà forza a Diomedes, Λ 181-210 Zeus invia Iris a consigliare Hektor, Π 712-726 Apollon spinge Hektor ad affrontare Patroklos.

²⁷ Π 698-711 Apollon ferma Patroklos; Φ 599-611, X 1-24 Apollon distoglie Achilleus dalla strage dei Troiani.

²⁸ Υ 288-353 Poseidon salva Aineias, perché non è stabilito che venga ucciso nel duello con Achilleus (cf. E 431-453 Apollon ferma Diomedes, che vuole uccidere Aineias).

²⁹ Il caso estremo è rappresentato da Achilleus, che nella sua *Aristeia* è praticamente l'unico degli Achei che vediamo in azione, mentre gli altri restano nello sfondo o partecipano marginalmente all'impresa.

³⁰ Nel canto E Sthenelos è al fianco di Diomedes come auriga, è il compagno con cui Diomedes si consulta prima del duello con Pandaros e Aineias (ma Diomedes respinge i suoi timori). Sempre Sthenelos presta le prime cure a Diomedes, quando questi viene ferito con una freccia da Pandaros (anche se basterebbe l'intervento di Athene che segue). Viene poi esautorato dal suo compito, quando Athene, con ben altro *peso* nell'azione, gli si sostituisce al fianco di Diomedes. Sullo schema della coppia eroica vd. da ultimo GRECO 2006, 282-286 (con bibliografia).

³¹ N 136, O 306, P 262 Τρῶες δὲ προὔτυψαν ἀολλέες ἦρχε δ' ἄρ' Ἴκτωρ.

³² Θ 234s. νῦν δ' οὐδ' ἐνὸς ἀξιοῖ εἶμεν ἢ Ἴκτωρος, ὃς τάχα νῆας ἐνιπρήσει πυρὶ κηλέῳ; basta il solo Hektor a mettere in difficoltà tutti gli Achei, che pure si vantavano (a loro volta come un aristeuon) di poter sostenere vittoriosamente ciascuno cento o anche duecento dei Troiani. La medesima preoccupazione per l'attacco del *solo* Hektor ritorna nelle parole di Here: Θ 355s. ἀνδρὸς ἐνὸς ῥιπῆ, ὃ δὲ μαίνεται οὐκέτ' ἀνεκτῶς ἢ

CAPITOLO SECONDO

La sua azione è un ἄριστεύειν nella battaglia³⁴, come prevede il codice di comportamento di un eroe³⁵. Per questo è l'ἄριστος del proprio schieramento³⁶, che si distingue tra tutti³⁷ e viene regolarmente nominato come unico eroe individuato accanto all'indicazione complessiva dell'esercito durante il combattimento³⁸.

L'aristeuon è sempre il *primo* (πρῶτος) nella collocazione spaziale davanti a tutti³⁹ o comunque combatte sempre in prima fila (ἐν πρώτοι-

Ἔκτωρ Πριαμίδης, καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε (cf. K 47-52 ἄνδρ' ἔνα). Il prestigio dell'eroe troiano gli deriva dal fatto che *da solo* difende la città di Troia, destinata irrimediabilmente a cadere dopo la sua morte: Z 403 οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἔκτωρ, X 507 οἷος γὰρ σφιν ἔρυστο πύλας καὶ τείχεα μακρὰ (cf. anche E 473s.). Dalla parte degli Achei analoghe considerazioni valgono naturalmente anche per Achilles e la sua *Aristeia*: Υ 26s. εἰ γὰρ Ἀχιλλεύς οἷος ἐπὶ Τρῶεσσι μαχεῖται ἢ οὐδὲ μίνυνθ' ἔξουσι ποδώκεα Πηλεΐωνα. Sull'agire *da solo* dell'eroe cf. KAHANE 1997, 110-137, part. 118-134.

³³ L'aristeuon può rimanere solo anche perché, mentre tutti fuggono, deve comunque sostenere l'assalto dei nemici, come nel caso dell'azione di Odysseus in Λ 401-488, o anche come accade ad Aias Telamonios, che in Λ 545-565 è circondato dalle forze soverchianti dei Troiani, dopo che i più forti eroi achei sono stati feriti.

³⁴ Il verbo ἄριστεύειν indica genericamente l'eccellenza in un'azione e non è specifico della battaglia, né è riferito esclusivamente al protagonista di un'*Aristeia*, cf. in particolare Z 460s., Λ 746, O 460, Π 551.

³⁵ Con il valore di manifesto etico dell'eroe: Z 208, Λ 784 αἰὲν ἄριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων, Λ 408-410 οἶδα γὰρ ὅτι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο, ἢ ὅς δέ κ' ἄριστεύησι μάχῃ ἐνι, τὸν δὲ μάλα χρεώ ἢ ἐστάμεναι κρατερῶς, ἢ τ' ἔβλητ' ἢ τ' ἔβαλ' ἄλλον.

³⁶ E 103 ἄριστος Ἀχαιῶν (Diomedes), E 839 δεινὴν γὰρ ἄγεν θεὸν ἄνδρᾶ τ' ἄριστον (Diomedes associato ad Athene), Λ 288 ἀνὴρ ἄριστος (Agamemnon), Π 271 s., P 164s. ὃς μέγ' ἄριστος ἢ Ἀργείων (Achilleus), Π 689 ἄριστος Ἀχαιῶν (Patroklos). Cf. anche Φ 279s. (Hektor come *aristos* nelle parole di Achilleus), Ω 384 ἀνὴρ ἄριστος (Hektor). Vd. NAGY 1979, 26-41. Sull'uso di ἄριστος e sulla relazione con i ruoli tematici degli eroi vd. EDWARDS 1984, 61-80.

³⁷ E 2s. ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν ἢ Ἀργείοισι (Diomedes), Π 834s. ἐγχεῖ δ' αὐτός ἢ Τρωσὶ φιλοπολέμοισι μεταπρέπω (Hektor), Λ 720s. (Nestor nella guerra tra Pili ed Epei, cf. anche Ψ 645). Unico tra molti Hektor è onorato da Zeus, che lo sostiene nell'azione della sua *Aristeia*: O 611s. Ζεὺς, ὃς μιν πλεόνεσσι μετ' ἀνδράσι μῶνον ἐόντα ἢ τίμα καὶ κύδαινε (cf. B 579s. per Agamemnon in diversa prospettiva). L'azione dell'aristeuon da solo conta più di quella di tutti gli altri messi insieme: X 380 ὃς κακὰ πόλλ' ἔρρεξεν, ὅσ' οὐ σύμπαντες οἱ ἄλλοι (Hektor), I 116s. ἀντί νυ πολλῶν ἢ λαῶν ἐστὶν ἀνὴρ (Achilleus).

³⁸ Si veda in proposito la frequente associazione dei Τρῶες, come insieme di tutti i guerrieri troiani che partecipano alla battaglia, e di Hektor, unico eroe individuato, come comandante, ma anche come aristeuon. Significativa è la frequenza della formula variamente declinata e modificata Τρῶές τε καὶ Ἔκτωρ, Τρῶάς τε καὶ Ἔκτορα, Τρωσὶν τε καὶ Ἔκτορι, Ἔκτορι καὶ Τρῶεσσιν, etc.

³⁹ Λ 217 ἔθελεν δὲ πολὺ προμάχεσθαι ἀπάντων (Agamemnon), Π 218 πάντων δὲ προπάροιθε, 220 πρόσθεν Μυρμιδόνων πολεμιζέμεν (Patroklos insieme ad

σι)⁴⁰, tra i πρόμαχοι⁴¹, ed è di norma il primo anche nella successione temporale a muovere all'attacco⁴² e il primo a manifestare il proprio valore uccidendo un avversario in un'androktasia⁴³.

È contrapposto come unico protagonista al grande numero degli avversari e cerca regolarmente il luogo della battaglia dove sono più fitte le schiere dei nemici e maggiore il pericolo⁴⁴. La ritirata, la paura

Automedon), X 458s. οὐ ποτ' ἐνὶ πληθῶνι μένεν ἀνδρῶν, ἢ ἀλλὰ πολὺ προθέεσκε (Hektor), ξ 220s. (nel racconto di Odysseus). Cf. Θ 253-255 ἐνθ' οὐ τις πρότερος Δαναῶν, πολλῶν περ' ἐόντων, ἢ εὖξ' αὖτο Τυδείδῃσσι πάρος σχέμεν ὀκέας ἵππους ἢ τάφρου τ' ἐξέλασαι καὶ ἐναντίβιον μαχέσασθαι (Diomedes, anche se al di fuori della sua *Aristeia* – ed è anche il primo nella successiva androktasia, Θ 256 ἀλλὰ πολὺ πρῶτος Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυστήν). Per la volontà dell'eroe di essere il primo e per la gloria che ne deriva cf. anche K 366-368, Λ 738, X 207.

⁴⁰ Θ 337, Λ 61, 296 (Hektor). Cf. anche Z 444-446 (discorso di Hektor), M 310-328 (discorso di Sarpedon).

⁴¹ Le formule danno bene la percezione dell'importanza di questa posizione: βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῶ, προμάχοισιν ἐμίχθη, θῦνε διὰ προμάχων, ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων. Sul ruolo dei *promachoi*, che rappresentano i principali protagonisti dello scontro tra gli eserciti, davanti alle schiere più numerose che restano in una posizione più arretrata, vd. LATA CZ 1977, 159s., SINGOR 1995, 186-189, 194, VAN WEES 1997, 687-689.

⁴² Λ 91s., 214s. ἐν δ' Ἀγαμέμνων ἢ πρῶτος ὄρουσ'. Cf. M 438 (Hektor), Π 559 (Sarpedon) ὅς πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν. Cf. anche l'azione di Protesilaos, B 701s. τὸν δ' ἔκτανε Δάρδανος ἀνὴρ ἢ νηὸς ἀποθρόσκοντα πολὺ πρῶτιστον Ἀχαιῶν.

⁴³ Con l'indicazione πρῶτος (Π 284, 306 Patroklos) o anche senza (O 329, 515 Hektor), ma spesso può essere di un guerriero diverso dall'aristeuon il primo successo di una androktasia (vd. BEYE 1964, 351s.). Cf. anche il vanto di Nestor relativo alla guerra tra Pili e Elei (Λ 738 πρῶτος ἐγὼν ἔλον ἄνδρα) e il vanto di Odysseus di fronte ai Feaci (Θ 216-218 πρῶτός κ' ἄνδρα βάλοιμι). Per contro il vanto di Hektor nell'uccisione di Patroklos è ridimensionato dal fatto che egli è solo τρίτος dopo Apollon ed Euphorbos (Π 812, 849s., cf. il vanto di Euphorbos in P 14-16), mentre Achilleus starà ben attento a evitare di giungere secondo nel colpire Hektor (X 207 δεύτερος). Sul rilievo contestuale di πρῶτος in relazione al motivo e alla composizione del verso vd. BAKKER-FABBRICOTTI 1991, 74s.

⁴⁴ E 8, Π 285 ὅθι πλείστοι κλονέοντο (Diomedes, Patroklos), Λ 148s. ὃ δ' ὅθι πλείστοι κλονέοντο φάλαγγες, ἢ τῆ ρ' ἐνόρουσ' (Agamemnon), O 616 ἦ δὴ πλείστον ὄμιλον ὄρα καὶ τεύχε' ἄριστα (Hektor), Π 377 ἦ πλείστον ὀρινόμενον ἴδε λαόν (Patroklos), ε 309 (Odysseus). Menelaos, al contrario, nella scena in cui tenta di difendere il corpo di Patroklos caduto – scena che presenta alcuni tratti dell'*Aristeia* – manifesta il timore di trovarsi da solo ad affrontare Hektor e la massa dei Troiani (P 94 εἰ δὲ κεν Ἐκτορι μοῦνος ἐὼν καὶ Τρώσι μάχωμαι), che potrebbero circondarlo (P 95 μὴ πῶς με περιστήσῃ ἕνα πολλοί), e per questo decide di ritirarsi, anche se poi la motivazione addotta è rappresentata dal favore concesso da Zeus a Hektor (P 100s.). Patroklos, da aristeuon morente, afferma che non avrebbero potuto vincerlo venti avversari (Π 847s. τοιοῦτοι δ' εἴ περ μοι εἰκόσιν ἀντεβόλησαν, ἢ πάντες κ' αὐτόθ' ὄλοντο ἐμῶ ὑπὸ δουρὶ δαμέντες). Cf. anche in Υ 356-363 le considerazioni e le preoccupazioni (ἀργαλέον δέ μοι ἔστι) di un aristeuon come Achilleus di fronte alla

CAPITOLO SECONDO

e la fuga sono di regola contrarie all'etica dell'aristeuon⁴⁵, ma non mancano eccezioni, che si verificano in situazioni straordinarie e in forme non indegne di un eroe⁴⁶.

L'aristeuon, che è un mortale, trova una esaltazione nelle sue relazioni privilegiate con gli dei⁴⁷. Non solo è il destinatario degli interventi degli dei, come vedremo più in dettaglio nell'analisi dei motivi, ma la sua stessa natura, pur rimanendo quella di un mortale, appare avvicinarsi alla dimensione divina. Nella furia della sua azione è ripetutamente paragonato agli dei: in formule generiche è pari a un dio, oppure il più delle volte è paragonato ad Ares, se il dio è identificato⁴⁸. È in taluni casi realmente figlio di un dio, oppure da un dio discende, in altri casi appare o si propone come tale⁴⁹. Inoltre l'aristeuon, se a parole dice di non voler sfidare gli dei, perché sono più forti, di fatto si trova più volte ad affrontarli⁵⁰, e talora anche con

massa degli avversari (τοσσοῦσδ' ἀνθρώπους ἐφέπειν καὶ πᾶσι μάχεσθαι). Quando Odysseus si prepara alla sua particolare *Aristeia* contro i pretendenti, con l'aiuto di Athene è μούνον ἐνὶ πλεόνεσσι (χ 13, cf. le valutazioni sul numero dei pretendenti β 251, π 88, 246).

⁴⁵ P. es. Diomedes nella sua *Aristeia*, nel quinto canto dell'*Iliade*, rifiuta di ritirarsi di fronte ad Aineias e Pandaros, ma retrocede egli stesso e spinge gli Achei a ritirarsi di fronte all'avanzata di Ares (e di Hektor). Sulla ritirata o la fuga dell'aristeuon vd. MUELLER 1984, 79-80, SINGOR 1995, 192.

⁴⁶ Come per es. nel caso della ritirata di Aias Telamonios, Λ 545-574. Sulla fuga spettacolare di Hektor nel duello finale con Achilleus vd. CAMEROTTO 2004, 243s.

⁴⁷ Sulla relazione tra gli eroi e gli dei vd. tra gli altri PATZER 1996, 160-163, 199-215.

⁴⁸ Le formule più comuni sono δαίμονι ἴσος, θεῶ ἀτάλαντος Ἴσος Ἄρηϊ, βροτολογιῶ ἴσος Ἄρηϊ (vd. *infra* cap. III §§ 6-7). Sul valore di δαίμονι ἴσος vd. NAGY 1979, 143s., DARAKI 1980, 12.

⁴⁹ Hektor, secondo le parole di Poseidon, si vanta, nel *furor* della sua *Aristeia*, di essere figlio di Zeus: Ν 54 Ἐκτωρ, ὃς Διὸς εὐχετ' ἐρισθενέος παῖς εἶναι. Presuntuosamente, seppure nei limiti di un'ipotesi impossibile, Hektor si propone come tale di fronte all'assemblea in Θ 538-541 e nelle parole di sfida che rivolge ad Aias Telamonios in Ν 825-827 (vd. JANKO 1992, 49, 147, *contra* COMBELLACK 1981, 115-119). Appare a Priamos come un dio o il figlio di un dio, rispetto agli altri figli, nella considerazione retrospettiva dopo che Hektor è morto (Ω 258s. ὃς θεὸς ἔσκε μετ' ἀνδράσιν, οὐδὲ ἔφκει ἢ ἀνδρὸς γε θνητοῦ παῖς ἔμμεναι, ἀλλὰ θεοῖο). Ma non gli è necessario essere figlio di un dio per compiere imprese memorabili (Κ 50 οὔτε θεῶς υἱὸς φίλος οὔτε θεοῖο). Un bel confronto tra discendenze divine è nel vanto di Achilleus su Asteropaios (Φ 184-199), in cui il campione acheo rivendica la sua discendenza da Zeus (Φ 187 αὐτὰρ ἐγὼ γενεὴν μεγάλου Διὸς εὐχομαι εἶναι), o anche nelle parole di sfida che precedono il duello tra Aineias e Achilleus (Υ 203-209, cf. anche 105-107).

⁵⁰ Diomedes affronta Aphrodite, Apollon, Ares, ma sembra voler contendere con lo stesso Zeus (per Diomedes si propone in relazione a queste gesta il paragone con

successo. La sua cifra di riconoscimento è l'eccesso, che arriva fino alla *hybris*⁵¹ e che si manifesta nel *furor* del guerriero in battaglia⁵² e nella brama di sangue, rendendo l'eroe simile agli animali feroci e conferendogli anche alcuni tratti propri dei mostri⁵³.

L'*Aristeia* è rivolta a procurare all'eroe un grande κλέος (o anche εὐχος, κῶδος)⁵⁴: la fama delle imprese è destinata a diffondersi ovunque tra tutti gli uomini e a perdurare nel tempo anche tra i posteri⁵⁵.

2.3. Descrizione del tema

L'analisi delle strutture dell'*Aristeia* permette di identificare un'articolazione del tema, che il rapsodo segue nella composizione con la libertà propria della poesia orale e che può essere rappresentata come nel modello proposto da T. Krischer⁵⁶.

Herakles che affronta e ferisce gli dei, E 392-404, part. 403 σχέτλιος, ὄβριμοεργός, ὅς οὐκ ὄθειτ' αἴσυλα ῥέζων, cf. Pind. *Ol.* 9.29-42; vd. anche *infra* § 3). Patroklos dà l'assalto alle mura di Troia ponendosi contro Apollon che le difende (Π 698-711). Sempre con Apollon è alle prese Achilleus (X 1-24), che per altro si trova ad affrontare la furia del fiume Skamandros (Φ 211-382). Hektor nel suo *furor* non ha rispetto né degli uomini né degli dei (I 238s. οὐδέ τι τίει || ἀνέρας οὐδέ θεούς).

⁵¹ Sui tratti eccessivi dell'eroe vd. BRELICH 1958, 225-283, HAINSWORTH 1993, 49s.

⁵² Tra le molte espressioni che rappresentano il *furor* dell'eroe (e che lo identificano come motivo specifico dell'*Aristeia*) cf. in part. l'uso del termine λύσσα (I 239 κρατερῆ δέ ἐ λύσσα δέδυκεν, 305 λύσσαν ἔχων ὀλοήν, Φ 542s. λύσσα δέ οἱ κῆρ || αἰὲν ἔχε κρατερῆ; cf. anche Θ 299 κύνα λυσσητήρα, N 53 λυσσώδης φλογὶ εἴκελος) e del verbo μαίνεσθαι (Z 100s. ἀλλ' ὄδε λίην || μαίνεται, Θ 355 μαίνεται οὐκέτ' ἀνεκτῶς, I 238 μαίνεται ἐκπάγλως, O 605 μαίνεται δ' ὡς ὄτ' Ἄρης ἐγγέσπαλος ἦ ὀλοὸν πῦρ, cf. anche E 185, Θ 111, Π 75, Φ 5, λ 537, Hes. *Scut.* 99). In una prospettiva comparativista vd. MILLER 2000, 218 «*Furor, ferg, wut, margon or aristeia, berserksangr* all signify that the warrior-hero is out of control, has escaped the set limits of combat conducted as a ritual, and may have passed into a killing trance». Per una valutazione di questo motivo dal successivo punto di vista della tragedia vd. PACHET 1972, 533.

⁵³ Per i tratti che accomunano l'aristeuon agli animali feroci e ai mostri vd. *infra* le osservazioni sull'*Aristeia* di Diomedes (§ 3) e in particolare le valutazioni sulle relazioni formulari e semiotiche, cap. IV § 5.

⁵⁴ Il κλέος è l'obiettivo costante dell'eroe, per il quale è pronto a morire, come indica l'opposizione proposta da Achilleus: I 413 ὄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται vs. I 415s. ὄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν || ἔσσεται. Cf. Z 444-446 (Hektor), M 309-329 (Sarpedon). Vd. BOWRA 1979, 170-174.

⁵⁵ X 305 ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι. Al κλέος è associato il canto, che ha come oggetto le imprese dell'eroe: γ 203s. καὶ οἱ Ἀχαιοὶ || οἴσουσι κλέος εὐρὺ καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδῆν.

⁵⁶ KRISCHER 1971, 23s. «Die Wappnung, die der Ankündigung der Aristie dient, mag die Ziffer 0 erhalten, die Kämpfe bis zur Verwundung 1, die Verwundung selbst

CAPITOLO SECONDO

- 0 a L'eroe si arma,
- 0 b le armi risplendono.

- 1 a Duello/duelli con guerrieri di rango inferiore,
- 1 b assalto contro l'esercito nemico,
- 1 c inseguimento dell'esercito nemico in fuga.

- 2 a L'eroe viene ferito,
- 2 b un dio interviene a ristabilire le forze dell'eroe.

- 3 a Monomachia,
- 3 b lotta sul corpo del caduto.

L'analisi dei motivi sostanzialmente conferma questo modello e permette una visione più particolareggiata e probabilmente più vicina alle tecniche compositive del rapsodo, che procede nella narrazione seguendo la traccia dell'argomento del canto, concatenando tra loro i temi e i motivi in sequenze tradizionali ma non rigide, arricchendo e sviluppando la composizione in relazione alle proprie capacità, ai propri intenti e alle esigenze dell'uditorio.

L'*Aristeia*, per il rilievo che essa ha nella narrazione, può prevedere un'azione preparatoria. Può essere avviata dall'intervento di un dio attraverso un motivo integrato nell'*Aristeia*, un dio spinge l'aristeuon a combattere o ispira la sua azione. Ma può essere preceduta – come abbiamo già accennato – da uno sviluppo tematico più articolato e autonomo, una *Enteuxis*, nella quale un dio raggiunge di persona l'eroe, il più delle volte sotto false sembianze, e gli rivolge una esortazione, un rimprovero, un annunzio, un consiglio, etc., per poi dargli anche una forza speciale. L'eroe obbedisce (o può anche non obbedire), si rallegra del favore del dio, per poi avviare la sua azione.

mit der Wiederherstellung 2, die Monomachie mit ihrem Nachspiel 3. Im einzelnen: Anlegen der Waffen 0 a, Glanz der Waffen 0 b, Einzelkämpfe 1 a, Ansturm auf die Phalangen 1 b, Verfolgung des Heeres 1 c, Verwundung 2 a, Wiederherstellung 2 b, Monomachie 3 a, Kampf um die Leiche 3 b». Vd. inoltre il modello di analisi più particolareggiato di SCHRÖTER 1950, 46-115, che prende in considerazione anche gli elementi minimi che compongono i motivi, e l'analisi dell'*Aristeia* di Agamemnon e di Diomedes proposta da THORNTON 1984, 75-82, il quale utilizza in parallelo entrambi i modelli.

LA COMPOSIZIONE PER TEMI

Analoga funzione preliminare può essere svolta da una scena di dialogo tra un altro eroe e l'aristeuon, in genere nel contesto della battaglia o di un incontro all'esterno dei combattimenti. Il dialogo, che deve spingere l'eroe all'azione, può essere costituito anche in questo caso da uno o più motivi, come l'esortazione, il riprovero, il consiglio, l'annuncio, etc., e può anche non prevedere risposta. Il dialogo o il discorso afferma, ribadisce o sollecita il valore dell'aristeuon.

L'*Aristeia* si articola in tre momenti principali, che possono essere presenti o meno, in forme contratte (con un ridotto numero di motivi) oppure ampie e particolareggiate (con una ampia articolazione di motivi e con una ricca ornamentazione), e che possono essere iterati e anche combinati tra loro e con altre strutture tematiche. Questi tre momenti sono I) la preparazione dell'aristeuon, II) la battaglia, III) il duello⁵⁷.

- I. Preparazione dell'aristeuon
 - a. Il primo momento, ancora preparatorio all'azione vera e propria, è rappresentato dalla *vestizione delle armi*
 - b. e dall'intervento di *un dio*, che in coincidenza con la vestizione dà *forza e coraggio all'aristeuon*,
 - c. ne *trasforma* l'aspetto,
 - d. ne sanziona il ruolo con un *segnale prodigioso*,
 - e. lo sprona e *lo spinge a combattere* nella mischia.

- II. Azione dell'aristeuon nella battaglia (*Mache*)
 - a. L'aristeuon fa il suo *ingresso in battaglia*
 - b. e *muove all'attacco* con uno spostamento sul campo, che lo pone innanzi a tutti, da solo, con un compagno, alla guida di un contingente o dell'esercito intero.
 - c. All'assalto può accompagnarsi una *esortazione* dell'aristeuon rivolta all'esercito, o indirizzata da lui a un compagno o anche da un compagno all'aristeuon.
 - d. L'aristeuon avanza con *furia straordinaria*, spesso illustrata da una similitudine.

⁵⁷ Nelle sequenze dei motivi descritte qui e nel seguito sono evidenziati in corsivo l'azione e gli elementi che caratterizzano e permettono di identificare ciascun singolo motivo.

CAPITOLO SECONDO

- e. L'attacco ha come esito una *strage dei nemici*, che può essere costituita da una indicazione generale o da una serie di scontri e uccisioni (*androktasia*), che possono variare da una pura sequenza di nomi a una descrizione particolareggiata, fino ad assumere la dimensione di una *Monomachia*. L'*androktasia* può essere preceduta da una *invocazione alle Muse* e/o dalla *domanda rapsodica*, che creano uno stacco nella narrazione e danno all'impresa dell'eroe un rilievo d'eccezione.
- f. Le gesta dell'aristeuon da un lato suscitano il *terrore* e il panico nelle file dei nemici,
- g. che *non resistono* al suo assalto,
- h. *retrocedono*,
- i. *fuggono* disordinatamente,
- j. per ricostituire i ranghi e tentare una *resistenza* solo in un secondo momento.
- l. I nemici in fuga vengono *inseguiti* e incalzati dall'aristeuon,
- m. che *fa strage* delle retroguardie.
- n. Dall'altro lato l'azione dell'aristeuon *suscita gioia* nel proprio schieramento
- o. e dà ad esso *sollievo*, mentre si trova in grave difficoltà, ovvero dà ai propri compagni la possibilità di trarre respiro e di riprendersi⁵⁸,
- p. e poi di ritornare *all'attacco* insieme allo stesso aristeuon o anche con un'azione distinta.
- q. Obiettivo dell'attacco è l'*espugnazione* delle difese nemiche, le mura e la città di Troia per gli Achei, il muro del campo acheo e le navi per i Troiani. Questo momento culminante dell'*Aristeia* può essere introdotto – a conferire ad esso maggior rilievo – da una *invocazione alle Muse* e/o dalla *domanda rapsodica*.

L'eroe, quando sembra ormai prossimo all'obiettivo della sua *Aristeia* e a determinare una svolta senza ritorno negli eventi (*ἀμήχανα ἔργα*)⁵⁹, può incontrare un ostacolo che ferma la sua azione⁶⁰. Ciò accade in coincidenza con determinati motivi:

⁵⁸ Per la sequenza 'ingresso in battaglia dell'aristeuon' – 'terrore dei nemici' – 'sollievo dei compagni' cf. in part. gli effetti della prima ricomparsa di Achilleus sul campo di battaglia nel momento particolarmente critico dell'ultimo assalto alle navi di Hektor (Σ 198-201).

⁵⁹ Θ 130 per l'azione di Diomedes che rinnova temporaneamente l'*Aristeia*, Λ 310 per l'*Aristeia* di Hektor (cf. Hes. *Th.* 836 ἔργον ἀμήχανον, per Typhoeus).

a) mentre l'aristeuon sta avanzando all'attacco con furia incontenibile, che annunzia effetti rovinosi per lo schieramento avversario;

b) quando l'aristeuon è sul punto di provocare la strage e la disfatta degli avversari⁶¹;

c) quando ormai l'aristeuon sta per giungere all'espugnazione delle difese nemiche.

L'azione dell'aristeuon può annunziarsi come una violazione della volontà degli dei, del piano di Zeus o della sequenza degli eventi stabilita dalla leggenda. È il punto critico in cui il rapsodo innesta i nuovi sviluppi tematici della narrazione. Può trattarsi di una interruzione, con una eventuale ripresa successiva, oppure dello sviluppo della medesima *Aristeia* in una nuova sequenza tematica, come duello (*Monomachia*), o di un rinnovamento della medesima sequenza di battaglia (*Mache*).

Definiamo qui una tipologia di questi sviluppi tematici (con qualche esempio), che possono comunque presentarsi in forme complesse, con combinazioni e sovrapposizioni.

L'aristeuon può essere fermato dall'intervento di un dio che gli impedisce di raggiungere gli obiettivi che vede ormai prossimi, ma che non gli sono destinati e che sono esclusi dall'*oime*.

1) Un dio affronta direttamente l'aristeuon nella battaglia (ma a Zeus può bastare un semplice segnale) e interrompe il suo assalto⁶²,

2) provoca l'azione di un eroe avversario o dell'esercito nemico⁶³,

3) provoca l'intervento di un'altra divinità, che interviene direttamente e/o che a sua volta dà l'avvio all'azione di un eroe o dell'esercito nemico⁶⁴.

⁶⁰ La svolta è marcata dai moduli formulari di transizione ἔνθα κε... || καὶ νῦ κε... || εἰ μὴ... In proposito vd. SCHRÖTER 1950, 97-98, PATZER 1996, 97-101, sulla *if-not-situation* DE JONG 1987, 68-81.

⁶¹ L'azione di cui si paventa il compimento può essere rappresentata dall'uccisione di un eroe dello schieramento avversario contro quanto è stabilito dal suo destino (ossia dalla leggenda e dall'*oime*). Questo tipo di transizione è proprio in genere del duello (*Monomachia*).

⁶² Apollon ferma Diomedes (E 431-448) e Patroklos (Π 698-711).

⁶³ N 1-135 Poseidon interviene, spinge i due Aiante a resistere e incita l'esercito acheo a difendere le navi dalla furia di Hektor. Φ 544-598 Agenor, spinto e aiutato da Apollon, affronta Achilleus nel momento in cui sembra che gli Achei stiano ormai per prendere Troia.

⁶⁴ Ξ 352-378 Hypnos, su ordine di Here, esorta Poseidon a incitare gli Achei, quando Hektor minaccia di incendiare le navi (si tratta di una duplicazione del primo intervento autonomo di Poseidon nel canto N).

CAPITOLO SECONDO

Oppure sono gli eroi dello schieramento avversario (con o senza l'intervento e la sollecitazione preliminare degli dei) che provocano l'interruzione o il nuovo sviluppo dell'*Aristeia*.

1) Un nuovo aristeuon della parte avversaria entra in scena, mutando le sorti della battaglia e togliendo la ribalta al precedente aristeuon⁶⁵.

2) Uno o più eroi avversari vedono il grave pericolo in cui si trova il loro schieramento e decidono di incitare l'esercito o di adottare una nuova strategia, determinando un mutamento della situazione⁶⁶.

3) Un caso speciale, che può costituire – pur prevedendo una interruzione – una forma di rinnovamento o di continuazione della medesima *Aristeia*, è rappresentato dal ferimento dell'aristeuon nel corso della *Mache*, a causa di un colpo proditorio o inaspettato di un avversario⁶⁷. L'articolazione della sequenza si congiunge nel punto critico ai motivi indicati e continua così il tema dell'*Aristeia* nella forma della *Mache*⁶⁸:

II.A Ferimento e nuova azione dell'aristeuon nella battaglia (*Mache*)

- a. Un guerriero avversario *ferisce* l'aristeuon.
- b. Un dio *salva* l'aristeuon, attenuando o rendendo vano l'effetto del colpo.
- c. L'eroe ferito *retrocede*,
- d. *esce dalla battaglia* e pone così termine alla propria *Aristeia*, oppure esce solo temporaneamente dai combattimenti.
- e. Viene *portato in salvo* dai compagni
- f. e riceve *le cure* necessarie per la ferita.

⁶⁵ È il caso dell'*Aristeia* di Patroklos, che si inserisce all'interno di quella di Hektor nel canto II. Così avviene per quella di Achilleus, il quale con la sua prima comparsa in Σ 203-242 chiude definitivamente le prospettive dell'*Aristeia* di Hektor.

⁶⁶ In Θ 212-235, dopo l'inutile tentativo di Here di spingere Poseidon a intervenire a favore degli Achei, Agamemnon – per ispirazione della dea – incita l'esercito, prega Zeus, che invia un segno favorevole: si avvia così una riscossa degli Achei, proprio quando Hektor nella sua avanzata è sul punto di incendiare le navi (Θ 217).

⁶⁷ E 84-113 Diomedes, mentre avanza incontenibile travolgendo le schiere troiane, viene colpito con una freccia da Pandaros. Λ 369-378 Diomedes, protagonista di una breve *Aristeia*, viene ferito con una freccia da Paris (la sua azione però si arresta qui). M 400-405 Sarpedon, che ha ormai aperto un varco nel muro, viene colpito con una freccia da Teukros ed è costretto a retrocedere (lasciando spazio in questo caso all'*Aristeia* di Hektor).

⁶⁸ Questo sviluppo corrisponde agli elementi 2 a-b del modello di Krischer.

LA COMPOSIZIONE PER TEMI

- g. *Un dio ne rinnova le forze* (con il semplice motivo oppure nella forma più ampia del tema *Enteuxis*)
- h. e, successivamente a ciò, l'aristeuon *rientra nella battaglia* con maggior vigore di prima,
- i. per tornare *all'attacco*,
- j. a manifestare il suo *furor* contro i nemici.

Un ultimo caso rappresenta ancora una continuazione dell'*Aristeia*, ma come sviluppo tematico distinto, cioè come duello o *Monomachia*.

La *Monomachia* rappresenta uno sviluppo rilevante e un culmine dell'*Aristeia*. Si svolge secondo le linee specifiche e con i motivi tipici del tema. Naturalmente non vanno considerate le forme minime dello scontro con un avversario, che sono uno degli elementi della *Mache* e che sono costituite anche dal solo motivo dell'uccisione (il verbo e il nome dell'eroe che viene ucciso, con ampliamenti o meno), come nelle androktasias, oppure da una breve sequenza di motivi integrati nella battaglia⁶⁹. In relazione all'*Aristeia* di un eroe si possono identificare come *Monomachiai* le sequenze articolate di motivi, realizzate in forma ampia e particolareggiata e in genere con una esclusione temporanea del quadro della battaglia, che rende autonoma la scena. I duelli più importanti sono quelli che vedono l'aristeuon a confronto con un eroe di primo rango, con una svolta rilevante nello sviluppo della narrazione, determinata dal successo dell'aristeuon, che uccide l'avversario. È il caso dei duelli tra Patroklos e Sarpedon (II 419-507), Hektor e Patroklos (II 727-867), Achilleus e Hektor (X 92-404), in cui l'eroe che viene sconfitto ha avuto a sua volta un ruolo da aristeuon nelle fasi precedenti dell'azione. Altri duelli tra l'aristeuon ed eroi di primo rango, che possono avere anche un ampio sviluppo, non si concludono con l'uccisione di uno dei due contendenti, ma con il ferimento dell'uno o dell'altro e/o con l'intervento di un dio che salva l'eroe in difficoltà, sia esso l'aristeuon o il suo avversario⁷⁰. Le *Monoma-*

⁶⁹ Sulle tipologie dei duelli nell'*Iliade* vd. MUELLER 1984, 80-101. Sulle sequenze catalogiche di uccisioni vd. BEYE 1964, 345-373, FENIK 1968, 16-19, 68-69.

⁷⁰ E 166-352 Diomedes uccide Pandaros, ma riesce solamente a ferire Aineias, l'eroe più importante, che viene tratto in salvo da Aphrodite e poi da Apollon; Λ 343-368 Diomedes ferisce Hektor, che riesce a ritirarsi sulle sue gambe senza l'aiuto di un dio; N 361-539 nel confronto di Idomeneus e Meriones con Deiphobos e Aineias, Meriones ferisce Deiphobos; Ξ 402-439 Aias Telamonios ferisce Hektor, che è portato in salvo dai compagni; Υ 153-287 Aineias affronta Achilleus, ma è tratto in salvo da

CAPITOLO SECONDO

chiai tra l'aristeuon ed eroi meno importanti, di norma piuttosto brevi, si concludono con la vittoria dell'aristeuon, che uccide l'avversario⁷¹.

La *Monomachia* può essere preceduta dagli stessi elementi preparatori della *Mache*, ovvero dall'intervento di un dio⁷² oppure da un dialogo tra l'aristeuon e un compagno⁷³. Può essere anche un eroe avversario il punto d'avvio della nuova azione. Questi vede l'aristeuon che infuria, fa strage dei propri compagni, mettendo in grave difficoltà il proprio schieramento. In un dialogo con un compagno o in un monologo rivolto a se stesso l'antagonista dell'aristeuon si prepara ad affrontare l'avversario riconoscendone il ruolo⁷⁴.

Nell'azione vera e propria del duello possiamo distinguere oltre ai singoli motivi un'articolazione in cinque movimenti essenziali.

III. Duello dell'aristeuon (*Monomachia*)

1. *L'avvicinamento dei contendenti*

- a. La *Monomachia* inizia col movimento sul campo di battaglia di uno o di entrambi i protagonisti che *avanzano* per muovere all'assalto.

Poseidon; Y 419-455 Hektor affronta Achilleus, ma Apollon lo trae in salvo; Φ 544-598 nel duello tra Achilleus e Agenor, l'eroe troiano, che è uno dei capi del suo schieramento, viene tratto in salvo da Apollon, il quale l'aveva spinto ad affrontare l'aristeuon. Casi particolari sono: E 846-863 Diomedes ferisce Ares con l'aiuto di Athene; Z 119-236 Glaukos affronta Diomedes, ma il duello non ha seguito; P 457-542 Automedon, secondo la volontà di Zeus, riesce con successo a difendere i cavalli di Patroklos in un confronto con Hektor (e altri), nel quale al momento cruciale giungono in soccorso i due Aiante. Un caso particolare è rappresentato anche dal duello tra Diomedes e Pandaros (E 274-296), che si conclude con la morte di quest'ultimo. Pandaros è un eroe minore, almeno rispetto ad Aineias che lo affianca, ma egli ha un ruolo speciale negli eventi che precedono, perché è colui che per istigazione di Athene ha violato i patti, e che poi ha ferito, seppur non gravemente, Diomedes.

⁷¹ E 9-29 Diomedes uccide Phegeus e Idaios, Λ 84-180 Agamemnon uccide tre coppie di avversari, Λ 214-283 Agamemnon uccide Iphidamas e Koon, Λ 401-488 Odysseus uccide Charops e Sokos, Φ 139-210 Achilleus uccide Asteropaios. Un duello senza duello, ma con uno sviluppo tematico proprio della *Hikesia*, è rappresentato dall'uccisione di Lykaon, che invano supplica Achilleus di risparmiarlo (Φ 33-138).

⁷² Un dio interviene a incitare un eroe al duello (*Enteuxis*): Y 75-111 Apollon incita Aineias ad affrontare Achilleus, Φ 544-549 Apollon spinge Agenor contro Achilleus.

⁷³ Dialogo tra due eroi: E 166-240 Aineias-Pandaros, E 241-274 Sthenelos-Diomedes. Cf. anche il dialogo tra Herakles e Iolaos prima del duello con Kyknos e Ares, Hes. *Scut.* 77-122.

⁷⁴ Monologo: Λ 403-410 Odysseus considera se ritirarsi o resistere, Φ 552-571 Agenor considera se fuggire di fronte ad Achilleus.

LA COMPOSIZIONE PER TEMI

- b. I due avversari *si avvicinano* fino a fronteggiarsi.
2. *Le parole di sfida*
- a. Prima di ingaggiare il duello i contendenti *si sfidano* e si provocano a parole.
3. *Il combattimento*
- a. I due avversari *muovono all'assalto*.
- b. Uno dei due contendenti *tira e colpisce l'avversario*, seppure senza esiti significativi,
- c. oppure *fallisce* il bersaglio,
- d. talvolta per l'*intervento di un dio* che rende vano il colpo.
- e. Il tiro, che fallisce il bersaglio, può eventualmente *colpire un altro guerriero*, l'auriga o lo scudiero,
- f. intorno al quale si scatena la *lotta per il corpo*.
- g. Dopo il tiro l'eroe mena (anticipatamente) *vanto* della sua azione,
- h. a cui può seguire la *replica* dell'avversario.
- i. Uno dei due contendenti *ferisce* l'avversario,
- l. *uccide* l'avversario
- m. con l'*aiuto di un dio*.
- n. *Un dio sottrae il corpo* del ferito o del caduto al vincitore.
4. *Il vanto del vincitore*
- a. L'eroe vincitore mena *vanto* della sua azione,
- b. l'eroe in ritirata, ferito o morente *replica* alle parole del vincitore.
- c. A sua volta il vincitore *risponde* e riafferma il proprio vanto.
5. *Le azioni finali del duello*
- a. I compagni del caduto sono addolorati
- b. e sono indignati per il vanto del vincitore.
- c. Il caduto diviene il perno dello sviluppo dell'azione, i compagni tentano di *difenderne il corpo*,
- d. mentre il vincitore e i suoi tentano di *impadronirsene*, suscitando una furibonda *lotta per il caduto*.
- e. I compagni del caduto *portano il corpo in salvo*.
il vincitore e i suoi compagni *sottraggono il corpo* ai difensori.
- f. Il vincitore *spoglia il caduto delle armi*,
- g. *si impadronisce dei cavalli*,
- h. *infierisce sul corpo* del caduto.
- i. Il vincitore *abbandona* il caduto,

CAPITOLO SECONDO

- l. *muove all'attacco* contro i compagni dell'avversario,
- m. *che sono terrorizzati e tentano di fuggire,*
- n. *e ne fa strage.*

2.4. Elementi distintivi

La struttura tematica dell'*Aristeia* prevede la presenza più o meno regolare e frequente di alcuni elementi distintivi, che appaiono particolarmente rilevati e che possono essere identificati tra i motivi della sequenza descritta oppure anche come ampliamenti o componenti convenzionali di un particolare motivo.

- Un dio dà l'avvio all'azione dell'eroe, attraverso un intervento diretto, in cui incita, ispira, rimprovera, esorta, consiglia, ammonisce l'eroe.
- L'aristeuon si arma in una scena tipica ricca di elementi esornativi (descrizioni, excursus, similitudini).
- Le armi risplendono in maniera straordinaria (in alcuni casi con una similitudine illustrativa)⁷⁵, per l'intervento di un dio o meno⁷⁶.
- L'aristeuon ha l'aiuto, la protezione, il favore di un dio, che dichiara espressamente o che manifesta attraverso segni il proprio sostegno: il dio può anche rendere eccezionali le forze, il coraggio o altre qualità dell'eroe.
- L'ingresso in battaglia e l'attacco dell'aristeuon – spesso illustrati da similitudini⁷⁷ – si contraddistinguono per l'impeto del movimento e per la fierezza che l'eroe manifesta, a cui si aggiungono le indicazioni sulle armi che brandisce e che indossa. Al movimento dell'attacco si accompagna il grido di guerra, effetto acustico accanto agli effetti visivi⁷⁸.
- L'eroe manifesta una furia prodigiosa e travolgente nel corso dell'attacco, illustrata frequentemente da similitudini⁷⁹, a cui si associa talvolta una ricchezza particolare di dettagli cruenti.

⁷⁵ Sullo splendore delle armi e le similitudini che lo illustrano come segnale specifico dell'*Aristeia*, vd. la trattazione di KRISCHER 1971, 36-38.

⁷⁶ Vd. BANNERT 1988, 11-16 (*Aristie und Rüstung*).

⁷⁷ Vd. FENIK 1968, 10, 84-86, KRISCHER 1971, 39-48.

⁷⁸ Cf. Σ 217-223 (il grido di guerra di Achilleus, accompagnato da una similitudine, terrorizza i Troiani). Vd. SCHRÖTER 1950, 84, e *infra* cap. III § 4.

⁷⁹ KRISCHER 1971, 49-51, SCOTT 1974, 38-41.

- L'invocazione alle Muse oppure la domanda rapsodica possono introdurre l'azione dell'aristeuon – in particolare la strage dei nemici e l'espugnazione delle difese avversarie – isolandola con uno stacco narrativo e conferendo ad essa particolare rilievo.
- Altri motivi dell'*Aristeia* possono essere ampliati con frequenza significativa attraverso excursus e similitudini⁸⁰ più o meno estesi, che stanno a indicare la eccezionalità dell'impeto dell'eroe⁸¹.

2.5. Aristeiai

Le *Aristeiai* più importanti dell'*Iliade* sono quelle di Hektor (Θ, Λ-Σ) e di Achilleus (Σ, T-X), che sono parte fondamentale dell'*oime* e che si estendono per una sezione molto ampia di testo. Sempre connessa all'*oime* è l'*Aristeia* di Patroklos (Π), di minore estensione, ma importante perché costituisce il nesso tra i successi di Hektor e il ritorno di Achilleus⁸².

Un'*Aristeia* piuttosto ampia e articolata, la prima dell'*Iliade* e sostanzialmente autonoma rispetto all'*oime*, è quella che ha come protagonista Diomedes (E). Quella di Agamemnon è invece un'*Aristeia* interrotta, che è dovuta al comandante degli Achei e che si trova inserita nel contesto dell'*Aristeia* di Hektor (Λ).

Exploit temporanei, che possono essere considerati come *Aristeiai* minori, sono le azioni di Diomedes (Λ 309-400), di Odysseus (Λ 401-488) e di Aias Telamonios (Λ 489-595), le quali rallentano il ritmo dell'*Aristeia* di Hektor e si concludono rapidamente col ferimento e/o

⁸⁰ Vd. KRISCHER 1971, 36-75, che presenta un'analisi delle similitudini in relazione ai singoli motivi dell'*Aristeia*. Sulla relazione tra le similitudini e l'*Aristeia* vd. anche SCOTT 1974, 39.

⁸¹ KRISCHER 1971, 18 «Schließlich wird die Aristeie ganz wesentlich durch die Verlagerung der Gewichte variiert, und dabei verleiht natürlich das Gleichnis dem zugehörigen Motiv Gewicht». SCOTT 1974, 40 «A simile can produce a momentary pre-eminence». Sulla relazione tra la ricchezza di particolari e di ornamentazione e l'importanza dell'azione vd. EDWARDS 1987, 47-49.

⁸² Un'analogia concatenazione di *Aristeiai* sembra costituire – sulla base del sommario di Proclo – l'articolazione dell'*Aithiopsis*, con Memnon che armato di una ἠφαιστότευκτος πανοπλία uccide Antilochos (per l'azione cf. anche δ 186-202, Pind. *Pyth.* 6.28-42) e poi con Achilleus che compie la vendetta uccidendo in duello l'eroe etiope. Vd. BRUNORI 2007, 117-119.

CAPITOLO SECONDO

col ritiro degli eroi, aprendo così gli spazi all'avanzata del campione troiano. Idomeneus ha una sua *Aristeia* nel corso della riscossa degli Achei favorita da Poseidon (N 361-539). Dalla parte troiana Sarpedon anticipa Hektor nell'assalto contro il muro degli Achei (M 290-330, 365-435) e poi affronta in duello Patroklos (Π 419-683).

Un'*Aristeia* tentata e non riuscita, perché l'*oime* e le esigenze dell'*Aristeia* di Hektor la escludono, è quella di Asios, che vorrebbe essere il primo a sfondare le difese achee, ma i suoi propositi sono presto vanificati dalla resistenza di Leonteus e Polypoites (M 108-195). Vi è poi un'*Aristeia* annunciata, ma senza seguito: all'inizio dei combattimenti Paris si presenta in prima fila a sfidare gli eroi achei con la baldanza di un aristeuon, ma subito cambia idea, non appena vede avanzare Menelaos contro di lui (Γ 15-37)⁸³. Ancora un'*Aristeia*, solamente raccontata (ed estranea alla saga troiana), è quella della propria giovinezza che Nestor rievoca nell'incontro con Patroklos (Λ 668-762). Un'*Aristeia* della guerra di Troia è certamente anche quella di Neoptolemos (λ 513-522), raccontata da Odysseus ad Achilleus per sommi capi, ma con gli elementi distintivi e l'articolazione tematica che permettono di identificarla come tale⁸⁴. Nell'*Odissea*, come già si è detto, l'unico episodio che, in maniera tutta particolare, presenta alcuni tratti tematici propri dell'*Aristeia* è la *μνησθηροφονία* del canto χ, la quale ha come protagonista Odysseus nel ritrovato status di eroe e di guerriero⁸⁵.

⁸³ Non può essere considerata un'*Aristeia* l'azione di Menelaos a difesa del corpo di Patroklos nel canto P, che pure reca il titolo *Μενελάου ἀριστεία*. Menelaos affronta e uccide in duello Euphorbos, ma poi si ritira di fronte a Hektor e cerca l'aiuto di Aias Telamonios. A Menelaos mancano i tratti dell'aristeuon e nella sua azione non compare mai il motivo rilevante del *furor* dell'eroe. Vd. KRISCHER 1971, 80.

⁸⁴ λ 513 *Mache*, 514 *Aristeia* di Neoptolemos, il quale non resta indietro nella massa, 515a ma muove all'attacco avanti a tutti, 515b non rimanendo secondo a nessuno per *menos*, 516 e compie una strage dei nemici, 517-518 una strage tale che è impossibile descriverla ed è necessaria una preterizione del narratore; 519-520a *Monomachia* di Neoptolemos ed Eurypylos, 520b-521 lotta e strage intorno al corpo del caduto, 522 eccellenza di Neoptolemos (con il riferimento a Memnon, ucciso in duello da Achilleus, di cui il figlio segue le tracce, vd. DANEK 1998, 241s.). Per riflesso epico Neoptolemos mantiene i tratti dell'aristeuon anche nell'azione della sua morte a Delfi, narrata da Eur. *Andr.* 1136-1155.

⁸⁵ Vd. SCHRÖTER 1950, 121-146. PRIVITERA 1993, 40-43, individua nell'episodio del Ciclope alcuni motivi che sono paragonabili a quelli di una *Aristeia*, ma si tratta della condivisione tra strutture tematiche diverse di motivi, per altro sviluppati in maniera autonoma. Un'*Aristeia* appare anche quella di Periklymenos, narrata in forma

Qui di seguito proponiamo come esemplificazione l'analisi delle *Aristeiai* di Diomedes e di Agamemnon, delle quali abbiamo cercato di porre in rilievo le sequenze dei motivi, gli elementi che contraddistinguono l'aristeuon e la sua azione, le relazioni con le altre strutture tematiche della narrazione.

3. *L'Aristeia di Diomedes*

L'*Aristeia* di Diomedes⁸⁶ è la prima grande *Aristeia* dell'*Iliade* nel primo giorno di battaglia⁸⁷, e si estende per tutto il canto E, con elementi preparatori nel canto precedente già prima della ripresa dei combattimenti e con alcuni sviluppi anche nel canto seguente, quando essa sostanzialmente è già terminata.

Durante la rassegna dell'esercito (Δ 220-419 *Epipoleis*), che precede la prima vera e propria battaglia dell'*Iliade*, Agamemnon giunge all'ultimo contingente, al comando del quale v'è Diomedes, e rimprovera l'eroe argivo di essere inferiore al padre Tydeus nel combattere, mentre sembra che a parole sappia essergli anche superiore (Δ 372-375, 399s.). Il biasimo non trova replica in Diomedes (Δ 401s. τὸν δ' οὐ τι προσέφη)⁸⁸, il quale anzi rimprovera Sthenelos, suo compagno e

compendiaria in Hes. fr. 33a.19-23 M.-W. (è definita al v. 23 παῦσεν ἀριστεύοντα, quando ad essa pone fine l'azione congiunta di Athene e di Herakles).

⁸⁶ Per la collocazione e la funzione dell'*Aristeia* di Diomedes, che non è condizionata dall'*oime* come quelle di Hektor, Patroklos e Achilleus, vd. le osservazioni di KRISCHER 1998, 98-99. Un'analisi dei motivi di questa *Aristeia* è proposta da SCHRÖTER 1950, 35-39, e più di recente da KIRK 1990, 16-17 per la sola parte iniziale (E 1-200). Vd. anche LILLGE 1911. Sulle somiglianze (naturalmente da aristeuon) tra Diomedes e Achilleus vd. ANDERSEN 1978, 97s.

⁸⁷ Come si è osservato, quella di Paris è solo un'*Aristeia* annunciata. All'inizio dei combattimenti, dopo lo schieramento degli eserciti nel canto B, Paris avanza in testa ai Troiani (Γ 16 Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδής, 22 ἐρχόμενον προπάραιθεν ομίλου), baldanzoso (Γ 22 μακρὰ βιβάντα), armato di tutto punto e non solo dell'arco, e sfida gli eroi achei ad affrontarlo in combattimento (Γ 19 Ἀργείων προκαλίζετο πάντα ἀρίστους). L'azione non ha seguito perché si fa avanti come avversario Menelaos, anch'egli pronto ad assumere il ruolo di un aristeuon: Paris impaurito abbandona la sua posizione avanzata e si ritira tra la folla dei compagni (Γ 30-37), ovvero ancor prima di cominciare fa quello che un aristeuon non deve fare. Il rimprovero di Hektor non prelude all'avvio di un'*Aristeia*, ma alla *singolar tenzone* tra Paris e Menelaos.

⁸⁸ Un richiamo e una replica alle parole di Agamemnon da parte di Diomedes sono nell'assemblea degli Achei alla fine della seconda giornata di battaglia (I 34-36). Per la non-risposta formulare, che può implicare una riflessione e/o dar luogo all'azione cf. A

CAPITOLO SECONDO

auriga, e lo sprona alla battaglia quando questi ribatte alla provocazione di Agamemnon (Δ 411-419)⁸⁹. L'*Aristeia* di Diomedes, che seguirà nel canto E, trova la sua premessa e preparazione in questo passo⁹⁰, ed essa può essere considerata come una reazione e un rovesciamento – attraverso le azioni, in contrapposizione alla mancata replica a parole – del rimprovero subito, con una applicazione a Diomedes di ciò che valeva per il padre Tydeus (Δ 373 ἀλλὰ πολὺ πρὸ φίλων ἐτάρων δηῖοισι μάχεσθαι), le cui imprese erano divenute memorabili (Δ 373-399).

Un primo avvio può essere individuato già nell'azione che conclude la *Epipoleis* di Agamemnon, quando Diomedes balza dal carro per avviarsi a combattere (Δ 419-422). La formula ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν ἄλτο χαμάζε è usata in contesti di battaglia come movimento d'inizio dell'azione di un eroe, anche se non esclusivamente per il combattimento⁹¹. Il rimbombo delle armi di bronzo e la paura che esso suscita – indicata come nota del narratore (Δ 421 ὑπὸ κεν ταλασίφρονά περ δέος εἶλεν) e non descritta come effetto nell'azione reale – rappresentano un primo elemento ridotto o meglio uno sviluppo⁹² per il motivo della vestizione delle armi, che può introdurre l'*Aristeia* e che in questo caso è assente, perché i guerrieri hanno già indossato le

511, E 689, Z 342, Θ 484, e soprattutto dopo un attacco verbale di biasimo Φ 478, υ 183.

⁸⁹ Δ 403-410 Sthenelos rivendica la superiorità dei figli, che presero Tebe nella impresa degli Epigoni, rispetto ai padri che furono i protagonisti della prima spedizione contro la città.

⁹⁰ Si tratta di un 'rebuke pattern' anticipato dalla *Mache* alla *Epipoleis*, senza che se ne debbano trovare motivazioni, perché è anzi il rimprovero di Agamemnon che diviene motivazione dell'*Aristeia* di Diomedes e ne crea l'aspettativa. Sul 'rebuke pattern' vd. FENIK 1968, 49-53.

⁹¹ Per l'uso della formula: Γ 29 Menelaos affronta Paris, E 494, Z 103, Λ 211 Hektor incita i Troiani, Μ 81 Hektor si prepara ad attaccare il muro, Ν 749 Hektor raduna i migliori dei Troiani, Π 426 Sarpedon affronta Patroklos. Cf. le variazioni formulari E 111 Sthenelos soccorre Diomedes ferito, Π 733 Patroklos affronta Hektor, Π 755 Hektor affronta Patroklos, Ω 469 Priamos si reca da Achilleus. Utile è anche il confronto con χ 2, nel momento in cui Odysseus dà inizio alla strage dei proci. A conferma del significato contestuale dell'immagine si può ricordare come l'azione di balzare dal carro divenga poi un segnale tematico dell'avvio dell'*Aristeia* in Pind. *Nem.* 6.52s. (per Achilleus).

⁹² KRISCHER 1971, 24 lo definisce un 'Ersatzmotiv', che sostituisce l'armarsi dell'aristeuon, mentre si tratta di una componente del motivo, che non è necessario introdurre in forma completa. La vista o il rumore delle armi dell'aristeuon suscitano paura negli avversari (cf. p. es. Π 70-71), o addirittura anche nei compagni, come nel caso delle nuove armi che Thetis reca ad Achilleus (Τ 12-15).

armi⁹³. Qui l'azione di Diomedes viene lasciata in sospeso per introdurre l'ampio tema della battaglia come sequenza che sviluppa il tema dello schieramento e dell'ispezione dell'esercito (Δ 422-544 *Mache*).

Iniziano i combattimenti e in campo si trovano Ares, Athene, Deimos, Phobos ed Eris (Δ 439-445) a illustrare l'eccezionalità dello scontro, già per altro sottolineata dalle similitudini introduttive che descrivono gli schieramenti in movimento (gli Achei Δ 422-426, i Troiani Δ 433-435, lo scontro Δ 452-455), e poi rimarcata dalla lunga nota del narratore alla fine del canto (Δ 539-544)⁹⁴. Vi sono gli elementi tipici della *Mache*: l'avanzare degli eserciti, lo scontro (in generale e in particolare) con le androktasiai, la lotta intorno ai caduti, l'attaccare e il retrocedere degli schieramenti. Ancora come elementi qualificanti compaiono gli interventi degli dei, Apollon incita i Troiani, Athene gli Achei. In questa scena di battaglia si nota l'assenza di Diomedes: la *Mache* è un tema autonomo e può essere considerata come un quadro più ampio e preparatorio all'*Aristeia*, che in esso si inserisce.

Ma l'*Aristeia* di Diomedes è attesa e comincia nel quinto canto dell'*Iliade* con il motivo delle armi, che era stato appena accennato prima della *Mache* e che viene ora ripreso. Esso trova qui uno sviluppo notevole nell'effetto visivo⁹⁵ del fuoco vero e proprio che risplende sulle armi di Diomedes per opera di Athene (E 4-7 ἀκάματον πῦρ)⁹⁶. Si tratta di una forma ridotta ma comunque spettacolare dell'intervento di un dio. Viene applicato alle armi il motivo dell'agente divino che trasforma l'aspetto di un eroe, associato agli altri effetti dell'intervento speciale – e rilevante per il tema – di Athene. La dea dà forza e coraggio a Diomedes all'inizio della sua *Aristeia* (E 2 δῶκε μένος καὶ θάρσος), perché si distingua tra tutti e si conquisti il κλέος che deriva

⁹³ I Troiani si armano in Δ 222, mentre per gli Achei il motivo della vestizione è accennato in Δ 274, 280-282, ed è poi implicito in Δ 365-367, dove Diomedes è presentato ritto sul carro, ovviamente già armato, con Sthenelos al suo fianco.

⁹⁴ Per analoghe note del narratore cf. N 127s., 343s., (Ξ 416), O 697s., P 366s., 398s. Vd. anche, con la funzione di preterizione celebrativa, l'intervento del narratore in M 176, P 260s., e le considerazioni di Achilleus sulla battaglia in Υ 356-359.

⁹⁵ L'effetto visivo è ampliato e illustrato da una similitudine (E 5s. ἀστέρ' ὀπῶρινῶ). La frequenza e la funzione delle similitudini in relazione all'*Aristeia* di Diomedes sono rilevate da SCOTT 1974, 39.

⁹⁶ Le armi degli eroi brillano e il loro splendore è paragonato al fuoco o a fenomeni celesti: cf. p. es. B 455-458 gli eserciti in armi, K 152-155 le lance di Diomedes, Λ 61-66 Hektor in armi, T 371-398 le singole armi e l'intera panoplia di Achilleus, X 26-32 Achilleus. Per l'immagine vd. anche *infra* cap. III § 5.2.

CAPITOLO SECONDO

dalle imprese di un aristeuon (E 2s. ἴν' ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν ἢ Ἀργείοισι γένοιτο ἰδὲ κλέος ἐσθλὸν ἄροιτο)⁹⁷. Lo spinge poi nella mischia, dove più grande è il numero dei nemici (E 8 ὄρσε δέ μιν κατὰ μέσσον, ὅθι πλεῖστοι κλονέοντο)⁹⁸.

La prima manifestazione del valore dell'aristeuon ha luogo nel duello tra Diomedes, da solo e appiedato, e i due figli di Dares, Phegeus e Idaios, che combattono dal carro (E 9-29 *Monomachia*)⁹⁹. Diomedes uccide il primo dei due fratelli, mentre il secondo, che si dà alla fuga, viene salvato da Hephaistos¹⁰⁰. L'avanzare dell'aristeuon e l'esito del primo scontro producono il panico nello schieramento avversario (E 27-29)¹⁰¹.

L'azione dell'aristeuon è subito interrotta, prima dal breve inserto tematico del dialogo tra Athene e Ares che escono dai combattimenti

⁹⁷ Per una relazione analoga tra il *menos* che proviene da un dio e l'eccellenza dell'eroe, ancora con Diomedes come beneficiario, cf. K 366-368.

⁹⁸ Cf. Σ 202-214: Athene interviene prima della comparsa limitata di Achilles sul campo di battaglia (un prologo della sua *Aristeia*), che precede la realizzazione delle nuove armi da parte di Hephaistos. Achilles ovviamente non ha armi che gli si adattino (Σ 187-195) e l'azione di Athene sostituisce, mantenendo però forme e formule coerenti, il motivo della vestizione delle armi: Σ 203s. ἀμφὶ δ' Ἀθήνη ἢ ὅμοιος ἰοθίμοισι βάλ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν (al posto della corazza), Σ 205s. ἀμφὶ δέ οἱ κεφαλῇ νέφος ἔστεφε διὰ θεᾶων ἢ χρύσεον (al posto dell'elmo). A questa particolare realizzazione della vestizione si associa una trasformazione dell'aspetto dell'eroe ad opera di un dio (Σ 206-214, vd. anche Σ 227). Athene fa brillare una fiamma sul capo dell'eroe (illustrata da un'ampia similitudine, Σ 207-213), che suscita il terrore nei Troiani (Σ 225-227) insieme al risuonare del grido che Achilles lancia dal fossato (Σ 222 ὅπα χάλκεον, il grido di guerra è paragonabile al rimbombo delle armi di Diomedes), anch'esso accompagnato da una similitudine.

⁹⁹ È una *Monomachia* minore, ampliamento della sequenza che vede l'uccisione di due avversari che avanzano sul carro, in genere descritta rapidamente come uno degli elementi che costituiscono una androktasia (cf. p. es. Z 12-19), ma che rimane qui ben distinta dall'androktasia che segue nella *Mache*, E 37-84.

¹⁰⁰ Il motivo del dio che sottrae un suo protetto all'avversario è frequente in formulazioni più o meno ampie: esso pone termine all'azione vittoriosa di un eroe, ma al tempo stesso la innalza, proprio perché per fermarla è necessario far intervenire un dio. Vd. FENIK 1968, 12.

¹⁰¹ πᾶσιν ὀρίνθη θυμός: la formula è riutilizzata nella stessa struttura tematica in Π 280 (Patroklos) e Σ 223 (Achilleus), dove il motivo della paura è sviluppato nella fuga, ma segue l'apparire dell'aristeuon e non l'uccisione di un compagno. Sui paralleli di questa specifica sequenza uccisione-terrore-fuga vd. FENIK 1968, 13. Il medesimo motivo del terrore degli avversari è iterato in forma variata (i Troiani non resistono alla furia di Diomedes) nella ripresa successiva dell'*Aristeia*, associato al *furor* dell'aristeuon (E 93s.).

(E 29-36)¹⁰², poi da un nuovo sviluppo della *Mache* (E 37-84), che può ricollegarsi anche senza un nesso esplicito all'effetto del primo intervento di Diomedes, ma che di fatto rimane isolata dall'*Aristeia*, e perciò Diomedes non compare tra i protagonisti della sequenza di uccisioni¹⁰³.

Diomedes viene reintrodotta con una perifrasi particolare, una nota del narratore, E 85 Τυδεΐδην δ' οὐκ ἄν γνοίης..., la quale funge da transizione, creando al tempo stesso un raccordo e uno stacco nella narrazione¹⁰⁴. A questo punto, con il motivo del *furor* dell'aristeuon, che è specifico del tema e ne costituisce uno dei segnali di riconoscimento, ha inizio l'*Aristeia* vera e propria: Diomedes impazza nella piana, tanto che non si comprende da quale parte combatta¹⁰⁵, e come un fiume in piena travolge le schiere dei Troiani. Il motivo del *furor*, che qui è marcato dal verbo θῦνε (E 87)¹⁰⁶, come avviene di norma è ampliato e illustrato da una similitudine che gli dà il rilievo necessario¹⁰⁷. L'esito dell'azione è rappresentato dallo scompiglio che si

¹⁰² Sulla funzione di questa scena vd. THORNTON 1984, 81. La relazione con l'*Aristeia* non è immediata. Ares e Athene sono le due principali divinità sul campo di battaglia in questa *Aristeia*, schierate in contrapposizione tra loro l'uno con i Troiani, l'altra con gli Achei (Δ 439). La loro fuoriuscita dalla battaglia fissa l'attenzione sulla loro presenza e crea l'attesa del loro intervento, che avrà un ruolo di primo piano nell'ultima parte dell'*Aristeia*. Mentre Athene interviene quasi subito e più di una volta a sostegno di Diomedes, Ares rimane in disparte sulla sinistra dei combattenti, dove lo incontrerà Aphrodite ferita per chiedergli i cavalli (E 355s.), e tornerà all'azione solo dopo la sollecitazione di Apollon (E 454-459).

¹⁰³ Il tema *Mache* è qui delimitato all'inizio, dopo l'allontanamento di Athene e Ares dalla battaglia, dall'indicazione generica E 37 Τρώας δ' ἔκλιναν Δαναοί (cf. p. es. l'incipit della *Mache* in Z 1-4, dopo che gli dei sono tornati sull'Olimpo), ed è chiuso dalla formula di transizione al tema seguente, che, come avviene per la conclusione di altri temi, presenta una visione sintetica e generale della scena di battaglia: E 84 (= 627) ὧς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην. Vd. in proposito FENIK 1968, 19.

¹⁰⁴ Cf. p. es. Δ 223 ἐνθ' οὐκ ἄν βρίζοντα ἴδοις Ἀγαμέμνονα διον, Δ 539 ἐνθά κεν οὐκέτι ἔργον ἀνὴρ ὀνόσαιτο μετελθών. Diversa è invece la funzione, all'interno di un discorso diretto, dell'analoga formulazione di Ξ 57-60, vd. KIRK 1990, 63. Cf. anche, con φάις, Δ 429, O 697 (e nel discorso diretto Γ 220, 392).

¹⁰⁵ Su questa indicazione come segno del *furor* vd. VERNANT 2000, 151.

¹⁰⁶ Cf. il richiamo formulare nell'azione successiva E 96 θύνοντ' ἄμ πεδίον πρό ἔθεν κλονέοντα φάλαγγας, che associa la furia dell'aristeuon allo scompiglio delle schiere avversarie, e le formule θύνε διὰ προμάχων, θύνοντ' ἐν προμάχοισιν ἐναίροντα στίχας ἀνδρῶν, περὶ πρό γὰρ ἔγχει θῦεν, indicative sempre del motivo del *furor*. Cf. anche Λ 570 αὐτὸς δὲ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν θύνε μεσηγύ, Υ 493 ὧς ὃ γε πάντη θύνε σὺν ἔγχει.

¹⁰⁷ E 87-92 ποταμός (Diomedes), cf. nelle successive *Aristeiai* Λ 155-157 πῦρ-ῦλη (Agamemnon), Λ 172-176 λέων-βόες (Agamemnon), Λ 305-308 Ζέφυρος-νέφεα,

CAPITOLO SECONDO

produce nello schieramento degli avversari (E 93 κλονέοντο), i quali non sono in grado di resistere (E 94 οὐδ' ἄρα μιν μίμνον) e di cui si sottolinea il gran numero in contrapposizione al singolo aristeuon (E 94 πολέες περ' ἐόντες). Manca, invece, il motivo dell'inseguimento dell'esercito in rotta¹⁰⁸.

L'azione dell'*Aristeia* a questo punto si inceppa¹⁰⁹, per poi rinnovarsi. Diomedes viene ferito dalla freccia di Pandaros (E 95-100)¹¹⁰. È costretto a retrocedere, mentre Sthenelos provvede a curargli la ferita (E 108-113)¹¹¹. Diomedes prega Athene di poter avere a tiro l'avversario per ucciderlo (E 114-121 *Euchai*)¹¹²: la dea gli dà ascolto (E 121), ridona vigore alle sue membra (E 122 γυῖα δ' ἔθηκεν ἐλαφρά, πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεῖν), rinnovando in forma concisa il motivo dell'inizio dell'*Aristeia*, e, in aggiunta a ciò, interviene personalmente a incitare alla battaglia l'eroe (E 122-133 *Enteuxis*). Nelle parole di Athene il motivo del *menos* donato da un dio è esplicitamente dichiarato (E 125s.), insieme a un nuovo riferimento al valore del padre Tydeus (come nella preghiera di Diomedes, E 116s., e come nel rimprovero di Agamemnon dell'*Epipoleis*, Δ 372-399, quasi un Leitmotiv di questa *Aristeia*): la dea ora dà a Diomedes anche un'ul-

κῆμα (Hektor), Λ 324s. κάπρω-κύνες (Diomedes e Odysseus), Λ 492-495 ποταμῶς (Aias), Μ 40 ἀέλλη (Hektor), Μ 41-48 κάπριος, λέων-κύνες, ἄνδρες (Hektor), Ν 137-142 ὄλοοιτροχος-ῦλη (Hektor), Ο 605s. Ἄρης, πῦρ-ῦλη (Hektor), Π 384-392 ποταμοί, χαράδραι (i cavalli di Patroklos), Ρ 281-283 σὺς κάπριος-κύνες (Aias), Υ 490-492 πῦρ-ῦλη (Achilleus), Υ 495-497 βόες-κρί (Achilleus). Vd. KRISCHER 1971, 49-52, SCOTT 1974, 39.

¹⁰⁸ Così osserva KRISCHER 1971, 24, in relazione al proprio schema dell'*Aristeia*. Il motivo dell'inseguimento di norma segue quello della fuga (cf. p. es. Θ 213-216, Ο 653s.), che qui non è sviluppato: la falange si scompiglia, ma non si parla propriamente di fuga.

¹⁰⁹ La variazione nell'azione è introdotta dalla consueta formula di transizione E 95 τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησε. Vd. PATZER 1996, 100.

¹¹⁰ Pandaros, che si vanta del suo successo (E 101-106), riconosce in Diomedes l'aristeuon, definendolo ἀριστος Ἀχαιῶν (E 103). Cf. E 414, 839. Vd. NAGY 1979, 30s.

¹¹¹ La sequenza rappresenta uno schema tipico, costituito dai seguenti motivi: *furor*, ferimento, vanto, replica al vanto, cure prestate al ferito. Cf. E 280-296 Pandaros colpisce Diomedes (che poi lo uccide), Λ 369-400 Paris ferisce Diomedes. Vd. FENIK 1968, 20s.

¹¹² La richiesta di Diomedes alla dea prepara e anticipa l'azione successiva, in cui Pandaros viene ucciso (E 290-296). Cf. le parole di Achilleus, in Υ 448-455, dopo il primo duello con Hektor.

teriore facoltà, ha dissolto la nebbia dagli occhi dell'eroe (E 127s.)¹¹³, perché possa distinguere uomini e dei. Questi ultimi non dovrà affrontarli, ma se incontrerà Aphrodite sul campo di battaglia, potrà pure attaccare e ferire la dea. Il monito diviene anticipazione dello sviluppo dell'*Aristeia*, che prepara l'ascoltatore alla successiva articolazione del racconto.

La dea si allontana e l'*Aristeia* (E 134-165 *Mache*) riprende con il motivo del *furor* (E 134-143), sempre accompagnato da un'ampia similitudine (E 136-142 *λέων*), Diomedes attacca con furia triplicata i Troiani (E 136 *δὴ τότε μιν τρις τόσσον ἔλεν μένος*)¹¹⁴. Segue una *androktasia* (E 144-165), ricca di dettagli e di ampliamenti e ancora con una similitudine (E 161s. *λέων*) a illustrare l'ultima doppia uccisione, la più importante della serie. Questa volta protagonista unico è Diomedes, che in rapida successione uccide ben quattro coppie di avversari¹¹⁵.

La formula di transizione *τὸν δ' ἴδεν* e il nuovo soggetto Aineias interrompono la narrazione della strage (evocata sinteticamente nell'immagine dell'*aristeuon* di E 166 *ἀλαπάζοντα στίχας ἀνδρῶν*) e introducono la lunga sezione di dialogo, prima tra Aineias e Pandaros (E 166-240) e poi parallelamente¹¹⁶ tra Diomedes e Sthenelos (E 241-274), che prepara lo sviluppo di una seconda fase dell'*Aristeia* nella forma di un'ampia *Monomachia*¹¹⁷.

Nel discorso di Aineias, Diomedes è riconosciuto come *aristeuon* prima ancora che nella sua identità (E 175s. *ὅς τις ὄδε κρατέει καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε ἢ Τρώας, ἐπεὶ πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν γούνατ'*

¹¹³ Cf. gli analoghi interventi divini di O 668-673, P 648-650, Υ 321s., 341. Sull'intervento e il ruolo di Athene in sostegno di Diomedes vd. DEACY 2000, 291s. «Warriors may be 'equal to Ares', but Athena is responsible for the most impressive, and even transgressive, displays of extreme warrior *menos*». È comunque il tema specifico che condiziona l'azione, per gli dei come per gli eroi.

¹¹⁴ Pandaros stesso lamenta il rinnovato furore di Diomedes (e di Menelaos) dopo il ferimento: E 208 *ἦγερα δὲ μᾶλλον*.

¹¹⁵ Cf. Λ 91-248. Anche Agamemnon, nella sua *Aristeia*, uccide prima in rapida sequenza tre coppie di avversari, poi in un secondo tempo una quarta coppia. FENIK 1968, 82 «These double slayings are thus typical by themselves and as a part of an *aristeia*. They intensify the impression of fierce invincibility». Sullo schema dell'azione cf. anche MONTANARI 1978, 65-85.

¹¹⁶ La medesima formula di transizione *τοὺς δὲ ἴδε* (E 241) introduce la seconda sezione di dialogo prima del duello.

¹¹⁷ La sequenza delle azioni (e dei motivi) di questa *Monomachia* coincidono, pur nella diversità degli sviluppi, con la *Monomachia* di E 1-29. Vd. FENIK 1968, 13s.

ἔλυσεν)¹¹⁸. Addirittura Aineias ha il timore che possa essere un dio adirato con i Troiani (E 177s.). Pandaros, che già l'ha incontrato, lo riconosce con certezza dalle armi, l'elmo, lo scudo e i cavalli (E 181-183), ma anch'egli ha il timore che possa trattarsi di un dio (E 183 σάφα δ' οὐκ οἶδ' εἰ θεός ἐστιν, 191 θεός νύ τίς ἐστι κοτήεις) o che comunque il *furor* di Diomedes – con la fusione di due motivi rilevanti – abbia il favore di un dio (E 185s. οὐχ ὅ γ' ἄνευθε θεοῦ τάδε μαίνεται): è stato certamente un dio a evitare la morte all'eroe acheo (E 190 καί μιν ἔγωγ' ἐφάμην Ἀἰδωνῆϊ προΐάψειν), quando nello scontro precedente Pandaros l'aveva colpito con una freccia (E 187 ὃς τοῦτου βέλος ὠκὺ κιχήμενον ἔτραπεν ἄλλῃ). E ancora Aineias, che pure è pronto ad attaccare, teme che il favore di Zeus sia ancora dalla parte di Diomedes (E 224s. εἶ περ ἂν αὐτε ἥ Ζεὺς ἐπὶ Τυδεΐδῃ Διομήδεϊ κῦδος ὀρέξῃ), mentre Pandaros paventa la morte per sé e per Aineias (E 236 αὐτῷ τε κτείνῃ).

Sthenelos, alla vista dei due avversari, vorrebbe frenare l'azione del compagno (E 249s. χαζώμεθ' ..., μηδέ μοι οὕτω ἥ θῦνε διὰ προμάχων). Ma l'*aristeuon* nel suo codice eroico non conosce la paura e la fuga (E 252 μή τι φόβονδ' ἀγόρευ', 253s. οὐ γάρ μοι γενναῖον ἀλυσκάζοντι μάχεσθαι ἢ οὐδὲ καταπτώσειν), confida nella sua forza (E 254 μένος ἔμπεδον)¹¹⁹ e sa che lo stesso dio che lo affianca nell'*Aristeia* non gli consente di fuggire (E 256 τρεῖν μ' οὐκ ἔῃ Παλλὰς Ἀθήνη).

Nella *Monomachia* (E 275-354), in cui Diomedes uccide Pandaros (E 290-296), ferisce Aineias e anche la dea Aphrodite (E 334-342), si individuano alcuni elementi particolari che la qualificano come parte eminente dell'*Aristeia*.

- a) Diomedes non ha nessuna esitazione ad affrontare a piedi due avversari che avanzano sul carro (E 251-258)¹²⁰, anzi

¹¹⁸ I due versi definiscono anche Patroklos come *aristeuon* in Π 424s. Cf. anche per Hektor Θ 356 κακὰ πολλὰ ἔοργε, X 380 ὃς κακὰ πόλλ' ἔρρεξεν, ὅς οὐ σύμπαντες οἱ ἄλλοι. La formula κακὰ πολλὰ ἔοργε, unita all'idea della strage e della devastazione, associa l'*aristeuon* a un animale feroce, dai tratti mostruosi, come il cinghiale calidonio (I 540 ὃς κακὰ πόλλ' ἔρδεσκεν), ma anche a mostri veri e propri, come la *drakaina* uccisa da Apollon, un τέρας ἄγριον (*Hy. Ap. P.* 302-304), o come Typhaon (*Hy. Ap. P.* 355). Vd. *infra* cap. IV § 5.

¹¹⁹ Sul funzionamento del codice eroico all'interno di un pattern e sui paralleli vd. FENIK 1968, 31.

¹²⁰ È la medesima situazione già affrontata da Diomedes in E 13 τὸ μὲν ἄφ' ἵπποιν, ὃ δ' ἀπὸ χθονός ὄρνυτο πεζός e poi ripetutamente nell'uccisione delle coppie

LA COMPOSIZIONE PER TEMI

- conta di ucciderli entrambi con il favore di Athene (E 260s. αἶ κέν μοι πολύβουλος Ἀθήνη κῦδος ὀρέξει ἢ ἀμφοτέρω κτεῖναι).
- b) V'è un bottino speciale, i cavalli divini di Aineias, che Zeus donò a Tros (E 259-274, 319-327)¹²¹, dalla cui cattura ne deriverebbe per l'aristeuon una gloria straordinaria (E 273 ἀροίμεθά κε κλέος ἐσθλόν)¹²².
 - c) Nell'uccisione di Pandaros Athene guida l'arma dell'aristeuon (E 290 βέλος δ' ἴθυνεν Ἀθήνη)¹²³.
 - d) A trarre in salvo Aineias¹²⁴ deve intervenire Aphrodite (E 311-318)¹²⁵.
 - e) Diomedes affronta e ferisce uno degli dei, Aphrodite (E 330-343).
 - f) Quando Aphrodite viene ferita da Diomedes, vengono coinvolti nell'azione Apollon, che porta in salvo Aineias (E 343-346), Iris (E 353s.) e Ares (con una supplica di Aphrodite per ottenere i cavalli del dio, E 355-363), che traggono dalle difficoltà la dea.
 - g) Diomedes può vantarsi apertamente del ferimento di Aphrodite, una *iactatio* di un mortale nei confronti di un

di nemici. Per la tipicità dell'azione, che corrisponde alle tecniche di combattimento, cf. le formule di E 159s., 608s., Λ 101-103, 126s.

¹²¹ Per il valore dei cavalli di Aineias, che divengono segno concreto della vittoria, cf. anche E 221-225, Θ 105-108, Ψ 292s.

¹²² Un bottino speciale rappresenta il coronamento della *Monomachia* dell'aristeuon nei due motivi relativi: la spoliazione delle armi e la sottrazione dei cavalli dell'avversario. Qui il motivo dei cavalli, che già aveva chiuso l'azione di Diomedes in E 25s. e 165, ha uno sviluppo particolarmente ampio, in relazione al valore dei cavalli di Aineias e alle esigenze dell'*Aristeia*. Già Pandaros, prima del duello, aveva preannunziato il motivo, esprimendo il timore che Diomedes potesse impadronirsi (E 236). Cf. l'importanza e la funzione complessa dei due motivi nell'*Aristeia* di Hektor, con oggetto le armi e i cavalli di Patroklos (ovvero di Achilleus).

¹²³ Lo stesso tipo di intervento da parte di Athene si ripete nella successiva *Monomachia* di Diomedes contro Ares: E 856 ἐπέρεισε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.

¹²⁴ Aineias è di nuovo tratto in salvo da Poseidon nello scontro con Achilleus, questa volta senza ulteriori problemi, ma sempre in una forma articolata (Υ 288-340).

¹²⁵ Il pattern dell'eroe ferito che viene salvato è simile per l'intervento di un mortale e per l'intervento di un dio, ma il coinvolgimento di un dio, insieme all'ampio sviluppo narrativo e alla ricchezza dei particolari, conferisce all'azione e ai suoi protagonisti mortali un rilievo e un significato diversi. Vd. FENIK 1968, 40-41.

CAPITOLO SECONDO

dio, che è eccezionale nell'*Iliade*, mentre è consueta quella contro un altro mortale (E 347-352)¹²⁶.

- h) Nella supplica, che Aphrodite rivolge ad Ares, è sottolineato il fatto che è un mortale colui che ha ferito la dea (E 361 βροτὸς οὐτάσεν ἀνὴρ) e Diomedes è tale da combattere anche contro Zeus (E 362 Τυδεΐδης, ὃς νῦν γε καὶ ἄν Διὶ πατρὶ μάχοιτο)¹²⁷.
- i) Nel dialogo in Olimpo che segue, tra Aphrodite e la madre Dione, l'azione di Diomedes è attribuita a uno degli dei nella domanda di Dione (E 373 τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε, φίλον τέκος, Οὐρανιώνων)¹²⁸. L'impresa di Diomedes ha stravolto la battaglia a tal punto che è diventata uno scontro che oppone agli Achei non più i Troiani ma gli stessi dei (E 379s. οὐ γὰρ ἔτι Τρώων καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνὴ, ἢ ἄλλ' ἤδη Δαναοὶ γε καὶ ἀθανάτοισι μάχονται) ed è paragonata ad altre vicende del mito che hanno visto gli dei in difficoltà a causa di uomini mortali, l'affronto di Otos ed Ephialtes ad Ares e il ferimento di Here e Hades da parte di Herakles (E 383-404). È la risposta al motivo della gloria di Tydeus¹²⁹.

C'è di più. Diomedes non vuole mancare il successo dell'uccisione di Aineias. Sa che Apollon protegge l'eroe troiano (E 433 γινώσκων ὃ οἱ αὐτὸς ὑπείρεχε χεῖρας Ἀπόλλων), ma non si cura del dio (E 434 ἀλλ' ὃ γ' ἄρ' οὐδὲ θεὸν μέγαν ἄζετο). Non desiste e attacca per ben tre volte. Poi, al quarto assalto¹³⁰, Apollon ferma la sua *Aristeia* e

¹²⁶ Manca invece, nel caso di Diomedes, il vanto nei confronti dei mortali ovvero per l'uccisione di Pandaros e il ferimento di Aineias. Sul motivo del vanto vd. CAMEROTTO 2003b, 455-466.

¹²⁷ Con il padre Zeus, come si sa, non osano scontrarsi neppure gli altri dei. Cf. l'uso della formula πατρὶ μάχεται in relazione ad Athene in Θ 406, 420. Né ovviamente con Zeus si può contendere, cf. p. es. Hes. fr. 30.23 M.-W.

¹²⁸ Lo stesso verso, insieme a quello successivo, è ripetuto nella domanda che Zeus rivolge ad Artemis di ritorno dal campo di battaglia in Φ 509s., ma qui la dea ha subito veramente l'attacco di un dio, e non di un mortale.

¹²⁹ Riepilogando, il motivo della gloria di Tydeus rappresenta un riferimento polemico in Δ 372-410, E 116s., 125s., 800-813, mentre ritorna successivamente nelle parole dello stesso Diomedes come punto di riferimento positivo, in Ξ 112-125 per l'affermazione del proprio valore e in Κ 285-290 per ottenere il favore di Athene nella missione notturna. Cf. anche la menzione di Tydeus da parte di Diomedes in Ζ 222s.

¹³⁰ Per il modulo τρὶς μέν... τρὶς δέ... ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον... e l'intervento del dio che ferma la furia dell'aristeuon, cf. in particolare Π 702-711, 783-790. Cf. anche Σ 155-166, Υ 443-454, Φ 176-179, Χ 165-208, Hes. *Scut.* 362-367. Vd. in proposito

ristabilisce i confini tra dei e uomini¹³¹ con il monito a Diomedes di non voler sfidare gli dei (E 432-444), iterando l'avvertimento che già Athene aveva rivolto all'eroe (E 129-132). L'assalto di Diomedes contro il dio rappresenta il culmine e il punto d'arrivo della seconda fase dell'*Aristeia*, la quale si conclude con l'azione di Apollon che porta in salvo Aineias e lo affida alle cure di Artemis e di Leto. La successiva azione del dio, la creazione dell'eidolon di Aineias, ha un obiettivo diverso, che dà luogo a uno sviluppo tematico nuovo, la battaglia intorno al corpo – ovvero all'eidolon – di Aineias, in cui Diomedes non ha che una parte marginale. Ma, nel dialogo che segue questo suo intervento, Apollon incita Ares – che se ne era rimasto in disparte – ad affrontare e a fermare Diomedes. Secondo le parole del dio, che ripetono esattamente quelle di Aphrodite, l'eroe oserebbe andare anche oltre quello che già ha compiuto, il ferimento di Aphrodite e l'assalto contro Apollon. Il campione acheo, di nuovo, giungerebbe addirittura a contendere con lo stesso Zeus: E 457 (= 362) Τυδεΐδην, ὃς νῦν γε καὶ ἄν Διὶ πατρὶ μάχοιτο. L'esortazione di Apollon non ha effetto immediato, Ares incita e aiuta i Troiani, ma non affronta per il momento Diomedes. È però la massima celebrazione del valore dell'aristeuon, un valore che arriva alla hybris, e al tempo stesso si tratta di una preparazione a quanto avverrà nella terza fase dell'*Aristeia*, quando Diomedes affronterà e riuscirà a ferire lo stesso dio della guerra.

Nelle successive scene di battaglia (E 471-626 *Mache*)¹³², che vedono una riscossa dei Troiani grazie all'aiuto di Apollon e Ares e una sospensione dell'*Aristeia*, Diomedes ricompare prima insieme ad altri capi a incitare gli Achei (E 519s.), poi, mentre egli stesso arretra¹³³, esorta anche l'esercito a retrocedere di fronte a Hektor, il quale

FENIK 1968, 46s., l'ampia trattazione di BANNERT 1988, 40-57, e inoltre le osservazioni di SCODEL 1992, 81 sugli elementi che associano Diomedes, Patroklos e Achilleus.

¹³¹ Sui confini stabiliti tra mortali e dei, oltre a E 441s., cf. in particolare Z 129-141, Υ 367s., X 8-13.

¹³² Nel dialogo tra Sarpedon e Hektor che prepara il contrattacco (E 471-493), l'eroe licio paragona i Troiani in difficoltà ai cani che non hanno il coraggio di affrontare un leone e chiaramente, anche se non è detto in modo esplicito, il termine di riferimento per il leone è rappresentato da Diomedes e dalla sua azione (E 476).

¹³³ Diomedes che si ritira è paragonato a un uomo che arretra di fronte a un fiume in piena (E 597-599), con una prospettiva rovesciata rispetto alla similitudine di E 87-92. Hektor qui sembrerebbe proporsi come nuovo aristeuon, ma non è ancora il suo momento e sarà escluso dal seguito dell'*Aristeia* di Diomedes, che vedrà Ares come unico antagonista del campione acheo.

CAPITOLO SECONDO

ha Ares al suo fianco (E 596-607): con gli dei è meglio non combattere (E 606 μηδὲ θεοῖς μενεαινέμεν ἴφι μάχεσθαι). Segue ancora uno sviluppo indipendente dall'*Aristeia* con il duello tra Sarpedon e Tlepolemos (E 627-698).

L'avanzata dei Troiani, aiutati da Ares, e l'androktasia, che con tanto di domanda rapsodica introduttiva ha come protagonisti Hektor e lo stesso dio della guerra (E 699-710), spingono Here e Athene a intervenire direttamente sul campo – con una *Enteuxis* particolarmente ampia (E 711-845) – a preparare la terza e ultima fase dell'*Aristeia*. Essa si realizzerà nella forma di una *Monomachia* tra l'aristeuon, che avrà al suo fianco la dea Athene, e Ares. Here incita l'esercito (E 784-792) e Athene torna da Diomedes (E 793-835): la dea richiama nuovamente il valore del padre Tydeus attraverso un racconto particolareggiato dell'impresa tebana (E 800-808) e dichiara esplicitamente il suo aiuto (E 809 σοὶ δ' ἦτοι μὲν ἐγὼ παρά θ' ἵσταμαι ἠδὲ φυλάσσω). Diomedes ricorda il monito precedente (E 819 οὐ μ' εἶας μακάρεσσι θεοῖς ἀντικρῦν μάχεσθαι) e la presenza di Ares tra gli avversari (E 824 γιγνώσκω γὰρ Ἄρηα μάχην ἀνὰ κοιρανέοντα), ma Athene lo esorta ad attaccare senza timore il dio della guerra con lei al fianco (E 828 τοίη τοι ἐγὼν ἐπιτάρροθός εἰμι)¹³⁴.

Ha inizio questa speciale *Monomachia*, che segue comunque le linee consuete del duello, anche se mancano gli scambi verbali tra i due avversari che di norma lo precedono (E 835-863). Athene stessa guida il carro di Diomedes contro Ares (E 835-841)¹³⁵ e grande rilievo viene dato all'immagine che associa con un chiasmo la dea all'aristeuon (E 839 δεινὴν γὰρ ἄγεν θεὸν ἄνδρά τ' ἄριστον). Compare un elemento della vestizione delle armi, applicato ad Athene che indossa l'elmo di Hades (E 844s.): Athene scompare dalla vista e Diomedes rimane unico protagonista. Ares vede l'avversario, si compie l'avvicinamento dei due contendenti, e quindi viene ingaggiato il duello. Per primo è il dio a tirare, senza effetto, poi è il turno di Diomedes: con un duplice intervento Athene prima protegge Diomedes dal colpo di Ares (E 853s. καὶ τό γε χεῖρὶ λαβοῦσα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη || ὦσεν

¹³⁴ L'aristeuon, per poter affrontare in battaglia gli dei, ha bisogno degli avversari e dell'aiuto di un dio a lui favorevole. Cf. Υ 129-131 in relazione ad Achilleus e alla sua *Aristeia*. In Hes. *Scut.* 424-466 Athene interviene direttamente al fianco di Herakles che affronta e ferisce Ares (cf. anche il precedente monito della dea all'eroe, al v. 336s.).

¹³⁵ Ares sta facendo quello che normalmente fanno i guerrieri nella concatenazione dei duelli, ovvero sta spogliando delle armi l'acheo Periphas che ha appena ucciso.

ὑπὲκ δίφροιο ἐτώσιον ἀΐχθη̄ναι) e poi permette che l'eroe colga nel segno e ferisca il dio (E 856s.). L'esito è straordinario: Ares sul campo di battaglia urla come nove o diecimila guerrieri (E 859-861)¹³⁶, sia gli Achei sia i Troiani ne sono atterriti. Il dialogo in Olimpo che segue tra Zeus e Ares amplifica e commenta l'*Aristeia* di Diomedes¹³⁷, anche se individua in Athene il motore delle imprese dell'aristeuon contro gli dei (E 881s. ἦ νῦν Τυδέος υἱόν, ὑπερφίαλον Διομήδεα, ἢ μαργαίνειν ἀνέηκεν ἐπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι).

Il canto successivo inizia con il tema *Mache*, gli dei sono usciti dalla battaglia (Z 1) e Diomedes ha una parte, non comunque preminente, nell'androktasia: è secondo nella sequenza di uccisioni dopo Aias Telamonios, affronta e uccide Axylos e il suo auriga Kalesios (Z 12-19). L'*Aristeia* di Diomedes è propriamente terminata¹³⁸. Un ultimo atto, che rimane indipendente, potrebbe essere rappresentato dalla particolare *Monomachia* tra Glaukos e Diomedes (Z 119-236), ma si tratta di un duello senza duello, in cui Diomedes non appare più come un aristeuon, semmai manifesta insistentemente il timore di fare quello che ha già fatto, ovvero di trovarsi a combattere con un dio (Z 128-141)¹³⁹, e il confronto si compie con il riconoscimento delle relazioni ospitali tra i due sfidanti e con lo scambio delle armi come doni ospitali.

Un'ultima traccia dell'*Aristeia*, che per di più sembrerebbe lasciar presagire un qualche ulteriore sviluppo, è invece nell'azione dei Troiani. Dopo l'androktasia achea, essi sono sul punto di fuggire in città. Interviene Helenos a consigliare Aineias e Hektor. Nelle preoccupazioni di Helenos Diomedes ha ancora il ruolo dell'aristeuon, ed è per fermare la sua *Aristeia* che invia Hektor in città a sollecitare offerte e preghiere ad Athene: nelle parole dell'indovino troiano Diomedes è descritto come un guerriero selvaggio e terribile, il più forte degli Achei (Z 97s. ἄγριον αἰχμητήν, κρατερόν μήστωρα

¹³⁶ Lo fa anche Poseidon (Ξ 147-151), ma non perché è stato ferito (vd. *infra* cap. III § 4).

¹³⁷ Ares si ricorderà ancora del ferimento da parte di Diomedes e dell'intervento di Athene in suo aiuto nello scontro tra gli dei in Φ 394-399.

¹³⁸ La definizione di Hdt. 2.116 ἐν Διομήδεος ἀριστείῃ, che introduce la citazione dei versi Z 289-292, comprende anche l'azione di questo canto Z.

¹³⁹ Sulla contraddizione vd. LEAF 1900-1902, 256 e l'interpretazione di GAISSER 1969, 166-167, il quale vede nella nuova disposizione di Diomedes un segno della fine della sua *Aristeia*, conseguente all'allontanamento della dea Athene (E 907-909), che ne aveva determinato l'inizio e le successive imprese.

φόβοιο, ἢ ὄν δὴ ἐγὼ κάρτιστον Ἀχαιῶν φημι γενέσθαι)¹⁴⁰, a tal punto che nemmeno Achilles, a cui di solito spettano questi attributi e che per di più è figlio di una dea, ha mai suscitato tanta paura (Z 99), e ritorna nuovamente il motivo del *furor*: Z 100s. ἀλλ' ὄδε λίην ἢ μαινεται, οὐδέ τις οἱ δύναται μένος ἰσοφαρίζειν. Le stesse parole ritornano parzialmente nella missione di Hektor in città, nell'esortazione che l'eroe rivolge alla madre (Z 277s. αἶ κεν Τυδέος υἱὸν ἀπόσχη Ἰλίου ἱρής, ἢ ἄγριον αἰχμητήν, κρατερὸν μῆστωρα φόβοιο), e poi il richiamo all'*Aristeia* si ripresenta nella preghiera della sacerdotessa Theano, che chiede ad Athene di spezzare la lancia di Diomedes e di farlo cadere davanti alle mura di Troia (Z 306s. ἄξον δὴ ἐγχοῦ Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτόν ἢ πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάραιθε πυλάων)¹⁴¹. Athene rifiuta di fermare Diomedes (Z 311), ma la sua *Aristeia* non ha più corso, come invece ci potremmo aspettare. Nel settimo canto, quando Hektor rientra nella battaglia insieme con Paris, l'azione segue nuovi sviluppi tematici e altri sono i protagonisti.

4. L'*Aristeia* interrotta di Agamemnon

L'*Aristeia* di Agamemnon si sviluppa fin dall'inizio della terza giornata di combattimento dell'*Iliade*, all'interno del tema *Mache* che la comprende, ma di cui essa costituisce uno degli sviluppi preminenti. Si colloca tra il primo avvio dell'*Aristeia* di Hektor nella seconda giornata di battaglia e la sua ripresa dopo gli eventi notturni¹⁴². L'azione inizia con il sorgere del sole, con un intervento speciale di Zeus diretto all'esercito acheo, il quale lascia presagire con la sua ampiezza

¹⁴⁰ Ancora con una associazione tra *aristeuon* e animali selvatici e feroci, comune nelle similitudini, se Diomedes è ora un ἄγριον αἰχμητήν, Hektor sarà a sua volta un ἄγριον ἄνδρα nelle parole di Diomedes in Θ 96 e un ἄγριον ἄνδρα sarà anche Achilles per Skamandros in Φ 314 (la formula è applicata anche al Ciclope in ι 494 da parte dei compagni terrorizzati di Odysseus). Achilles, poi, nella sua brama di infierire sul corpo di Hektor, è presentato – nelle parole di Apollon – con una immagine che raddoppia la sovrapposizione tra eroe e fiera: Ω 41 λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν. Sulle valenze e le applicazioni dell'epiteto vd. *infra* cap. IV § 2.

¹⁴¹ Un richiamo all'*Aristeia* è anche nelle voci sulla situazione difficile dei Troiani che hanno spinto Andromache a recarsi alla torre, ma non vi è qui esplicito riferimento a Diomedes (Z 386s.).

¹⁴² Nelle vicende della notte, un unico elemento sembra annunciare l'*Aristeia* del comandante degli Achei, ovvero l'esortazione a ridestare la battaglia il giorno seguente e a combattere in prima fila che Diomedes rivolge ad Agamemnon (I 709 καὶ δ' αὐτὸς ἐνὶ πρότοισι μάχεσθαι).

scenografica un grande sviluppo del tema della battaglia, senza però che vi sia alcun cenno a un exploit straordinario di un eroe¹⁴³: Zeus invia Eris a suscitare forza non in un singolo eroe ma nell'intero schieramento degli Achei (Λ 11s. Ἀχαιοῖσιν δὲ μέγα σθένος ἔμβολ' ἐκάστω ἥ καρδίη, ἄλληκτον πολεμίζειν ἢ δὲ μάχεσθαι). L'esortazione ad armarsi, che Agamemnon rivolge all'esercito (Λ 15s.), è ancora puramente integrata nella *Mache* e appare piuttosto come l'inizio di una *Epipoleis*, che non ci sarà, se non nella forma ridotta del motivo duplicato dello schieramento (Λ 47-52 Achei, 56-66 Troiani). È l'ampio e particolareggiato sviluppo del motivo della vestizione delle armi, dedicato non all'esercito, come ci si potrebbe aspettare, ma – con uno scarto rapido (Λ 16 ἐν δ' αὐτὸς ἐδύσετο νόστροπα χαλκόν) – al comandante, che segnala il prepararsi di una *Aristeia*¹⁴⁴. Il motivo segue la struttura della scena tipica¹⁴⁵, ma è ornato e individuato dall'exkursus analettico sull'origine del θῶρηξ, dono di Kinyres, e dalla descrizione della corazza, a sua volta ornata da una similitudine¹⁴⁶. Elementi descrittivi ampliano l'indicazione dello ξίφος e in special modo particolareggiata è la rappresentazione dell'ἀσπίς, con le figurazioni di Gorgo, Deimos e Phobos, paragonabile alla descrizione di altri scudi celebri¹⁴⁷. Il fulgore che accompagna l'ultimo elemento della vestizione delle armi, le lance (Λ 43 δοῦρε δύω, 44s. τῆλε δὲ χαλκὸς ἀπ' αὐτόφιν οὐρανὸν εἴσω ἥ λάμπ'), si sostituisce al motivo della trasformazione delle forze e dell'aspetto dell'eroe ad opera di un dio, presente in altri casi e applicato direttamente all'eroe in armi. O meglio lo rappresenta in forma variata e attenuata, ma comunque ben identificabile nell'associazione col segnale di Athene e Here che compie la

¹⁴³ Anche il successivo intervento di Zeus (Λ 52-55) non è direttamente connesso all'*Aristeia* di Agamemnon, come intende THORNTON 1984, 77, ma esso sta in relazione alla battaglia che inizia e agli eventi che si preparano secondo i piani dello stesso Zeus (Λ 54s. οὐνεκ' ἔμελλε ἥ πολλὰς ἰφθίμους κεφαλὰς Ἰῆϊδι προϊάγειν), il quale – come il cantore – sta pensando piuttosto all'*Aristeia* di Hektor. Il motivo dell'intervento del dio è qui limitato al segnale di Athene e Here.

¹⁴⁴ LORD 1960, 91 osserva che l'ampio sviluppo della scena della vestizione delle armi si accompagna a «a mission of deep significance, and the 'ornamental' theme is a signal and mark, both 'ritualistic' and artistic, of the role of the hero».

¹⁴⁵ Sulla sequenza cf. in part. AREND 1933, 92-98, ARMSTRONG 1958, LORD 1995, 79-81. La vestizione delle armi precede l'*Aristeia* in Π (Patroklos) e in T (Achilleus). Vd. FENIK 1968, 79.

¹⁴⁶ Sulle similitudini dell'*Aristeia* di Agamemnon vd. MOULTON 1977, 96-99.

¹⁴⁷ Oltre alle figurazioni dello scudo di Achilleus in Σ e di Herakles nello *Scutum* pseudo-esiodico, si possono richiamare Eris, Alke, Ioke e la testa di Gorgo sull'*aigis* di Athene in E 739-742, e inoltre le raffigurazioni sul *telamon* di Herakles in λ 610-612.

CAPITOLO SECONDO

preparazione dell'aristeuon (Λ 45s. ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη, ἢ τιμῶσαι βασιλῆα πολυχρύσοιο Μυκίηνης)¹⁴⁸.

Seguono le scene d'inizio della battaglia, con una serie di motivi che ne indicano l'eccellenza¹⁴⁹. L'inizio vero e proprio dell'*Aristeia* si accompagna alla svolta della *Mache*, marcata da un'ampia indicazione temporale (Λ 84-91). Il passaggio all'*Aristeia* è immediato, si compie nella clausola di Λ 91 con l'indicazione del nuovo soggetto (ἐν δ' Ἀγαμέμνων) e il nuovo tema si sviluppa in una serie di tre scontri con tre coppie di avversari, che sono descritti in forma progressivamente sempre più particolareggiata, ma con un andamento che richiama un'androtasia, con il termine πρῶτος (Λ 92) applicato al movimento d'attacco e alla collocazione di Agamemnon (ὄρουσ') e non alla sequenza delle uccisioni. Il primo scontro si conclude rapidamente con l'uccisione della coppia di avversari, Bienor e Oileus, un dettaglio cruento, per quanto convenzionale (Λ 97s.), e un cenno alla spoliatura (Λ 100).

Il duello con la seconda coppia, Isos e Antiphos, è ampliato da un excursus analettico (Λ 104-106 i due sono fratelli, figli di Priamos, erano già stati catturati da Achilleus e poi erano stati liberati su riscatto), che poi viene ripreso nella scena della spoliatura (Λ 110-112 Agamemnon li riconosce). V'è anche l'ornamento di una similitudine estesa (Λ 113-119 un leone uccide i figli di una cerva), che illustra l'azione di Agamemnon e il mancato soccorso dei Troiani che si sono dati alla fuga.

Il terzo scontro, con Peisandros e Hippolochos, figli di Antimachos, è il più ampio (Λ 122-148): l'exkursus analettico iniziale sul padre, con la storia dell'ambasceria di Menelaos e Odysseus, prepara e giustifica lo sviluppo dell'azione tanto sul piano narrativo quanto sul

¹⁴⁸ Cf. E 4-7 (il brillare delle armi di Diomedes associato all'intervento di Athene), Σ 203-214, 227 (il σέλας sulla testa di Achilleus, che è privo di armi, effetto dell'intervento di Athene), Λ 62-66 (il brillare del bronzo delle armi di Hektor, senza intervento divino, ma con un paragone alla folgore di Zeus), N 59-61 (Poseidon trasforma le forze dei due Aiante, ma senza manifestazioni particolari di luce).

¹⁴⁹ Sinteticamente: lo schieramento acheo, il clamore che si leva, l'intervento prodigioso di Zeus, lo schieramento troiano con breve sviluppo catalogico, Hektor in armi e lo splendore delle armi illustrato da una similitudine, il movimento e lo scontro degli schieramenti con similitudine, la presenza di Eris sul campo di battaglia (con esclusione degli altri dei in rispetto del piano di Zeus), Zeus che sta a guardare.

piano etico¹⁵⁰. L'assalto di Agamemnon è paragonato, in una similitudine breve, a quello di un leone (Λ 129 ὁ δ' ἐναντίον ὄρωτο λέων ὡς). Nella scena che segue, costruita sulle strutture tematiche proprie della supplica, i due fratelli chiedono ad Agamemnon di essere catturati vivi per poter essere riscattati (Λ 130-137). Le parole di Agamemnon, che rifiuta la supplica riprendendo la vicenda dell'exkursus¹⁵¹, non a caso sono introdotte non da una delle consuete formule che marciano l'inizio di un discorso nella prospettiva di chi parla, ma dalla formula ἀμείλικτον δ' ὄπ' ἄκουσαν (Λ 137)¹⁵², che ha come punto di riferimento i due supplici che ascoltano. Le due uccisioni si susseguono rapide (Λ 143-147), e la seconda, pur nella concisione, è particolarmente brutale – Agamemnon mozza le braccia e la testa di Hippolochos e ne fa rotolare il tronco nella mischia –, ed è sottolineata pure da una similitudine a tono (Λ 147 ὄλιμον δ' ὡς)¹⁵³. Lo scontro individuale così sviluppato si conclude con il breve modulo formulare (Λ 148 τοὺς μὲν ἔασ')¹⁵⁴ che segna il passaggio dell'aristeuon alla scena più ampia della battaglia (Λ 148-180). Agamemnon muove all'assalto in testa ai suoi là dove sono più fitte le schiere (Λ 148 ὅθι πλεῖσται κλονέοντο φάλαγγες) e dove maggiormente infuriano i combattimenti (Λ 150-153), per manifestare il suo ruolo di aristeuon in una sequenza incalzante di azioni, alle quali è associato il motivo del *furor* (Λ 154 αἰὲν ἀποκτείνων ἔπετ', 165 ἔπετο σφεδανόν, 168 ἔπετ' αἰεῖ, 177s. ἔφεπε ... || αἰὲν ἀποκτείνων, 180 περιπρὸ γὰρ ἔγχεϊ θῦεν)¹⁵⁵, illustrato dalla similitudine della furia del fuoco che devasta la foresta

¹⁵⁰ Sul rapporto tra l'uccisione per mano di Agamemnon delle tre coppie di fratelli e i rispettivi padri, Priamos, Antimachos e Antenor vd. le osservazioni di FENIK 1986, 5-13.

¹⁵¹ Sulla supplica in battaglia e il suo fallimento vd. GIORDANO 1999a, 109-134.

¹⁵² La formula introduce in maniera analoga il rifiuto della supplica di Lykaon nell'*Aristeia* di Achilleus (Φ 98). Qui la risposta ἀμείλικτον è sottolineata dall'opposizione nel verso con i μειλιχίους ἐπέεσσιν della supplica dei due fratelli. Vd. THORNTON 1984, 78s.

¹⁵³ Per l'immagine cruenta della testa mozzata cf. K 457, Λ 261, N 202-205, Ξ 465-468, 496-499, Π 339-341, P 39, 126s., Σ 175-177, 335, Υ 481-483, Φ 555. Sul significato vd. VERMEULE 1979, 106s., CAMEROTTO 2003c, 468s.

¹⁵⁴ Cf. E 148, Λ 426, etc.

¹⁵⁵ A questi elementi si può aggiungere l'immagine di Agamemnon lordato di sangue (Λ 169 λύθρῳ δὲ παλάσσετο χεῖρας ἀάπτους, cf. Υ 495-503), la quale va accostata agli altri dettagli cruenti che ritraggono la ferocia dell'aristeuon (Λ 146s., 261). Cf. anche nella similitudine Λ 175s. τῆς δ' ἐξ ἀχέν' ἔαξε... || ... θ' αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσει.

CAPITOLO SECONDO

(Λ 155-157)¹⁵⁶ e di nuovo del leone che assale le giovenche (Λ 172-176): Agamemnon fa strage dei Troiani che fuggono nel panico, mentre è necessario l'intervento dello stesso Zeus per sottrarre Hektor alla furia dell'aristeuon (Λ 163s.).

¹⁵⁶ La similitudine del fuoco che distrugge la foresta è associata, sempre nel corso dell'*Aristeia*, al *furor* di Achilles in Υ 490-494 e segue, come in questo caso, una sequenza di uccisioni (Υ 455-489). Sulle analogie tra i due passi vd. FENIK 1968, 84-85. Sulle similitudini del fuoco vd. SCOTT 1974, 66-68.

L'*Aristeia* giunge a un punto di massima tensione e vedrebbe l'aristeuon arrivare fino alle mura della città. È a questo punto che si inserisce un nuovo e speciale intervento divino a interrompere lo sviluppo dell'azione (Λ 181-213)¹⁵⁷. Zeus scende dal cielo, si asside sull'Ida, e tosto invia Iris da Hektor. L'*Enteuxis* rappresenta una esaltazione dell'*Aristeia* di Agamemnon, che richiede non solo l'intervento salvatore del dio a favore di Hektor, ma anche una scena con le parole e le azioni degli dei. Secondo il messaggio riportato da Iris la furia di Agamemnon è troppo anche per il campione dei Troiani. A questi è riservato lo spazio per la sua *Aristeia*, ma solo dopo la conclusione di quella di Agamemnon (Λ 191-194, 206-209), e quindi l'eroe troiano non deve entrare in contatto con l'aristeuon del momento, contravvenendo per ordine degli dei al suo codice di comportamento (Λ 189 τόφρ' ἀναχωρεῖτω, 204 τόφρ' ὑπόεικε μάχης).

Questo messaggio di Zeus che si inserisce nell'azione ci fa riflettere sulle strutture della narrazione e sulle dinamiche della sua composizione: le parole di Zeus ordinano e anticipano gli eventi, guidando le attese dell'ascoltatore in relazione agli sviluppi della composizione tematica. Agamemnon, nella sua *Aristeia*, per quanto straordinaria essa possa essere, non può giungere alle mura di Troia (Λ 181s. ἀλλ' ὅτε δὴ τάχ' ἔμελλεν ὑπὸ πτόλιν αἰπύ τε τεῖχος ἢ ἵξεσθαι, τότε δὴ ῥα + l'intervento del dio) – né alla presa della città, che non gli è destinata dall'*oime* – né deve giungere allo scontro con l'eroe (o altrimenti *un* eroe) di primo rango dello schieramento avversario, come vorrebbe uno, forse il più potente o il più drammatico, dei possibili sviluppi del tema. L'*Aristeia* di Agamemnon è già giunta al punto massimo di tensione, sul punto di chiudere i Troiani contro le mura e, almeno potenzialmente, di mettere in serie difficoltà il campione nemico, ma non *deve* andare oltre. Lo sviluppo che avrà il tema in questo caso è programmato sempre dalle parole di Zeus (e dalle possibilità che ha a sua disposizione il rapsodo, che è vincolato dall'*oime*). L'aristeuon, colpito da un altro eroe avversario, verrà fermato da una ferita e dovrà ritirarsi: tutto è lasciato opportunamente nel vago, sia chi sarà l'avversario (non nominato e presumibilmente di minor conto rispetto a Hektor), sia il modo del ferimento, «di lancia o di freccia»

¹⁵⁷ La connessione tra i temi è sottolineata esplicitamente dal verso iterato (Λ 188, 203) che contiene il motivo del *furor* associato al motivo della strage e che rappresenta un riferimento specifico all'*Aristeia*: θύνοντ' ἐν προμάχοισιν ἐναίροντα σίχας ἀνδρῶν.

CAPITOLO SECONDO

(Λ 191s. = 206s. αὐτὰρ ἐπεὶ κ' ἦ δουρὶ τυπεὶς ἦ βλήμενος ἰῶ ἢ εἰς ἵππους ἄλλεται)¹⁵⁸.

Ma per l'*Aristeia* di Agamemnon il rapsodo non manca di strumenti. Rinnova la scena di *Mache* (Λ 216 ἀρτύνθη δὲ μάχη), seguendo i consigli di Zeus, con Hektor che si aggira per l'esercito a incitare i suoi (un cenno del tema *Epipoleis* e del motivo dello schieramento dei guerrieri, ma senza sviluppo) e i Troiani che si volgono a fronteggiare gli Achei (Λ 214, 216).

Si rinnova così l'*Aristeia*, che riprende con lo stesso modulo con cui era iniziata (Λ 216s. = 91s. ἐν δ' Ἀγαμέμνων ἢ πρῶτος ὄρουσ'), con l'ampliamento esplicativo del πρῶτος, che in questo caso ne chiarisce la funzione in relazione all'aristeuon (Λ 217 ἔθελεν δὲ πολὺ προμάχεσθαι ἀπάντων).

A innalzare poi il tono dell'ultima sezione, che chiude drammaticamente – ma non troppo – l'azione di Agamemnon, il compositore introduce una invocazione alle Muse, che sembra avviare una androktasia dall'andamento sequenziale di tipo catalogico (Λ 219 ὅς τις δὴ πρῶτος)¹⁵⁹, simile a quella di cui è già stato protagonista nella fase iniziale della sua *Aristeia*, e che invece si sviluppa nella forma più distesa, ma più limitata nei numeri, di un quarto duplice duello con una coppia di fratelli (Λ 216-283 *Monomachia*)¹⁶⁰.

Iphidamas, figlio di Antenor, affronta l'aristeuon. Un primo excursus ampio prepara lo scontro, Iphidamas è cresciuto presso Kisses in Tracia, ne ha sposato la figlia Theano, e ora è venuto a combattere a Troia, dopo aver lasciato a Percote le dodici navi di cui era al comando¹⁶¹. È Agamemnon che dà il via alla sequenza di colpi, ma manca l'avversario. Iphidamas colpisce l'Atride, ma la punta si piega, l'esito

¹⁵⁸ Le parole di Zeus naturalmente preparano, insieme a più ampi segnali precedenti, anche la nuova *Aristeia* di Hektor, che giungerà alle navi.

¹⁵⁹ Cf. l'invocazione alle Muse in Ξ 508-510, seguita da una breve androktasia di tipo catalogico in una scena di *Mache* e la particolare domanda rapsodica indirizzata a Patroklos in Π 692s. (vd. JANKO 1992, 398), che nell'*Aristeia* dell'eroe acheo introduce l'androktasia di nove avversari (in soli tre versi). In Π 112s. l'invocazione introduce, al culmine dell'*Aristeia* di Hektor, la scena dell'incendio delle navi.

¹⁶⁰ Il duello in due tempi con i due fratelli è unificato dai due versi conclusivi che riepilogano l'esito dello scontro (Λ 262s.). Cf. E 559s., Π 326s. Sulla struttura di questo ultimo duello di Agamemnon, simile a quella del successivo scontro di Odysseus con Charops e Sokos, vd. FENIK 1968, 88-89.

¹⁶¹ L'exkursus che narra l'arrivo di Iphidamas a Troia richiama in alcuni suoi elementi le strutture formulari dei cataloghi del secondo canto dell'*Iliade*, in cui l'eroe non è incluso.

è illustrato da una prima similitudine breve (Λ 237 μόλιβος ὥς). Il nuovo assalto di Agamemnon è a sua volta illustrato da una similitudine breve (Λ 239 ὥς τε λίκς): Iphidamas non ha scampo. La formula che lo uccide non basta (Λ 240 λῦσε δὲ γυῖα). Alla morte si accompagna la nota di compianto sulla sua sventura, con uno sviluppo analettico che riprende l'exkursus biografico: egli giace lontano dalla sposa per cui aveva dato molti armenti (Λ 241-245). La sua vicenda sembra compiersi con la spoliazione delle armi (Λ 246s.). Ma, con una consueta forma di concatenamento tra i duelli, interviene Koon, afflitto per la morte del fratello. Ed è questo secondo eroe minore che interromperà l'*Aristeia*, colpendo al braccio da una posizione inattesa Agamemnon. L'aristeuon di norma può essere fermato solamente da un altro aristeuon, che lo uccide (o lo ferisce) in una *Monomachia*, oppure può essere ferito da un colpo proditorio, come una freccia scagliata da un arciere¹⁶². In questo caso è fermato da un colpo che viene inferto senza che l'aristeuon se ne avveda (Λ 251 στή δ' εὐρᾶξ σὺν δουρὶ λαθῶν Ἀγαμέμνονα δῖον). Agamemnon non si arresta ancora¹⁶³, ha il tempo e la forza di assalire e uccidere Koon, mentre tenta di trascinar via il corpo del fratello caduto. L'ultimo particolare è brutale e questa volta ancor più conciso, la testa mozzata sul corpo del fratello (Λ 261 τοῖο δ' ἐπ' Ἰφιδάμαντι κάρη ἀπέκοψε).

Agamemnon neanche a questo punto si ferma. Riprende con furia l'*Aristeia*, combattendo con tutte le armi che ha a disposizione in un intero verso (Λ 265 ἐγχεῖ τ' ἄορι τε μεγάλοισι τε χερμαδίοισιν), finché, con una puntuale descrizione della sequenza temporale (Λ 266s.), i dolori della ferita non lo vincono, illustrati pure da una similitudine estesa con le doglie che assalgono una donna al momento del parto (Λ 269-271). È il momento di ritirarsi, usufruendo del carro guidato dall'auriga, ma Agamemnon non manca di incitare i guerrieri

¹⁶² Vd. KRISCHER 1998, 80-81, 96. Secondo l'etica eroica l'avversario deve essere colpito apertamente (cf. H 242s. λάθρη ὀπιεύσας vs. ἀμφιδόν). La percezione dell'importanza del duello tra Koon e Agamemnon (che segna in sostanza la fine dell'*Aristeia*) trova comunque un segnale notevole nella sua rappresentazione sull'arca di Cipselo insieme ad altri duelli celebri (Paus. 5.19.4), vd. BRILLANTE 1983, 111-113.

¹⁶³ Λ 255 ἀλλ' οὐδ' ὥς ἀπέληγε μάχης: la formula è usata ancora in una *Monomachia*, in una situazione analoga, in H 263, per Hektor che è stato colpito da Aias.

CAPITOLO SECONDO

a gran voce¹⁶⁴ e di individuare nella volontà di Zeus l'interruzione della sua *Aristeia*, che avrebbe potuto continuare – piacendo a Zeus e al rapsodo – per tutto il giorno (Λ 278s. ἐπεὶ οὐκ ἐμὲ μητίετα Ζεὺς ἢ εἶασε Τρώεσσι πανημέριον πολέμιζεν)¹⁶⁵.

L'*Aristeia* di Agamemnon rimane comunque tronca rispetto allo sviluppo più articolato del tema. Dopo essere stato ferito, l'eroe dovrebbe trovare l'aiuto di un dio e rientrare in battaglia con le forze rinnovate e moltiplicate, per giungere a quello che va considerato il culmine dell'*Aristeia*, ovvero a una *Monomachia* di ampio respiro con un eroe di pari rango¹⁶⁶. Lo spazio per l'*Aristeia* in questa terza giornata è però riservato a Hektor¹⁶⁷, e il suo avversario potrà essere solamente Patroklos, mentre Agamemnon è solo il primo degli eroi achei che sono costretti da una ferita e/o dalla volontà di Zeus a lasciare il campo alle imprese del campione troiano¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Il pensiero di Agamemnon, come quello del narratore, è già rivolto alle navi (Λ 277 νηυσὶν ἀμύνετε ποντοπόροισι), che saranno l'obiettivo della successiva *Aristeia* di Hektor.

¹⁶⁵ Il tempo della *Mache* si articola per giornate, dall'alba al tramonto del sole (vd. in particolare B 385-387, Σ 209s. e le indicazioni d'inizio e di fine dei giorni di battaglia dell'*Iliade*). Il resto di questa terza giornata di battaglia è destinato a Hektor (cf. P 180 πανημέριος), come è previsto dall'anticipazione degli eventi nelle parole dette da Zeus e riferite al campione troiano da Iris (Λ 193s., 208s.).

¹⁶⁶ Vd. KRISCHER 1998, 96. Lo scontro con Iphidamas e Koon, che ha la struttura del duello di una androktasia, è stato sviluppato in maniera piuttosto ampia, fino ad assumere le dimensioni di una *Monomachia* (comunque minore), per l'importanza del momento, che vede Agamemnon ferito e costretto a uscire di scena. Ma manca ad Agamemnon la grande *Monomachia* con un avversario degno del suo rango.

¹⁶⁷ Hektor avvia la sua azione riconoscendo la fine dell'*Aristeia* di Agamemnon e il suo ruolo di aristeuon (Λ 288 οἶχετ' ἄνῆρ ᾧριστος). Su Agamemnon ᾧριστος Ἀχαιῶν vd. NAGY 1979, 26-27, 31.

¹⁶⁸ Agamemnon fa di nuovo una comparsa sul campo di battaglia insieme ad altri due eroi che vengono feriti dopo di lui, Diomedes e Odysseus, per incitare gli Achei in difficoltà, ma senza poter partecipare direttamente ai combattimenti (Ξ 1-134). Ancora si ripresenta ferito nell'assemblea della riconciliazione con Achilleus, con un richiamo puntuale all'azione che l'ha escluso dalla battaglia (Τ 52s. καὶ γὰρ τὸν ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ ἢ οὐτὰ Κόων Ἀντηνορίδης χαλκῆρεϊ δοῦρι).

III

EPITETI EROICI I SIGNIFICATI E LE AZIONI

1. *L'epiteto di Parry*

Le formule nome proprio-epiteto dell'epica arcaica sono state uno dei campi di osservazione privilegiati degli studi di Milman Parry, in particolare nella tesi parigina *L'Épithète traditionnelle dans Homère* (1928)¹. Appare oggi sostanzialmente condivisa la valutazione delle formule, in specie delle formule nome-epiteto, come fatto proprio della composizione orale e della dizione epica in quanto lingua poetica tradizionale².

Sul *significato* degli epiteti fissi molto si è discusso, a partire dalle osservazioni di Parry, secondo il quale il valore semantico degli epiteti rappresenta un aspetto relativamente secondario, perché sono le esigenze della composizione orale di fronte a un uditorio che condizionano l'uso delle formule con i loro elementi costitutivi³. Per questa ragione Parry, del quale riassumo qui in breve le tesi, individua principalmente nell'uso degli epiteti un valore *ornamentale*⁴, ovvero non funzionale all'azione e al contesto specifici in cui si trovano inseriti⁵.

¹ Vd. CHANTRAINE 1929, 296-299; EDWARDS 1988, 11.

² Vd. RUSSO 1997, 238-260, in part. 238s. e la conclusione significativa «it is inevitable that today no reader of Homer can fail to be in some sense a Parryist» (p. 260). Lo ribadisce in maniera ancor più recisa CANTILENA 1998, 21 «praticamente tutto ciò che di significativo si scrive su Omero deve misurarsi tuttora con l'opera, l'eredità, gli stimoli di Milman Parry».

³ PARRY 1971, 149 (1928a, 187) «In the matter of the generic meaning of the epithet as in that of its ornamental meaning, we can conclude that the poet was guided in his choice by considerations of versification and in no way by the sense». Sulla questione del significato degli epiteti nelle diverse prospettive teoriche vd. il quadro sintetico e la rassegna bibliografica di EDWARDS 1988, 24-42; 1997, 272-276.

⁴ PARRY 1971, 305 (1930, 124) «The fixed epithet in Homer is purely ornamental. It has been used with its noun until it has become fused with it into what is no more, so far as the essential idea goes, than another metrical form of the name». Vd. anche p. 249s. (1928b, 245-247). Un quadro sintetico sul valore ornamentale dell'epiteto è in HAINSWORTH 1993, 21s.

⁵ PARRY 1971, 118 (1928a, 147) «The fixed epithet in Homer is invariably used without relevance to the immediate action whatever it may be».

CAPITOLO TERZO

Essi sembrano esprimere pressoché invariabilmente una serie circoscritta di virtù che definiscono lo status eroico dei personaggi secondo un codice di valori e uno spettro di significati fissati nella tradizione poetica in rapporto alla leggenda eroica⁶. In alcuni casi gli epiteti possono anche avere un valore *particolarizzato*, ovvero funzionale al contesto in cui sono inseriti accanto al nome (o anche isolatamente), ma in genere nella poesia orale, diversamente da quanto accade nei testi letterari, il loro significato appare puramente esornativo.

Una seconda valutazione oppositiva è stata introdotta da Parry a proposito della relazione che si stabilisce tra l'epiteto e il nome, ovvero il personaggio o i personaggi a cui esso si trova associato. Gli epiteti che accompagnano i nomi degli eroi possono essere *generici*, cioè si accompagnano indistintamente a nomi diversi⁷, come per es. κρατερός che è associato a sei diversi nomi di eroi⁸. Altrimenti possono avere una funzione *distintiva*, quando sono epiteti specializzati, ovvero quando sono associati sempre o pressoché esclusivamente a un singolo nome, come nel caso di πολύμητις per Odysseus o πόδας ὠκύς per Achilleus⁹.

Gli usi e i valori dell'epiteto dipendono – in base ai risultati dell'indagine di M. Parry – dal processo della tradizione e dalle esigenze della composizione orale¹⁰. Un epiteto fisso è probabile che

⁶ Vd. PARRY 1971, 139 (1928a, 174) «They [*the epithets*] depend solely on the bard's desire to designate, in one way or another, either a salient characteristic of a single hero, or else one of the characteristics of the hero in general. [...] they all refer to five qualities: courage, strength, fame, royalty, and that heroic but vague concept, 'divinity'». E ancora a p. 150 (1928a, 188) «Homer therefore assigned to his characters divinity, horsemanship, power, and even blond hair, according to the metrical value of their names, with no regard to their birth, their character, their rank, or their legend: except in so far as these things were common to all heroes».

⁷ PARRY 1971, 118 (1928a, 147) «The generic epithet does not define any characteristic that distinguishes one hero from another, but only the characteristic that makes him a hero».

⁸ Sugli epiteti generici e sull'opposizione tra epiteto generico ed epiteto distintivo vd. PARRY 1971, 83-91 (1928a, 104-112), 145-153 (1928a, 181-193). In part. p. 145 (1928a, 181) «The former [*the distinctive epithet*] will refer to an individual character; the latter [*the generic epithet*] will refer only to a quality of the hero, to one of the several traits which distinguish ordinary men from those of the mythic and marvellous world of the bards». Vd. anche, in sintesi, EDWARDS 1986a, 193s., HAINSWORTH 1993, 22s.

⁹ Per un elenco degli epiteti distintivi degli eroi in Omero, vd. PARRY 1971, 88-93 (1928a, 111-113).

¹⁰ PARRY 1971, 126 (1928a, 157) «the fixed epithet is ornamental because it is traditional».

nasca come attributo particolarizzato, collegato a una definita occasione di canto e a un determinato contesto, presumibilmente con un valore distintivo, in relazione al nome al quale viene applicato¹¹. L'uso ripetuto poi ne determina il valore ornamentale in relazione alle esigenze del verso, fino a trasformare l'associazione di nome ed epiteto in una forma metrica alternativa del nome¹². Così l'applicazione per analogia ad altri eroi ne determina il valore generico.

2. Epiteto e nome, epiteto e contesto

Queste definizioni oppositive dei valori degli epiteti nell'epica arcaica (*ornamentale vs. particolarizzato, generico vs. distintivo*) implicano una valutazione sintattica delle relazioni che si stabiliscono in due direzioni, *a*) da un lato tra epiteto e azione verbale (relazione che può estendersi anche al più ampio contesto dell'azione narrativa), *b*) dall'altro tra epiteto e nome. Possiamo riconsiderare la natura di queste relazioni per valutarne meglio gli effetti sui processi della composizione formulare. Nome ed epiteto costituiscono una unità, un sintagma discreto, in cui le due componenti stanno tra loro in una relazione *diretta*. Il nome possiamo considerarlo come il nucleo semantico, mentre l'epiteto ne costituisce l'espansione aggettivale, ovvero l'elemento periferico non necessario ma strettamente vincolato al nome e con esso solidale¹³. La relazione dell'epiteto con l'azione

¹¹ PARRY 1971, 184s. (1928a, 232s.), cf. NAGY 1976, 244. Per una valutazione in senso diacronico dell'uso degli epiteti, vd. HAINSWORTH 1978, 41-50. A titolo di esempio, βοῶπις, epiteto cultuale di Here (17 volte nell'epica arcaica), che risale ad epoca micenea e che è certamente distintivo per la dea (vd. RUIGH 1995, 75-77), è esteso nell'uso ad altre figure femminili dell'epica, divine e mortali: Γ 144 Klymene, H 10 Phylomedousa, Σ 40 Halie, *Hy. hom.* 31.2 Euryphaessa, *Hes. Th.* 355 Plouto, fr. 23a.5 M.-W. Hypermestres, 23a.9 Klytaimestre, 129.20 Stheneboia (le estensioni dell'uso di ampliano ovviamente al di fuori dell'epica, p. es. in Bacchyl. *Dith.* 17.110s. M. βοῶπις è Amphitrite). Sulla formula βοῶπις πότνια Ἥρη e l'equivalente θεὰ λευκώλενος Ἥρη vd. HAINSWORTH 1978, 45, JANKO 1981, 251-261 (vd. anche BECK 1986, 480-488, SBARDELLA 1993, 21s.).

¹² PARRY 1971, 305 (1930, 124). Una valutazione diversa delle dinamiche della tradizione è proposta p. es. da WHALLON 1969, 66s., 1979, 22-24, che vede una progressiva specializzazione nell'uso dell'epiteto. Ma vd. HAINSWORTH 1978, 48 «Special epithets therefore are raided to furnish vocabulary for generic use. It is a very good formula that is so specific, and so vivid, that it can long resist that kind of generalization».

¹³ Per la terminologia *nuclear-peripheral* applicata all'analisi della dizione epica vd. VISSER 1988; BAKKER-FABBRICOTTI 1991, 64. Secondo la prospettiva teorica di BAKKER 1995 il poeta epico compone non attraverso formule, ma sulla base di elementi

CAPITOLO TERZO

verbale, cioè col contesto, è invece *indiretta*, passa attraverso il nome e non v'è propriamente contatto tra epiteto e contesto.

L'unità della formula nome-epiteto è caratterizzata perciò da una sostanziale autonomia del sintagma nominale, che si fissa come *colon* esametrico in base alla funzione ritmica¹⁴ e come unità semantica in base al processo di codificazione proprio della tradizione poetica, cioè attraverso la ripetizione nelle innumerevoli occasioni di canto in poemi diversi e all'interno del singolo poema. Diviene per l'appunto una formula e veicola un *significato immanente*¹⁵, che si stabilisce nella relazione diretta tra le componenti e che è tradizionale.

I contatti tra l'epiteto e il contesto ci sono, ma proprio per quanto si è detto risultano secondari, cioè il rapporto che costituisce la formula nome-epiteto non entra propriamente nella struttura sintattica dell'azione contestuale, è indipendente dal rapporto che si genera tra il sintagma nominale e il verbo (o il sintagma verbale). La relazione si produce comunque, attraverso una giustapposizione semantica, che è dettata principalmente dalle condizioni metriche, e rimarrà di norma occasionale e casuale¹⁶, oltre che impressionistica negli effetti e nella ricezione. L'epiteto può assumere in ogni singolo contesto un *significato situazionale*, che è prodotto dalla reazione del significato immanente con le azioni con cui entra in gioco, ma l'epiteto può senza alcuna difficoltà mantenere la sua sostanziale indifferenza rispetto al contesto, cioè sarà di regola *ornamentale*. È per questo, si può osservare, che Achilleus ha la possibilità di non essere πῶδας ὠκύς

nucleari che possono essere ampliati da elementi periferici (vd. in proposito le osservazioni di RUSSO 1997, 255-257). La relazione tra nome ed epiteto è già proposta in termini analoghi da PARRY 1971, 84 (1928a, 105s.), per il quale però le formule rappresentano in ogni caso le unità compositive del cantore. Il legame tra nome ed epiteto è marcato anche dalla pressoché regolare giustapposizione dei due elementi della formula, mentre la loro collocazione separata nel verso è piuttosto rara, vd. PAGE 1959, 229s.

¹⁴ Va tenuto sempre presente che la relazione autonoma nome-epiteto diviene particolarmente rilevante e forte grazie al ritmo, ed è per l'appunto il ritmo che permette di *fissare* nell'epiteto idee e valori che sono eroici, ma anche narrativi.

¹⁵ Sul significato immanente (*inherent/immanent meaning*) e situazionale (*conferred meaning*) degli epiteti, vd. FOLEY 1991, 8s. Nella composizione epica il significato immanente è predominante, mentre quello situazionale è debole; nella composizione letterata il rapporto tra i due significati è invece invertito.

¹⁶ PAGE 1959, 226 «He [*the poet*] has no freedom to select his adjectives: he must adopt whatever combination of words is supplied by tradition for a given part of the verse; and that traditional combination brings with it an adjective which *may or may not be* suitable to the context» [mio il corsivo].

EPITETI EROICI

quando effettivamente corre¹⁷, così come una nave è sempre «veloce», anche quando è ancorata in porto o è stata tirata in secco¹⁸.

I contatti e gli effetti che si generano tra epiteto e contesto si possono comunque valutare e se ne può anche definire una tipologia o gradazione, come propone J.B. Hainsworth¹⁹:

- 1) the epithet in a whole-verse formula with a highly predictable use will be semantically superfluous in a particular context, e.g. τὸν δ' αὐτὲ προσέειπεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων (I 114, etc.)²⁰,
- 2) but significant in a less formalized context, e.g. Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς (A 7).
- 3) An epithet that is neutral in most contexts acquires force when sense and context chime together.
- 4) A clash of sense and context may have the same effect²¹.
- 5) Outside the themes where it is at home there is a risk that context may contradict epithet²².

¹⁷ Vd. HAINSWORTH 1978, 47; 1999, 8s.; DANEK 2002, 6s. Va osservato che la formula πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς è di regola usata nei versi formulari che introducono i discorsi diretti (26 volte), e solamente in quattro casi si combina con espressioni e motivi diversi (A 489, Λ 112, Ψ 776, Ω 751). Nella scena dell'inseguimento Achilles non manca comunque di essere ποδώκεα (X 193), ed è πόδας ὠκύς prima (X 24) e dopo (X 260, 344) sempre a introduzione dei discorsi diretti dell'eroe. Così è ποδάρκης in X 376 (con ἐξενάρηξε, ma anche con στάς e la formula del discorso diretto).

¹⁸ Vd. PARRY 1971, 127s., HAINSWORTH 1978, 47s. Cf. MACHACEK 1994, 327s. sulle possibilità 'occasionalì' di un uso contestualmente rilevante dell'epiteto e sulle opzioni nella combinazione delle formule, comunque limitate al materiale tradizionale: sono queste libertà contingenti che permettono al cantore una scelta e quindi un diverso uso degli epiteti in relazione alle situazioni. Sugli epiteti della nave vd. ALEXANDERSON 1970; GRAY 1974, 93-98.

¹⁹ HAINSWORTH 1993, 21s. (mia è la numerazione). Vd. anche le importanti osservazioni di MILLER 1987, 360-371, che in un approccio cognitivista valuta l'uso delle formule nome-epiteto, in particolare di Ψ 168 μεγάθυμος Ἀχιλλεύς in luogo della formula equivalente normalmente usata πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς, in relazione alle strutture tematiche (gli *schemas* cognitivisti) e agli obiettivi narrativi (*goals*) del compositore orale (ma vd. in proposito anche PARRY 1971, 51s. = 1928a, 64s.; WHALLON 1969, 59). Una ulteriore prospettiva per la valutazione dell'uso degli epiteti viene dagli studi sul linguaggio dei discorsi diretti in opposizione a quello del narratore, vd. in part. DE JONG 1998, 121-135 (con bibliografia relativa).

²⁰ Cf. HAINSWORTH 1999, 14.

²¹ Sugli effetti che si producono in questi casi vd. in part. SEGAL 1971, 53s. (vd. anche a p. 34 a proposito delle difficoltà di interpretazione di tali fatti).

²² BAKKER-FABBRICOTTI 1991, 72 valutano con una analoga gradazione il rapporto tra nucleo ed elemento periferico a proposito delle formule che significano 'con la lancia' in relazione all'azione verbale 'uccidere': «(i) the spear-expression is truly peripheral; this occurs when the nuclear predicate is a verb of killing or wounding in an ongoing narrative that is concerned with ἀνδροκτασία; (ii) the spear expression occurs

CAPITOLO TERZO

Queste valutazioni sono però in genere problematiche e spesso ampiamente soggettive, soprattutto possono facilmente essere falsate dalla nostra prospettiva che è ovviamente letterata. Lo si può vedere per esempio dalla diffusa trattazione di Richard Sacks – che pure dichiara espressamente un approccio oralista – sugli ‘usi contestuali’ dell’epiteto *φάιδιμος*²³, il quale rimane a mio avviso un epiteto formulare, con valore ornamentale e generico, slegato nel suo uso da qualsiasi relazione col contesto, come è indicato dalle tavole di Parry²⁴. È vero che *φάιδιμος* in alcuni luoghi suona antifrastico e tragico per questi *splendidi* eroi²⁵, per Hektor come per Achilleus (o per Aias Telamonios), nel cui destino di gloria è iscritto e sempre presente il destino di morte per quelle stesse regole che fanno di essi degli eroi degni di canto e di memoria. Ma piuttosto che pensare a un uso contestuale mirato dell’epiteto, come avviene nella composizione letterata, se ne deve intendere l’uso e l’effetto come quello di una *nota* (tradizionale), che illustra genericamente un tratto naturale dello status dell’eroe e che riecheggia nella narrazione in un gioco di contrappunto insieme ad altre note e ad altri motivi (tradizionali) del medesimo canto e di altri canti²⁶.

3. *Significati e tradizione orale del canto*

Se identifichiamo nell’epiteto fisso un valore *ornamentale*, questo non vuol dire – come si è troppo spesso e a torto rimproverato agli studi pionieristici di Parry – che gli epiteti nell’epica non hanno significato²⁷. Bensì essi, poiché naturalmente non sono soltanto il

in the context meant under (i), but it loses (some of) its peripheral *status* on account of some contextual feature; (iii) the spear-expression occurs outside ongoing battle-narrative and has to be assigned a ‘significant’ *status*». Va osservato che in questo caso la relazione sintattica è diretta, cioè tra una azione verbale che costituisce il nucleo e una espansione periferica di tipo strumentale. Perciò le medesime valutazioni non si possono applicare al rapporto, che diretto non è, tra epiteto e azione contestuale.

²³ SACKS 1987, 109-151. Vd. anche BOUVIER 2002, 207s.

²⁴ PARRY 1971, 89 (1928a, 112). Vd. anche PAGE 1959, 231s., 269 n. 33.

²⁵ È il caso del punto 4 della tipologia dei contatti semantici di HAINSWORTH 1993, 22, sopra riportata.

²⁶ NAGY 1976, 244: «A particularized [1990b, 23 distinctive] epithet is like a small theme song that conjures up a thought-association with the traditional essence of an epic figure, thing, or concept».

²⁷ Cf. BAKKER-FABBRICOTTI 1991, 67s. «We have to emphasize the point that neutrality with respect to context does *not* mean that peripheral elements are

EPITETI EROICI

prodotto di una funzione tecnica, hanno un valore semantico e quindi una funzione estetica che sono particolari e che devono essere cercati e considerati non – o almeno non in primo luogo – in relazione allo specifico contesto, come si fa normalmente nell'analisi di un testo letterario, ma a partire, in una prospettiva diversa e più ampia, da una valutazione delle dinamiche che sono proprie della tradizione e della composizione orale²⁸.

Gli epiteti o le formule nome-epiteto, proprio in quanto elementi ripetuti²⁹, in maniera analoga a quanto avviene sul piano della narrazione per i motivi e per i temi, o anche su una scala più ampia per le *oimai*, rappresentano una emergenza speciale della tradizione. Per l'appunto nella relazione con l'intera tradizione del canto, che riecheggia negli orecchi del cantore come in quelli del suo uditorio, essi trovano primariamente il loro valore e il loro significato – e con questi la loro potenza –, come già Parry osservava:

«For him [*Homer*] and for his audience alike, the fixed epithet did not so much adorn a single line or even a single poem, as it did the entirety of heroic song»³⁰.

meaningless. [...] Epithets and other peripheral elements do indeed have a meaning; they have a sense that is very often very appropriately (poetically) in accordance with the meaning of the nucleus to which they are attached. But it is still a meaning that is subservient to the ultimate goal for which they are used by the poet, the metrical extension of their nucleus».

²⁸ Secondo il richiamo di LORD 1968, 46 «It [*the oral traditional poetry*] cannot be treated as a flat surface. All the elements in traditional poetry have depth, and our task is to plumb their sometimes hidden recesses; for there will meaning be found». Una buona definizione è in BAKKER 1995, 103s. «The noun-epithet formulas represent the heroes and gods of the epic world in their quintessential identity but at the same time they constitute the speech units of the epic tradition in their quintessential form, with a length, a prosody, and a rhythmic profile that best suits the rhythmic flow of the discourse of the epic performance as the stylization of ordinary speech».

²⁹ DANEK 2002, 6 «Thus, repetition, characteristic of the oral-traditional epic, does not recur as a point-by-point reference to a singular, concrete text. Instead, it is repetition which acts out the common underlying pattern, which each individual statement then shares with countless other anonymous examples».

³⁰ PARRY 1971, 137 (1928a, 172). Vd. anche FOLEY 1991, 60 «We must be aware that such traditional structures as noun-epithet formulas bear only nominal denotative meanings, that their connotative, inherent meanings are summoned to narrative present under an agreement negotiated over generations. Likewise, we can bridge the 'gaps' of indeterminacy between one theme and another not only by recognizing these units as having compositional lives of their own outside each usage, but also by seeing that the situational inconsistency is contextualized by extrasituational consistency. Formulas and themes are not just compositional, in other words; they are also cognitive. They not

CAPITOLO TERZO

È una prospettiva che vale tanto per la composizione quanto per la ricezione, ed essa è stata riformulata più di recente in termini di *traditional referentiality* da John Miles Foley:

«Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization»³¹.

Nel concreto è la relazione *diretta*, cioè tra il nome e l'epiteto, che deve essere valutata, e questo in rapporto ai segnali che ne possono evidenziare i significati tradizionali immanenti. Sul piano diacronico, in una tradizione orale non è possibile ricostruire la storia dell'epiteto attraverso le sue occorrenze evanescenti, che vivono il tempo dei singoli canti nelle singole occasioni, mentre è possibile indagarne la struttura linguistica e le eventuali relazioni con i dati materiali. Sul piano sincronico, si devono valutare in primo luogo le applicazioni dell'epiteto e le relazioni col sistema degli epiteti. Se l'epiteto è distintivo, una risposta è implicita: l'attributo eroico è probabile – anche se non necessario – che appartenga a un eroe specifico e ai racconti tradizionali su quell'eroe. Se è generico, possono essere rilevanti le diverse applicazioni che ritroviamo attestate per altri eroi. Ma devono essere valutati anche gli usi per gli dei, e pure quelli per animali, oggetti o altro. Così, segnali rilevanti possono essere dati dagli altri epiteti dell'eroe o da epiteti simili che trovano altre

only contain information; they refer in an institutionalized way to other information and determine the perception or reception of the whole».

³¹ FOLEY 1991, 7. Sul concetto di *traditional referentiality* vd. FOLEY 1991, 6-8, 39-60; 1992, 281s.; 1997a, 165-173; 1997b, 62-67. Nella medesima prospettiva, BAKKER 1995, 117s.: «The use of epithets outside the contexts in which they are most frequent and which, presumably, made them what they are diachronically, remains indissolubly connected with the original meaning and purpose of noun-epithet formulas in the ritual and 'grammatical' discourse contexts that motivated their existence. Even when metrical usefulness seems to be the compelling factor in a given case, the epithet is never a merely ornamental addition, nor the noun-epithet phrase as a whole a mere metrical allomorph of the simple noun; the principle of traditional referentiality remains relevant even when its grammatical (formulaic) consequences are exploited for the sake of meter and versification». Vd. già ZUMTHOR 1984, 142s., NAGY 1996b, 50 e 2003, 40, e inoltre DANEK 2002, 5.

applicazioni. Si possono in tal modo identificare associazioni particolari, che indicano quale poteva essere la percezione dell'epiteto in relazione all'eroe non nel singolo contesto, ma nel poema e nella tradizione. Si tratta di identificare in sostanza i tratti distintivi presenti nell'epiteto all'interno di un sistema semiotico oltre che poetico complesso. È un rapporto con un macrotesto, di cui l'epiteto rappresenta una emergenza metonimica³².

Se diciamo che un epiteto ha valore *ornamentale*, esso non è per questo un mero riempitivo del verso, non è un vuoto semantico. La funzione tecnica rimane imprescindibile, ma il significato mantiene la sua rilevanza e questo con una prevalente forza connotativa, la quale rinvia a un sistema assiologico che fa immediatamente di un personaggio un eroe, *anche quando l'azione sembra dire altro*. La densità denotativa dell'epiteto non viene meno per questo, perché l'epiteto dice qualcosa, e qualcosa di concreto e di importante sull'eroe: quello che è e quello che fa, in potenza ma anche in atto. E da ciò nasce anche la tensione e si producono gli effetti estetici in relazione al contesto³³.

4. Significato dell'epiteto e composizione tematica

I significati e le forze semantiche dell'epiteto si intrecciano con le peculiari prospettive compositive della narrazione epica. È possibile approfondire e illustrare il significato dell'epiteto ritornando così ancora al testo – alle azioni e alle vicende – attraverso il confronto con le strutture tematiche, perché l'epiteto spesso appare come la formulazione ridotta alla quintessenza di un motivo, di un tema o di una *oime* della narrazione eroica³⁴. Ovvero l'epiteto, che esprime una qualità, è in molti casi riconducibile a un'azione, la quale può ridursi a un sintagma minimo (un motivo o anche solamente la componente di un motivo), ma essa può anche essere sviluppata fino a costituire

³² Vd. FOLEY 1991, 7-9.

³³ Sulla funzione estetica e sulla forza denotativa e connotativa dell'epiteto, vd. CANTILENA 1998, 26s.

³⁴ Per la relazione metonimica tra epiteto, motivo, tema e *oime* mi sembrano ben formulate le definizioni di BAKKER 1995, a p. 109 «an epithet is a miniature-scale myth», e a p. 102 «a small-scale, routinized and recurrent re-enactement within the encompassing framework of the epic re-enactement as a whole». Ma vd. anche NAGY 1976, 244 (cf. 1990b, 23), che considera gli epiteti distintivi «as capsules of traditional themes associated with the noun described». La funzione del ritmo in questa prospettiva è suggerita da KAHANE 1997, 111-114. Per la definizione di tema e di motivo vd. *supra* cap. II § 1 e per la definizione di *oime* cap. I § 2.

CAPITOLO TERZO

l'argomento di un poema: in base a queste relazioni un epiteto assume il particolare rilievo e il suo specifico significato nella storia della tradizione, e sempre in base a queste relazioni – che sono, è opportuno ripeterlo, macrotestuali e non contestuali (o solo occasionalmente contestuali) – viene recepito nella singola occasione e nel singolo canto dall'uditorio, che con i canti ha familiarità per continua e diffusa esperienza.

Una prima esemplificazione può chiarire in che cosa consiste questo tipo di relazione, che possiamo definire 'tematica'³⁵. Il nesso epitetico generico βοῖν ἀγαθός³⁶ è associato in particolare a Menelaos (25 volte, delle quali 16 nell'*Iliade*, 9 nell'*Odissea*) e a Diomedes (21 volte nell'*Iliade*), ma anche a Hektor (2 volte nell'*Iliade*), Aias (2 volte nell'*Iliade*), Polites (1 volta nell'*Iliade*). Βοῖν ἀγαθός è un epiteto eroico che si ricollega chiaramente in primo luogo al grido di guerra³⁷, una componente del motivo che descrive l'assalto di un

³⁵ Sul rapporto generativo tra epiteto e strutture tematiche vd. NAGY 1976, 244 (= 1990b, 23) «the diachronic viewpoint suggests that the prime regulator of Homeric epithet in particular and formula in general is traditional *theme* rather than the current *meter*» (vd. anche NAGY 1988, 364; CANTILENA 1986, 123s.), e la definizione di formula come «a fixed phrase conditioned by the traditional themes of oral poetry» (1976, 251 = 1990, 29). Sottolinea la relazione tematica, non contestuale, anche HAINSWORTH 1993, 21 «An 'ornamental' epithet is appropriate to the noun considered in isolation and to the themes to which the noun belongs. It completes and sharpens the idea expressed by the noun, just as similes sharpen a scene in the narrative».

³⁶ Su βοῖν ἀγαθός, vd. le osservazioni di MACHACEK 1994, 331-333, che valuta la possibilità di una attenzione contestuale nell'uso o meno di questo epiteto da parte del cantore. In particolare egli osserva come, nel *Lochos* notturno del canto K, Diomedes non sia mai βοῖν ἀγαθός, coerentemente con le esigenze tattiche della missione, in contrapposizione evidente con la prima parte del canto, dove l'epiteto è ripetuto 5 volte (2 per Menelaos e 3 per Diomedes), con una frequenza superiore rispetto a qualsiasi altro passo dell'*Iliade*, compreso il canto E, in cui l'eroe acheo è protagonista di una *Aristeia*. Si tratta comunque di un argomento *ex silentio* (in tutti i casi le cinque occorrenze dell'epiteto sono sempre nell'introduzione di discorsi diretti: Diomedes nell'impresa notturna parla solo due volte e con formule che richiedono la combinazione con un diverso tipo formulare nome-epiteto). A mio avviso non si porrebbe alcun problema per il cantore a usare βοῖν ἀγαθός per Diomedes anche in un'azione che richiede altre *virtutes*, pure contraddittorie rispetto a quella indicata dall'epiteto.

³⁷ KIRK 1985, 158, oltre che al grido di guerra («good at the war-cry»), collega l'epiteto anche al motivo dell'incitamento dell'esercito da parte del comandante. Non è da escludere questa associazione, ma mi sembra meno rilevante o comunque secondaria (WHALLON 1961, 117 associa esclusivamente a questo motivo il significato dell'epiteto). Per il motivo dell'incitamento del comandante vd. p. es. Α 15s. Ἄτρειδης δ' ἐβόησεν ἰδὲ ζώνυσθα ἄνωγεν ἢ Ἀργείους, Π 268 Πάτροκλος δ' ἐτάροισιν ἐκέκλετο μακρὸν ἄψαζ. Non mancano in questo caso contatti – ma credo sia meglio

guerriero e in particolare di un aristeuon. Il suo uso non ha mai, in relazione a questo motivo, particolari valori contestuali³⁸, né un eroe come Menelaos sembra distinguersi più di altri per la *virtus* indicata dall'epiteto, ma piuttosto è l'epiteto stesso che definisce Menelaos in maniera esornativa come un guerriero e come un eroe, per il significato tematico che esso veicola.

Il grido di guerra è un grido inarticolato, ben distinto – anche se contiguo – rispetto alle parole di sfida che precedono un duello, le quali in quanto fatto verbale rappresentano un *flyting* codificato, che contiene anche significativi elementi contrattuali oltre agli impulsi dell'aggressività e che ha una specifica identità e autonomia come motivo della composizione tematica³⁹. Questo grido nelle battaglie e nei duelli omerici può anche trovarsi accostato per la contiguità della dimensione acustica e della funzione tematica al rumore che producono le armi⁴⁰, ma per le sue finalità e per i suoi effetti va associato in particolare a quelle che sono le forme visive del *flyting*, le quali a

definirli in casi di questo tipo come giustapposizioni – tra la formula e l'azione, Θ 91s. εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης ἢ σμερδαλέον δ' ἐβόησεν ἐποτρύνων Ὀδυσσεύα. Ο 568 Ἀντίλοχον δ' ὄτρυνε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος, Ρ 246s. οὐδ' ἀπίθησε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος, ἢ ἦυσεν δὲ διαπρύσιον Δαναοῖσι γεγωνῶς (vd. KAIMIO 1977, 29).

³⁸ Non sono identificabili nell'ambito del verso associazioni pertinenti tra epiteto e azione corrispondente (la quale il più delle volte è rappresentata da una formula che introduce il discorso diretto), nemmeno nel caso di E 347 τῆ δ' ἐπὶ μακρὸν ἄυσε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης, dove alla formula nome-epiteto è associata una formula che introduce il motivo della *iactatio*, che il vincitore di un duello pronuncia contro il vinto (su questo motivo e le sue formule introduttive vd. CAMEROTTO 2003b, 461).

³⁹ Sul motivo della sfida nei duelli epici e per l'uso del termine *flyting* vd. PARKS 1990, 42-126, e inoltre CAMEROTTO 2007a, 163-175. Per la funzione del grido di guerra che in una prospettiva etologica rientra nel repertorio dei moduli di comportamento aggressivi vd. EIBL-EIBESFELDT 1983, 71.

⁴⁰ Per l'associazione tra il grido di guerra e il rumore delle armi nell'assalto cf. p. es. Π 565s. σύμβαλον ἀμφὶ νέκυι κατατεθνηῶτι μάχεσθαι ἢ δεινὸν ἄυσαντες· μέγα δ' ἔβραχε τεύχεα φωτῶν. Ma cf. anche la straordinaria sequenza di effetti acustici nella descrizione della Titanomachia in Hes. *Th.* 678-686, che è chiusa dalle grida di guerra dei due schieramenti contrapposti (685s. φωνὴ δ' ἀμφοτέρων ἴκετ' οὐρανὸν ἄστερόεντα ἢ κεκλομένων, οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῷ). Per l'effetto di paura che il rumore delle armi produce in concomitanza con l'avanzare del guerriero cf. p. es. Δ 420s. δεινὸν δ' ἔβραχε χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι νᾶακτος ἢ ὄρνυμένον· ὑπὸ κεν ταλασίφρονά περ δέος εἶλεν. Su questi eventi sonori della battaglia è coniato l'epiteto eroico di Bacchyl. *Dith.* 17.1 Μ. μενέκτυπον (da confrontare con l'omerico μενεπτόλεμος). Che lo strepito della guerra susciti paura lo si può vedere di riflesso anche in un testo pur lontano come l'incontro comico tra Trigeo e Polemos di Ar. *Pax* 234s., dove lo spavento è prodotto coerentemente da θυείας φθέγμα πολεμιστηρίας.

CAPITOLO TERZO

loro volta possono presentare punti di contatto con altri epiteti eroici: a intimidire l'avversario, il guerriero che avanza per lo scontro – in una serie di formule e di gesti ben codificati – brandisce le armi, agita la lancia e lo scudo, il cimiero ondeggia, il bronzo splende minaccioso e straordinario, e in particolare gli occhi dell'eroe brillano di una luce spaventosa, i denti digrignanti e la schiuma alla bocca manifestano la tensione aggressiva, cioè il *menos* del guerriero all'attacco e pronto a uccidere.

Ma rimaniamo al grido di guerra, la cui natura di grido non articolato trova una vera e propria definizione nella similitudine che illustra l'importante duello tra Sarpedon e Patroklos al suo inizio. I due eroi balzano dal carro in sequenza, dopo che Sarpedon ha pronunciato parole di rimprovero ai suoi e ha annunciato la ferma decisione di affrontare l'aristeuon del momento, cioè Patroklos. Il motivo dei duellanti che si fanno avanti l'un contro l'altro minacciosi è illustrato dall'immagine delle strida ferine di due uccelli rapaci che si scontrano (Π 428-430):

οἱ δ' ὄς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι
πέτρῃ ἐφ' ὕψηλῃ μεγάλα κλάζοντε μάχωνται,
ὣς οἱ κεκλήγοντες ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.
*Come quando due avvoltoi, col becco e gli artigli ricurvi,
si battono in cima a una rupe, strepitando con furia,
così quelli, con alte grida, si lanciarono l'uno sull'altro.*

La medesima immagine degli avvoltoi, con gli stessi tre versi che troviamo in Omero ma più ampiamente sviluppata per la maggiore ricchezza dell'ornamentazione, ritorna nel duello tra Herakles e Kyknos sempre a illustrare il motivo dell'assalto nel momento che precede lo scambio dei colpi e in particolare le grida di guerra dei contendenti (Hes. *Scut.* 405-412)⁴¹. Per le grida vi è in questa scena

⁴¹ Sempre la stessa similitudine, con la ripetizione del primo verso ma con altro sviluppo dell'azione e altra funzione illustrativa, ritorna in χ 302-306 per la strage dei pretendenti (l'αἰγυπιός per azioni di guerra compare ancora in N 531, P 460). Cf. anche la similitudine per Achilleus che, come uno sparviero (κίρκος), insegue Hektor prima del duello, X 141s. ὁ δ' ἐγγύθεν ὄξυ λεληκώς ἢ ταρφέ' ἐπαΐσσει (per una similitudine che invece illustra le urla di chi fugge nel panico, cf. P 755-759). Così a strida di uccelli sono paragonate le grida di guerra dei Troiani che muovono a battaglia, Γ 2 Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὣς (segue l'ampliamento della κλαγγῇ γεράνων), mentre a uccelli che riempiono di strida la piana assomigliano gli Achei che si schierano per la battaglia in B 459-468 (ma prevale qui, nella funzione illustrativa della similitudine, l'idea del numero).

dello *Scudo*, nei versi immediatamente precedenti, anche un'altra similitudine omologa che raddoppia l'effetto: in questo caso vi sono due leoni, che sono l'animale privilegiato per la rappresentazione degli eroi nel duello, i quali, mentre si affrontano, manifestano la loro aggressività col ruggito, che corrisponde ancora alle grida di guerra nel parallelo della similitudine ma anche nell'uso dello stesso termine *ιαχή*⁴². E a questo si aggiunge l'immagine del digrignare dei denti, che ha la medesima valenza (Hes. *Scut.* 402-404):

ὡς δὲ λέοντες δύο ἀμφὶ κταμένης ἐλάφοιο
ἀλλήλοισι κοτέοντες ἐπὶ σφέας ὀρμήσωσι,
δεινὴ δὲ σφ' ἰαχὴ ἄραβός θ' ἅμα γίνετ' ὀδόντων.
*Come due leoni attorno a un cervo ucciso
in lotta fra loro si avventano l'uno contro l'altro
e terribile un ruggito e stridore di zanne s'innalza.*

Le grida dell'assalto sono rilevate ancora con particolare attenzione per questo duello nell'ampia sezione che dà l'avvio alla rappresentazione dello scontro. V'è un'ulteriore similitudine a illustrare l'impeto del movimento con cui i duellanti avanzano l'un contro l'altro. In questa immagine, anche se gli effetti acustici rimangono impliciti, essi sono comunque evidenti nella descrizione dei macigni che dalla cima di un monte precipitano rovinosi a valle schiantando querce, pini e pioppi (Hes. *Scut.* 374-378), e poi divengono senz'altro espliciti nella rappresentazione corrispondente degli eroi che ripete ancora l'ultimo dei tre versi omerici (Hes. *Scut.* 379 ὡς οἱ ἐπ' ἀλλήλοισι πέσον μέγα κεκλήγοντες). Ma vi è anche – in questo testo sovrabbondante di suoni – una specifica immagine spaziale del suono che si diffonde nella regione e nelle città circostanti a indicare la eccezionale intensità delle grida di guerra che risuonano lontano (Hes. *Scut.* 380-383)⁴³.

⁴² Il ruggito del leone è avvertibile in *Hy. hom.* 7.45 μέγα δ' ἔβραχεν e in *Hy. Aphr.* 159 βαρυφθόγγων τε λεόντων (cf. Pind. fr. 239 M. con ἰαχεῖ e l'epiteto βαρυφθεγκτᾶν, *Ol.* 11.20 ἐρίβρομοι).

⁴³ Hes. *Scut.* 382s. φωνῆ ὑπ' ἀμφοτέρων μεγάλ' ἴαχον· οἱ δ' ἀλαλητῶ ἢ θεσπεσίῳ σύνισαν. Per le grida di guerra che si odono da lontano cf. p. es. l'immagine di Δ 452-456. A illustrare altri aspetti del *flyting* vi è l'immagine del cinghiale, a cui è paragonato Herakles, Hes. *Scut.* 386-391 (in proposito vd. *infra* cap. IV §§ 3-4). Vi sono anche gli eventi acustici dei vv. 348-349 (i cavalli che lanciano un nitrito non diverso nella

CAPITOLO TERZO

Le grida di guerra possono essere anche quelle degli eserciti quando muovono all'attacco nel quadro collettivo della battaglia⁴⁴. In particolare nell'applicazione delle similitudini risaltano subito le coincidenze di formule e le analogie dei tratti distintivi, le quali sottolineano la natura specifica delle azioni e la loro contiguità tematica, come nell'esempio notevole per potenza di Ξ 393-401, dove a illustrare l'urlo dei Troiani e degli Achei v'è la furia fatta tutta di suoni del mare, del fuoco e del vento⁴⁵. Nella dimensione collettiva il grido di guerra si leva dall'intero schieramento al momento in cui si attacca battaglia o mentre si combatte quando si muove all'assalto, ma

funzione e nel collegamento all'azione da un grido di guerra) e del v. 374 (il rimbombo del calpestio). E a ciò si aggiungono poi altre immagini acustiche, il tuono di Zeus, che manifesta il favore per il figlio Herakles, e il canto della cicala, che segna il tempo dell'estate in cui si compie il duello e che funziona quasi come una nota di fondo in contrapposizione ai suoni dello scontro – i quali sono di ben altro segno (Hes. *Scut.* 401 πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει: la formula indica in Omero lo strepito della battaglia, prodotto da voci, armi e movimenti, regolarmente in azioni collettive, B 810, Δ 449, Θ 59, 63, ω 70). Per la ridondanza di effetti acustici e visivi nello *Scudo* vd. ora MARTIN 2005.

⁴⁴ Per l'azione collettiva e le relative manifestazioni sonore cf. p. es. Α 49s. αὐτοὶ δὲ πρυλέες σὺν τεύχεσι θωρηθέντες ἢ ῥῶοντ' ἄσβεστος δὲ βοή γένετ' ἤῳθι πρό, Ξ 4 μείζων δὴ παρὰ νηυσὶ βοή θαλερῶν αἰζηῶν, Ν 837 ἠχὴ δ' ἀμφοτέρων ἔκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς ἀγῶς (con le indicazioni che precedono) e la formula βοή δ' ἄσβεστος ὀρώρει (Α 500, 530, Ν 169, 540, Π 267, *Epigoni* fr. 7.2 B.). E ancora Μ 138, Π 78, Hes. *Th.* 686, etc. Rilevante è anche Ν 41 ὄβρομοι αὐτᾶχοι per i Troiani all'attacco (per l'interpretazione vd. JANKO 1992, 47). L'opposizione delle tattiche acustiche degli eserciti che avanzano a battaglia è descritta in maniera particolareggiata in Γ 1-9 e Δ 422-438. La relazione semantica tra la guerra e il tumulto delle grida (e delle armi) è sottolineata da alcuni dei termini che indicano la battaglia, come in particolare ἀΰτή (vd. TRÜMPY 1950, 153s., PARASKEVAIDES 1984, 39s.), ma anche da associazioni formulari come ἀΰτή τε πόλεμος τε e similmente μάχη ἐνοπή τε, ἰαχὴ τε φόβος τε, etc. E così vale anche per la formula nome-epiteto πολέμοιο δυσηχέος (se l'epiteto è da ricollegarsi al suono). Si aggiungono una serie di formule che esprimono l'idea delle grida di guerra e dello strepito della battaglia, come ἠχὴ θεσπεσίη, θεσπεσίη ἰαχὴ, μεγάλῳ ἀλαλητῷ, etc., vd. KAIMIO 1977, 79-81, 103s.

⁴⁵ Al grido dei guerrieri all'attacco (μεγάλῳ ἀλαλητῷ, φωνὴ ἢ δεινὸν αὐσάντων) corrispondono con la loro furia devastatrice il βοάα del mare, il βρόμος del fuoco, ἠπύει e ἡ μέγα βρέμεται del vento. Altre similitudini analoghe illustrano le grida di guerra degli eserciti, come in Γ 2-7 e Π 263-266. Cf. anche Π 765-769, dove allo strepito dei venti nella similitudine non corrispondono espliciti riferimenti alle grida degli eserciti che si scontrano. In Β 209s. la similitudine rappresenta lo strepito dell'esercito che si riunisce per l'assemblea.

per il nostro epiteto è il grido del singolo eroe che conta e che serve come termine di confronto⁴⁶.

Un'azione di Hektor basta a illustrare nella sua forma ed estensione più comune questa immagine sonora che sembra essere il nucleo generativo dell'epiteto⁴⁷. Il campione troiano muove uno dei suoi tanti assalti nel corso dell'*Aristeia* di cui è protagonista. È questo dell'avanzare per l'attacco un motivo rilevante nell'azione di un aristeuon, e la sua articolazione prevede la descrizione del movimento con la localizzazione specifica tra i *promachoi* (P 87 βῆ δὲ διὰ προμάχων), l'indicazione del fatto visivo del guerriero che avanza in armi (P 87 κεκορυθμένος αἶθοπι χαλκῶ), primo elemento che si proietta a suscitare una reazione di paura negli avversari. A questo si affianca, non meno importante, il fatto acustico del grido di guerra (P 88 ὄξεα κελήγων)⁴⁸, che pure è rivolto a terrorizzare il nemico. Segue come ampliamento una similitudine che illustra il *furor* dell'assalto (P 88s. φλογὶ εἴκελος Ἥφαιστοιο ἢ ὀσβέστω)⁴⁹. In questo caso il rilievo del grido di guerra è sottolineato dalla reazione dell'avversario – una reazione di paura che ha come seguito una ritirata dell'eroe acheo Menelaos. Nella concatenazione dei motivi la reazione non è determinata come più spesso avviene dalla vista, ma dall'effetto uditivo, il quale peraltro richiama nel verbo la formulazione dell'epiteto che è il più delle volte attribuito proprio di Menelaos: P 89 οὐδ' υἱὸν λάθειν Ἀτρείος ὄξυ βοήσας⁵⁰.

Il grido di guerra nell'assalto ha la funzione primaria di incutere terrore negli avversari⁵¹, e un esempio straordinario, per la rappresentazione particolareggiata e per gli effetti, è nella prima comparsa di Achilleus dopo la morte di Patroklos, un preludio della grande *Aristeia*

⁴⁶ Per il motivo dell'assalto del singolo eroe, comprendente il grido di guerra, che ne è parte costitutiva insieme ad altri elementi tematici, cf. p. es. l'uso della formula σμερδαλέα ἰάχων in relazione alle indicazioni del movimento, E 302, Θ 321, Π 785, (T 41), Υ 285, 382, 443, χ 81 (cf. anche P 213, Σ 160, Hes. *Scut.* 451).

⁴⁷ Si può ricordare nuovamente che Hektor è βοῆν ἀγαθός due volte in N 123, O 671.

⁴⁸ La formula ritorna in B 222, M 125 (decl.).

⁴⁹ Per gli effetti acustici del fuoco, accanto ai più frequenti effetti visivi, cf. p. es. Ξ 396s., P 737-741. Vd. SCOTT 1974, 66-68.

⁵⁰ L'avverbio ὄξυ e l'aggettivo hanno un uso più ampio, ma sono collegati specificamente a effetti acustici, oltre che nella formula sopra rilevata, part. in O 312s. ἀϋτή ἢ ὄξεϊ (cf. Pind. *Nem.* 9.35), Υ 51s. αὔε δ' Ἄρης ... ἢ ὄξυ, X 141, Hes. *Scut.* 348; cf. inoltre P 256, Σ 71, Hes. *Scut.* 233, 243.

⁵¹ In proposito vd. PARKS 1990, 16-41, MILLER 2000, 230-232.

CAPITOLO TERZO

che si prepara. Il campione acheo non può ancora rientrare in battaglia, perché deve attendere le armi di Hephaistos, ma si ripresentano – con una variazione tematica obbligata che riguarda i movimenti – le componenti del motivo dell’assalto. L’eroe si ferma sul fossato, il suo aspetto trasformato da Athene risplende di fuoco, suscitando il terrore nei Troiani. Parallelamente egli lancia un grido di guerra, nel quale si associa all’eroe anche la dea (Σ 217s. ἔνθα στάς ἦϋς, ἀπάτερθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη ἢ φθέγγεσθαι). Il grido suscita il tumulto nelle schiere avversarie (Σ 218 ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὤρσε κυδοιμόν). Un’ampia similitudine illustra come espansione in questo caso il grido (Σ 219-221 ὡς δ’ ὅτ’ ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ’ ἴαχε σάλπιγξ ἢ ἄστυ περιπλομένων δηϊῶν ὑπο θυμοραϊστέων, ἢ ὡς τότε ἀριζήλη φωνή γένετ’ Αἰακίδαο) e nuovamente se ne descrivono gli effetti negli avversari (Σ 222s. οἱ δ’ ὡς οὖν ἄϊον ὄπα χάλκεον Αἰακίδαο, ἢ πᾶσιν ὀρίνθη θυμός)⁵². Si ritorna poi all’immagine visiva, per riprendere infine il grido di guerra che si ripete tre volte (Σ 228 τρὶς μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ’ ἴαχε διὸς Ἀχιλλεύς). Gli effetti si moltiplicano conseguentemente (Σ 229 τρὶς δὲ κυκλήθησαν Τρῶες κλειτοὶ τ’ ἐπίκουροι) e sono sconvolgenti. Senza che neppure vi sia bisogno di un qualche intervento concreto nel combattimento da parte di Achilleus, si produce comunque la strage che normalmente nella struttura tematica fa seguito all’assalto di un aristeuon (Σ 230s. ἔνθα δὲ καὶ τότε ὄλοντο δωῶδεκα φῶτες ἄριστοι ἢ ἀμφὶ σφοῖς ὀχέεσσι καὶ ἔγγεσιν).

Se il grido di guerra è uno degli elementi che contraddistinguono e che fanno grande e temibile l’eroe nel momento dell’assalto, cioè nel momento massimo del suo valore, neppure per gli dei mancano applicazioni di questo motivo. Per gli dei non è mai usato l’epiteto βοῆν ἀγαθός, ma v’è per il dio della guerra un rilevante βριήπουος ὄβριμος Ἄρης (N 521), in cui βριήπουος ricalca gli elementi semantici

⁵² Si può confrontare la ‘voce di bronzo’ di Achilleus con l’epiteto χαλκεόφωνος che è usato per Stentor, ὃς τόσον ἀυδήσασχ’ ὅσον ἄλλοι πενήκοντα, E 785s. Vd. ΚΑΙΜΙΟ 1977, 35s., 78 («who had a voice like that coming from a brazen instrument»). L’epiteto, con valore particolarizzato, in questo caso appare in relazione al motivo dell’incitamento dell’esercito – ed è confrontabile per questo con la formula ἀτειρέα φωνήν, N 45, P 555, X 227 (vd. LASPIA 1996, 58); e anche con la φωνὴ ἄρρηκτος e il χάλκεον ἦτορ di B 490 (e con la χαλκέα ἀυδῶ in Pind. fr. 52b.100s. M.). Ma χαλκεόφωνος è anche Kerberos, in Hes. Th. 311, con gli effetti che ne conseguono (cf. μ 85s. Skylle, δεινὸν λελακυῖα, e la sua voce σκύλακος νεογιλλῆς, e inoltre le potenzialità fonatorie di un mostro terribile come Typhoeus, Hes. Th. 829-835).

dell'epiteto eroico⁵³. Nell'azione poi, come Athene grida al fianco di Achilleus, Poseidon lancia il suo straordinario grido nella battaglia e l'effetto è in questo caso una galvanizzazione dello schieramento acheo (Ξ 147-152). A vantaggio dei Troiani è l'azione di Apollon, il quale a suo turno, dopo aver agitato l'egida come gli eroi fanno con le armi, lancia un grido di guerra e fa così vacillare la resistenza achea (O 321-327)⁵⁴. Infine il grido di Ares, che non è propriamente grido di guerra⁵⁵ ma urlo del dio ferito, non manca comunque il suo effetto tematico, suscitando il terrore tanto tra gli Achei quanto fra i Troiani (E 859-863)⁵⁶.

Riassumendo, il grido di guerra appare dunque come un elemento tematico tradizionale della narrazione o meglio come una componente del motivo più ampio dell'assalto particolarmente rilevata e significativa, che determina e giustifica in una prospettiva tematica la costituzione e la fissazione dell'epiteto corrispondente βoῖν ἀγαθός: questo epiteto e tutte le sue formule rappresentano così un eroe nella propria «quintessential identity», indipendentemente dai contesti e dalle azioni delle singole circostanze testuali, ma in relazione agli usi tradizionali dell'epiteto e ai valori tematici che esso veicola. Proviamo a descriverne i significati. Chi è βoῖν ἀγαθός è un eroe che manifesta il suo valore in combattimento. È in sostanza un potenziale aristeuon, un guerriero di primo rango, che muove all'assalto tra i *promachoi*. Il suo grido di guerra, che si leva in tali occasioni, è tale da suscitare spavento negli avversari e coraggio nei compagni. La sua potenziale azione ha come esito prevedibile il panico, la fuga, la strage dei nemici. Sono

⁵³ Cf. Hes. fr. 10a.69 M.-W. βριή]πτως οὔλιος Ἄρης (Ares è χαλκοβόας in Soph. OC 1046, come naturalmente la battaglia può essere, in relazione alle armi, χαλκεοκτύπου μάχας, Bacchyl. Dith. 18.59 M.). Si può ricordare anche la formula epica ὄξυς Ἄρης, ὄξυν Ἄρηα, contigua nel significato al motivo del grido di guerra, vd. KAIMIO 1977, 39.

⁵⁴ Diverse, cioè grida di incitamento degli eserciti alla battaglia, sono per es. quelle di Eris in Λ 10-12, di Athene e di Ares in Υ 48-55.

⁵⁵ Il grido di Ares rimane nella sostanza grido di guerra, vd. Fränkel 1997, 109. È anzi uguale al grido di guerra di Poseidon nella similitudine iperbolica che lo illustra – di gran lunga superiore per i numeri a quella utilizzata per la voce di Stentor (E 860s. = Ξ 148s.). Il grido di guerra di Ares si manifesta e suscita paura nella *Monomachia* con Herakles, Hes. *Scut.* 98s. μηδὲν ὑποδδείσας κτύπον Ἄρεος ἀνδροφόνοιο, ἢ ὅς νῦν κεκληγῶς περιμαίνεται ἱερὸν ἄλσος (non manca naturalmente lo splendore delle armi, al v. 60). Ares fa sentire di nuovo il suo grido come un guerriero nel momento dello scontro diretto, mentre si lancia all'assalto contro l'eroe, Hes. *Scut.* 436, 441s.

⁵⁶ Cf. anche il grido divino di dolore di Thetis per la morte di Achilleus, che provoca il panico negli Achei, tanto che si volgono in fuga alle navi, ω 48-57.

tutte virtù che agiscono potentissime anche quando l'eroe non fa sentire la sua voce.

A partire da questi suggerimenti tematici e da questa prospettiva metonimica possiamo addentrarci ora in una indagine sugli epiteti di Hektor con l'obiettivo di identificare e descrivere il loro significato immanente, senza trascurarne – con i limiti e le cautele che sono stati indicati – il valore situazionale. In convergenza con questa analisi, anzi a sostanziarne e a consolidarne i risultati, abbiamo tentato un sondaggio, per qualche caso che ci è apparso immediatamente significativo, sulle relazioni semantiche che si possono identificare tra gli epiteti degli eroi da un lato e i temi e i motivi corrispondenti dall'altro. Non tratteremo di tutti gli epiteti di Hektor, perché – come si comprenderà – la delimitazione del campo d'indagine è stata suggerita da alcuni fatti speciali, cioè da alcune associazioni relative all'uso degli epiteti e in particolare dalla evidente condivisione tra Hektor e Ares di alcuni epiteti tematicamente rilevanti⁵⁷. Questi epiteti e le loro applicazioni sembrano infatti costituire già a una prima osservazione un sistema di significati ben percepibile tanto per lo studioso quanto per l'uditorio del cantore, un sistema che si estende poi – come vedremo – ad altri fatti ancora che con esso sono coerenti. Le associazioni e il codice semiotico che a esse appare sotteso ci possono dire così qualcosa sull'importanza e la specificità tradizionale che gli epiteti hanno nella rappresentazione di questo come di altri eroi e anche sulle stesse modalità – sempre in una prospettiva semantica, ma senza dimenticare il peso della funzione tecnica – con le quali gli epiteti si fissano e trovano il loro impiego e la loro diffusione nella tradizione del canto.

5. Il dio della guerra e gli epiteti di Hektor

Ares è nell'epica il dio della guerra, il cui nome è già attestato nelle tavolette micenee⁵⁸, e il teonimo può essere usato come metonimia

⁵⁷ Sull'associazione Ares-Hektor vd. WATHELET 1989, 41, 136s. Un repertorio completo di tutti gli epiteti del campione troiano è in DEE 2000, 173-186. Sul sistema formulare degli epiteti di Hektor vd. PAGE 1959, 248-251, 287s. n. 91, WATHELET 1988, 472-474.

⁵⁸ Vd. GALLAVOTTI 1957; PÖTSCHER 1958, 12-14; RUIGH 1967, 206s.; 1995, 86; WATHELET 1988, 108s.; 1992, 113s. (con bibliografia).

della guerra⁵⁹ o con analogo valore entra nella composizione di perifrasi che indicano la battaglia⁶⁰.

Ares figura tra gli protagonisti degli scontri dell'*Iliade*, ma – indipendentemente dal valore e dagli effetti delle sue *performances*⁶¹ – è per le sue specifiche *virtutes* che gli sono conferiti epiteti che rimandano sempre alla guerra, come in particolare ἄτος πολέμοιο, μαιφόνος, βροτολογίος, ἀνδροφόνος, o anche come χάλκεος, πολύδακρυς, θούρος, ὄξυς, οὖλος, ταλαυρινὸς πολεμιστής, πτολίπορθος, τειχεσιπλήτης, etc.⁶² E, con una smania insaziabile di combattere⁶³, appare conseguentemente associato a motivi come l'assalto, l'uccisione, la strage, il *furor*⁶⁴ che si manifesta nella battaglia e nel

⁵⁹ P. es. nelle formule ξυνάγωμεν ἄρηα, ἐγείρομεν ὄξυν ἄρηα, φέρειν πολύδακρυν ἄρηα, στυγερῶ κρινώμεθ' ἄρηι (e nei composti epici ἀρηίφατος, ἀρηικτάμενος, ma anche ἀρηϊθoος). Inoltre Ares può identificarsi con un'arma, in particolare con la lancia, come in N 444, Π 613, P 529, vd. *Lfgre* s.v. ἄρης, coll. 1256s. (Ares, non esclusivamente, può anche essere il dio che fornisce armi straordinarie agli eroi, p. es. H 146). Come metonimia per gli effetti della guerra, in particolare per il colpo che uccide, N 568s. ἐνθα μάλιστα ἴ γίγνεται ἄρης ἀλεγεινὸς οἴζυροῖσι βροτοῖσιν. Vd. PÖTSCHER 1958, 8; PARASKEVAIDES 1984, 39-43; FRÄNKEL 1997, 108-111.

⁶⁰ P. es. B 401, H 147, Π 245, Σ 134 μῶλον ἄρηος, E 861, Ξ 149 ἔριδα ξυνάγοντες ἄρηος, Σ 264 μένος ἄρηος, Λ 734, *Hy. Aphr.* 10 ἔργον ἄρηος.

⁶¹ Sulla raffigurazione debole o negativa di Ares nei poemi omerici, vd. JOUAN 1987, 125-140, WATHELET 1992, 116-128. Cf. in part. E 842-861, 888-899, Φ 391-414 (ma anche E 385-391).

⁶² Per gli epiteti di Ares vd. *Lfgre* s.v. ἄρης; ERBSE 1986, 156-168; WATHELET 1992, 115.

⁶³ E 891 αἰεὶ γὰρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε (= A 177 per Achilleus). Cf. Hes. *Th.* 926 Athene, E 430 Ares e Athene, e inoltre *Hy. Aphr.* 10 Athene, *Hy. hom.* 11.2s. prerogative di Athene e di Ares (cf. per la formulazione Hes. *Op.* 145s.). Si possono aggiungere anche, nella medesima prospettiva, le due note del narratore di N 127s., P 398s. Così gli eroi achei e troiani, in maniera corrispondente al loro legame di guerrieri con Ares, sono per definizione φιλοπόλεμοι in una serie di formule, vd. DEE 2002, 600. Inoltre Ares è, secondo la formula, ἄρης ἄτος πολέμοιο E 388, 863, Z 203 (Hes. *Scut.* 59 ἄρη', ἄτον πολέμοιο, cf. 101), e come Ares Achilleus (N 746 ἀνήρ ἄτος πολέμοιο), ma anche Hektor (X 218 μάχης ἄτον περ ἑόντα). Il dio è anche, in una formula equivalente, ἄρης ἀκόρητος ἀντήης (Hes. *Scut.* 346) e come il dio gli eroi, cf. H 117, M 335, N 621, 639, Y 2 (Achilleus), Hes. *Scut.* 433, 459, fr. 10a.53 M.-W., Choeril. fr. 20.4 B. (una definizione in negativo del motivo sotteso è in N 634-639). Tra le altre espressioni che indicano la brama di guerra, Γ 133, Hes. *Scut.* 113 λιλαϊόμενοι πολέμοιο, 23 ἰέμενοι πολέμοιό τε φυλόπιδός τε. Per la relazione tra gli eroi e le *virtutes* dei *polemeia erga* cf. N 727-730 (Hektor), μ 116s., ξ 216-228 (Odysseus), e in negativo B 338, 428, H 236, (Λ 719).

⁶⁴ Il *furor* è una delle specifiche *virtutes* di Ares, dio della guerra: E 717, 831, O 605s., λ 537, Hes. *Scut.* 99. Cf. inoltre E 761 ἄφρονα τοῦτον ..., ὃς οὐ τινα οἶδε θέμιστα.

CAPITOLO TERZO

duello. Così i nomi degli eroi, le imprese dei quali sono *polemeia erga*, sono combinati in una serie di formule a epiteti come ἀρήιος, ἀρηϊφίλος, ὄζος Ἴρηος, θεράποντες Ἴρηος e sono ricorrentemente paragonati allo stesso dio della guerra in similitudini più o meno ampie. È un contatto tra divinità e guerrieri che sta a indicare un'eccellenza, la quale trova applicazione in particolare nelle azioni tematiche della battaglia e del duello e ha la sua manifestazione massima nell'*Aristeia*⁶⁵.

Hektor è uno degli *aristeuontes* dell'*Iliade*, il primo tra i Troiani e l'unico che può essere posto a confronto con Achilleus – e secondo soltanto a lui – per l'importanza e l'ampiezza dell'azione di cui è protagonista⁶⁶. Proprio per questo il suo ruolo di aristeuon è rimarcato da una serie di associazioni tradizionali col dio della guerra che intendiamo qui porre in evidenza: *a*) Hektor condivide più o meno esclusivamente con Ares alcuni epiteti tematicamente rilevanti e significativi; *b*) ad Ares è paragonato in alcune comparazioni, brevi e fissate in strutture formulari del tipo nome-epiteto ma anche più estese e forse meno rigidamente formulari; *c*) ad Ares è pure direttamente unito nell'azione della battaglia, in una alternante parità di ruoli, e indirettamente attraverso una coincidenza di ruoli narrativi e di tratti tematici che permette di intravedere in Hektor una identificazione col dio.

5.1. ἀνδροφόνος

Hektor, fin dalla prima comparsa del suo nome nell'*Iliade*, è associato ad Ares attraverso l'epiteto ἀνδροφόνος⁶⁷, che è specifico del campo semantico della guerra, paragonabile per il significato degli elementi che lo compongono al corrispondente termine epico ἀνδροκτασίη, *nomen actionis* che ad Ares e alla guerra è regolarmente

⁶⁵ Vd. *supra* cap. II § 2.4. Non c'è nell'epica l'uso antonomastico di Ares per un eroe, come p. es. in Eur. *IA* 237 ὁ Μυρμιδῶν Ἴρηος per Achilleus.

⁶⁶ Sull'*Aristeia* di Hektor, vd. CAMEROTTO 2004. Hektor per le sue imprese da aristeuon rimane poi nell'immaginario come *androphonos*, anche dopo la morte, cf. p. es. Eur. *Tro.* 610s. ἀνδρὸς ὅς ποτ' Ἀργείων δορί || πλείστους διώλεσ' Ἴκτορος.

⁶⁷ Hektor: A 242, Z 498, I 351, Π 77, 840, P 428, 616, 638, Σ 149, Ω 509, 724, Hes. fr. 141.29 M.-W. Ares: Δ 441, Hes. *Scut.* 98, *Aethiop.* fr. 1.2 B. Sul composto vd., tra gli altri, SCHMITT 1967, 124, CAMPANILE 1977, 118s., WATHELET 1988, 473s., WEST 1988, 154. Per l'immagine dell'epiteto come tratto specifico di Ares cf. Aeschyl. *Sept.* 244 τούτῳ γὰρ Ἴρηος βόσκειται, φόνῳ βροτῶν.

collegato⁶⁸. L'epiteto appare come la formulazione sintetica dei motivi dell'uccisione di un avversario o di più avversari distinti in una sequenza del medesimo motivo iterato, che costituisce quella che chiamiamo una *androktasia*, o anche dell'uccisione di una moltitudine indistinta di guerrieri nemici nella rappresentazione d'insieme della strage come motivo unitario, per lo più nell'ambito dei temi della battaglia (*Mache*) e del duello (*Monomachia*), in particolare come azioni costitutive dell'*Aristeia*⁶⁹.

La relazione tra l'epiteto e le strutture tematiche potrebbe essere illustrata dalle innumerevoli occorrenze dei motivi nell'epica, in particolare nell'*Iliade* e soprattutto quando questi specifici motivi dell'uccisione, della strage e del *furor* hanno come soggetto Hektor⁷⁰. Ma essa diviene particolarmente evidente quando si possono identificare contatti lessicali e tematici insieme.

Un eroe diviene un aristeuon quando nella battaglia, spinto dal *furor*, uccide un gran numero di avversari, ovvero è in sostanza *androphonos*, come è detto con una formulazione appena più ampia dell'epiteto, ma con i medesimi elementi lessicali, nella sintesi ridotta alle azioni essenziali dell'*Aristeia* di Neoptolemos⁷¹, che Odysseus presenta ad Achilleus nella *Nekyia* (λ 516-518):

πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφεν ἐν αἰνῇ διῆιοτῆτι.
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
ὅσσον λαὸν ἔπεφεν ἀμύνων Ἀργείοισιν.

⁶⁸ Nell'epica arcaica il termine ἀνδροκτασίη compare in E 909 (con Ares *broto-loigos* come protagonista dell'azione indicata dal termine), H 237, Λ 164, Ψ 86, Ω 548, λ 612, Hes. *Th.* 228, *Scut.* 155, fr. 165.17 M.-W. Vd. *Lfgre* s.v.

⁶⁹ Ma i motivi sono propri anche del tema dell'agguato o insidia (*Lochos*), che non è parte dell'*Aristeia* così come l'abbiamo definita, ma è comunque impresa eroica e struttura tematica affine.

⁷⁰ WHALLON 1979, 20s. valuta la relazione tra le uccisioni e l'epiteto ἀνδροφόνος, osservando come nell'*Iliade* Hektor, Achilleus e Patroklos siano protagonisti ciascuno dell'uccisione di 27 avversari identificati da un nome (cf. SINGOR 1991, 54), a cui in particolare per Hektor si aggiungono le stragi di Θ 304s. e Λ 304-309. Diomedes è quarto nel catalogo con l'uccisione di 20 avversari identificati da un nome. Se ne può concludere: «the epithet is true to character, seeing that Hector seems a bloodier man even than Diomedes or Odysseus (and seeing that he kills more of his enemies than all his countrymen put together do)». Al di là del puro computo, è significativo – per quanto in qualche modo ovvio – che il numero maggiore di caduti coincida con l'azione dei protagonisti delle quattro maggiori *aristeiai* dell'*Iliade*.

⁷¹ Sull'*Aristeia* di Neoptolemos vd. anche *supra* cap. II § 2.5. Non diversamente Hektor immagina il proprio figlio come un aristeuon che ritorna dalla battaglia: Z 479-481 καὶ ποτέ τις εἶποι πατρός γ' ὅδε πολλὸν ἀμείνων || ἐκ πολέμου ἀνόντα· φέροι δ' ἔναρα βροτόεντα || κτείνας δῆϊον ἄνδρα, χαρεῖη δὲ φρένα μήτηρ.

CAPITOLO TERZO

*Molti uomini uccise nella mischia terribile.
Di tutti io non posso narrare né posso elencare,
quanti armati egli uccise difendendo gli Argivi.*

Il primo dei tre versi è formulare e con una variazione nella coniugazione sarà utilizzato da Athene per ricordare a Odysseus le sue imprese a Troia, e tra queste, accanto al *Lochos* per cui è celebre, vi è la sua azione da *aristeuon*, che è concretamente indicata attraverso il motivo dell'uccisione di molti avversari: χ 229 πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφνες ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι. Il motivo della strage di nemici si chiude subito attraverso la preterizione che lo esalta e lo ripete prima di introdurre il seguito. Sempre col verbo πεφνεῖν che identifica l'azione si possono richiamare altri esempi, come Δ 397 πάντας ἔπεφν', Ζ 190, 423 πάντας γὰρ κατέπεφεν, Κ 487s. ὥς μὲν Θρήϊκας ἄνδρας ἐπώχετο Τυδέος υἱός, || ὄφρα δωδέκ' ἔπεφεν, Π 785 τρὶς δ' ἐννέα φῶτας ἔπεφεν, Π 827 πολέας πεφνόντα. Ma già prima, sempre in questo dialogo della *Nekyia*, Achilleus ricorda il proprio ruolo di *aristeuon* con una formulazione analoga per il medesimo motivo che indica l'uccisione di una moltitudine di avversari: λ 499s. ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ || πέφνον λαὸν ἄριστον.

Lo sviluppo o meglio il compimento dell'*Aristeia* di un eroe è in genere rappresentato dalla *Monomachia* del protagonista con un eroe di pari rango, che si conclude col motivo dell'uccisione dell'avversario, come è delineato ancora in maniera sintetica per il seguito delle imprese di Neoptolemos, che rispetta puntualmente le sequenze tematiche (λ 519s.):

ἀλλ' οἶον τὸν Τηλεφίδην κατενήρατο χαλκῷ,
ἦρω' Εὐρύπυλον.
*Ma solo che uccise col bronzo il figlio di Telephos,
l'eroe Eurypylos.*

Così, quando Nestor racconta gli eventi della propria *Aristeia* nella guerra tra Pili ed Elei, è attento a presentare se stesso come giovanissimo protagonista di quelle specifiche azioni che lo fanno a sua volta *androphonos*. Nello scontro è il primo a uccidere un nemico (Α 738 πρῶτος ἐγὼν ἔλον ἄνδρα), in una sequenza che appare come il principio di una *androktasia*⁷², ma che in base alla presentazione dell'av-

⁷² La formula ἔλεν ἄνδρα, col nome del protagonista e con πρῶτος oppure con un avverbio, dà l'avvio a una *androktasia*, come in Δ 457 πρῶτος δ' Ἀντίλοχος Τρώων

versario potrebbe anche essere narrata come un'ampia *Monomachia*. Nestor partecipa poi alla strage dei nemici in rotta e alla conseguente azione della spoliazione delle armi (Λ 755 κτείνοντές τ' αὐτοῦς ἀνά τ' ἔντεα καλὰ λέγοντες), per siglare infine il compimento dell'*Aristeia* con un'ultima uccisione, con la quale si conclude anche la battaglia (Λ 759 ἔνθ' ἄνδρα κτείνας πύματον λίπον)⁷³.

Non possiamo dire se l'epiteto sia in origine vincolato ad Ares piuttosto che a Hektor⁷⁴, ma certamente il suo legame tradizionale col dio della guerra è confermato dall'uso della formula Ἄρεος ἀνδροφόνου in opere diverse⁷⁵ e dal confronto in particolare con altri due epiteti composti, che esprimono i medesimi motivi dell'uccisione in duello e della strage, e che sono riservati in maniera esclusiva alla divinità della guerra, ἀνδρειφόντης⁷⁶ e βροτολογός⁷⁷. A questi possiamo aggiungere anche μαιφόνος⁷⁸, sempre esclusivo di Ares, e inoltre

ἔλεν ἄνδρα κορυστήν (cf. E 541, Θ 256, Λ 92, Π 603), o ne segnala l'inizio con una formulazione generale: E 37 Τρώας δ' ἔκλιναν Δαναοί· ἔλε δ' ἄνδρα ἕκαστος, O 328, Π 306 ἔνθα δ' ἀνήρ ἔλεν ἄνδρα κεδασθείσης ὑσμίνης (cf. l'explicit dell'androktasia, con una formulazione riassuntiva, in Π 351 οὔτοι ἄρ' ἠγεμόνες Δαναῶν ἔλον ἄνδρα ἕκαστος). Sulle formule relative al motivo dell'uccisione vd. VISSER 1988, 31.

⁷³ Cf. M 378, N 696 Αἴας / Τεῦκρος δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἄνδρα κατέκτα (come incipit di una androktasia). Per il nesso cf. Z 70, I 593 (motivo della strage nella battaglia); Z 481, H 155 (motivo dell'uccisione nel duello).

⁷⁴ PARRY 1971, 184 (1928a, 232). È probabile che l'applicazione al dio sia più antica, e sia stata poi estesa a Hektor, vd. HAINSWORTH 1978, 43s.

⁷⁵ In Hes. *Scut.* 98 la formula è associata all'azione del dio (il grido di guerra) nell'ambito della *Monomachia* con Herakles, in Δ 441 e *Aethiop.* fr. 1.2 B. è utilizzata, pur nel più ampio contesto del tema *Mache* (e nel passo dell'*Iliade* con Ares direttamente in azione), per una indicazione di tipo genealogico.

⁷⁶ Sulla formula protomicenea Ἐνυαλίῳ ἀνδρειφόντη (B 651, H 166, Θ 264, P 259) vd. SCHMITT 1967, 124-127; WATHELET 1970, 169 n. 91; DURANTE 1971, 92-94; RUIJGH 1995, 85-88.

⁷⁷ Nell'epica arcaica βροτολογός è epiteto solamente per Ares, 15 volte, delle quali 8 come soggetto dell'azione, mentre in altri 7 casi, nella formula βροτολογῶ ἴσος Ἄρηι e in due diverse similitudini (Θ 349, N 298), Ares è termine di paragone per esaltare l'azione di un eroe (cf. anche Aeschyl. *Suppl.* 665). Vd. *LfggrE* s.v. βροτολογός. Sulla similitudine vd. *infra* al § 6. A margine si può osservare come in Timone di Fliunte (fr. 21.1s. Di Marco) sia reimpiegato, in una prospettiva parodica che funziona attraverso la percezione epica, l'epiteto βροτολογός in concomitanza con ἀνδροφόνος (βροτολογὸς Ἔρις... Νείκης ἀνδροφόνου).

⁷⁸ E 31, 455, 844, Φ 402 (cf. Archil. 18 W.² Ἄρεω μιηφόνου). Sull'epiteto vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. μαιφών. Per l'immagine cf. E 289, Υ 78, X 267 αἵματος ἄσαι Ἄρηα, ταλαύρινον πολεμιστήν (Anacr. 191.3 Gent. φιλαίματος Ἄρης, Eur. *Phoen.* 1006 Ἄρη τε φοίνιον). Per l'associazione tra Ares, l'uccisione in battaglia e il sangue, λ 41 ἄνδρες ἀρηϊφᾶτοι βεβρωτῶμένα τεύχε' ἔχοντες. Così la guerra è αἵματόεις (I 650, T 313), Ares è αἵματι φοινικόεις (Hes. *Scut.* 194), mentre Ker cinge una veste

CAPITOLO TERZO

l'epiteto φθισίμβροτος, che è attribuito di Ares in Eumel. fr. 19.4 B. Ἄρηος (τέμενος) φθισιμβρότου, come in Omero abbiamo per la battaglia μάχη φθισίμβροτος⁷⁹ e, col medesimo primo elemento del composto, la formula per la guerra πόλεμον φθισήνορα⁸⁰. E il dio della guerra è naturalmente protagonista di azioni che vanno ricondotte a quei motivi che fanno di Hektor, come potenzialmente di qualsiasi altro eroe, un aristeuon⁸¹.

Per Hektor l'uso dell'epiteto ἀνδροφόνοιο può essere considerato come distintivo, ma non propriamente come particolarizzato e quindi funzionale in relazione agli specifici contesti. Certo l'epiteto può star bene nel singolo contesto e questo fatto sollecita interpretazioni che valutano la presenza dell'epiteto così come si farebbe in un testo letterario come le *Argonautiche* o l'*Eneide*. Ma è più corretto e significativo valutare, quando essa si presenta, la diretta e rilevante associazione tematica tra l'epiteto e i motivi pertinenti che abbiamo indicato, della strage, dell'uccisione in duello e del *furor* incontenibile e devastante, i quali sono specifici dell'azione di un aristeuon in battaglia, e nell'*Iliade* in particolare di Hektor come di Achilleus⁸².

δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν (Hes. *Scut.* 159 = Σ 538). Cf. anche le Keres δαφοινοί (Hes. *Scut.* 250), assetate di sangue: *Scut.* 252 αἶμα μέλαν πτέειν, 255s. αἱ δὲ φρένας εὖτ' ἀρέσαντο || αἵματος ἀνδρομέου).

⁷⁹ N 339. In χ 297 l'epiteto è attribuito per l'*aigis* di Athene.

⁸⁰ B 833, I 604, K 78, Λ 331, Ξ 43, Hes. *Th.* 431, fr. 25.9 M.-W. (decl.). Si può ancora stabilire un confronto con ἐναρίμβροτος, che in Pind. *Pyth.* 6.30 è epiteto di Memnon (secondo MÜHLESTEIN 1987, 183 sulla base di una ipotetica formula dell'*Aethiopsis*, del tipo *Μέμνονος ἀνδροφόνοιο) e che significativamente ritorna in *Isthm.* 8.53 nell'espressione μάχας ἐναριμβρότου per le *Aristeiai* di Achilleus sulla piana di Troia.

⁸¹ Ares e la strage degli Achei: E 757s. Ζεὺ πάτερ οὐ νεμεσίζη Ἄρη τάδε καρτερὰ ἔργα, || ὅσσάτιόν τε καὶ οἶον ἀπόλεσε λαὸν Ἀχαιῶν. Per Ares che uccide, non come personaggio individuato che agisce nella scena dell'*Iliade*, ma come *Gott Krieg*, cf. Ω 260 τοὺς μὲν ἀπόλεσ' Ἄρης, 498 τῶν μὲν πολλῶν θοῦρος Ἄρης ὑπὸ γούνατ' ἔλυσεν, Π 543 τὸν δ' ὑπὸ Πατρόκλῳ δάμασ' ἔγχεϊ χάλκεος Ἄρης (e inoltre υ 50, Φ 112s., Ζ 203s.). Come personaggio Ares è protagonista di una androktasia (insieme a Hektor, E 703-710) e dell'uccisione e della spoliatura di Periphas (E 842-844). Sul *furor* di Ares vd. *supra* § 5.

⁸² A margine si può osservare che, se Hektor è ἀνδροφόνος, e questo naturalmente in relazione con la sua dimensione di aristeuon nella battaglia, per lo stesso motivo la sua sposa sembra portare il nome di Ἀνδρομάχη (come il figlio è chiamato Astyanax per le ragioni indicate in Ζ 402s., Χ 506s.), vd. KRETSCHMER 1923, 103; WATHELET 1988, 275, 346. Lo stesso nome di Hektor appare connesso alla guerra col significato di 'vincitore' (vd. WATHELET 1989, 136s.), o è forse meglio ricollegabile al motivo del resistere a piè fermo in battaglia e all'idea dell'eroe che difende la città (cf. E 472s., Ω 728-730, vd. MÜHLESTEIN 1987, 85).

a) La strage in battaglia: A 242s. πολλοὶ ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου || θνήσκοντες πίπτωσι è la prima attestazione del nome di Hektor nell'*Iliade* e anche la prima dichiarazione tematica del suo ruolo di aristeuon. Al medesimo motivo della strage oppure al motivo del *furor* sembra collegato l'uso della formula in Hes. fr. 141.29-31 M.-W.

b) L'uccisione in duello: P 428 ἐν κονίησι πεσόντος ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου (l'uccisione di Patroklos), 616 αὐτὸς δ' ὄλεσε θυμὸν ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου (l'uccisione di Koïranos). In Π 840s. πρὶν Ἑκτορος ἀνδροφόνου || αἱματόεντα χιτῶνα περὶ στήθεσσι δαΐξαι, la formula è associata all'immagine dell'uccisione in duello del medesimo Hektor da parte di Patroklos, nelle parole ipotetiche che lo stesso campione troiano attribuisce ad Achilleus e che appaiono assurde nella realtà presente, che vede al contrario Hektor uccidere Patroklos, cioè nel ruolo che gli è dato dall'epiteto.

c) Il *furor* irresistibile dell'aristeuon: I 351s. ἀλλ' οὐδ' ὧς δύναται σθένος Ἑκτορος ἀνδροφόνου || ἴσχειν, P 637-639 οὐδ' ἔτι φασὶν || Ἑκτορος ἀνδροφόνου μένος καὶ χεῖρας ἀάπτους || σχήσεσθ', ἀλλ' ἐν νηυσὶ μελαίνησιν πεσέεσθαι, Σ 148-150 αὐτὰρ Ἀχαιοὶ || θεσπεσίῳ ἀλαλήτῳ ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου || φεύγοντες νῆας τε καὶ Ἑλλησποντον ἴκοντο. In Π 77s. ἀλλ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου || Τρωσὶ κελεύοντος περιάγνυται (nelle parole di Achilleus), Hektor incita i Troiani all'assalto, e quindi l'azione è diversa, appare come quella di un comandante: ma se si osserva meglio, si può in qualche modo identificare una contiguità col motivo del *furor*, nella sequenza che associa da un lato Diomedes che non può più fare l'aristeuon (Π 74s. μαίνεται), Agamemnon come comandante che non può più dare ordini, e Hektor, i cui ordini invece producono il medesimo effetto travolgente (Π 78s.) che produrrebbe la presenza sul campo di un Achilleus aristeuon (Π 70-72), naturalmente nella direzione opposta. Al medesimo motivo del *furor*, in un'azione con l'agente ἀνδροφόνου introdotto da ὑπό⁸³, è ricollegabile l'unico uso dell'epiteto per un

⁸³ Sulla formula preposizione + nome-epiteto vd. PARRY 1971, 106-109 (1928a, 132-138). Nella forma con la preposizione ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνου (A 242, P 428, 616, Σ 149), con estensione metrica T₂, sembra essersi fissato il valore tematico, che nella frase indica regolarmente la violenza compiuta dal *furor* di un soggetto, il quale per l'appunto è *androphonos*. Si può osservare, preliminarmente alla discussione sull'epiteto equivalente ἵπποδόμοιο, che quest'ultimo, nonostante la sua frequenza, non è mai parte, né per Hektor né per altri eroi, di una formula nome-epiteto retta dalla preposizione ὑπό.

CAPITOLO TERZO

altro eroe, per Lykourgos, il quale nella sua empia furia persecutrice si scatena contro Dionysos e le menadi, che fuggono nel panico, in un *exemplum* che vale come paradigma negativo di comportamento per un aristeuon del rango di Diomedes: Z 134 ὑπ' ἀνδροφόνιο Λυκούργου⁸⁴.

È opportuno ritornare a precisare che associazione tematica non significa in alcun modo valore contestuale dell'epiteto, ma essa va considerata come un fatto della composizione. Lo sviluppo tematico del canto e l'associazione di idee e significati che si produce nella composizione probabilmente sollecita l'uso o anche la creazione e il successo di una formula con un determinato epiteto, ma la presenza di usi non contestuali esclude una relazione necessaria, cioè intenzionale – come avviene nella composizione letteraria –, tra epiteto e contesto specifico, così come non si possono ipotizzare ambigue allusioni del poeta a eventi immediati o remoti, o ancora echi e richiami a distanza⁸⁵. Infatti, in Z 498 la formula Ἔκτορος ἀνδροφόνιο, dislocata in incipit definisce con funzione possessiva le dimore dell'eroe troiano, verso le quali si dirige Andromache, per darvi inizio a un lamento premonitore, che annuncia la morte dello sposo, mentre egli è ancora vivo e si accinge a rientrare in battaglia per iniziare la sua attesa *Aristeia*. In Ω 509 è associata alla memoria e al pianto di Priamos per Hektor caduto. In Ω 724 il soggetto è di nuovo Andromache e l'azione è ancora il lamento per la morte di Hektor, di cui la sposa regge il capo tra le mani. La formula in questi passi ha certo un effetto antifrastico⁸⁶, ma non è in questo la sua primaria o unica funzione, che

⁸⁴ Vd. in proposito PARRY 1971, 184s. (1928a, 232s.), SACKS 1987, 172-175. Non concordo con l'interpretazione di Sacks che individua nell'uso dell'epiteto per Lykourgos la chiave di un suo presunto valore ambiguo, con forti valenze negative legate all'idea dell'eroe che si pone contro gli dei o anche, nel caso di Hektor, contro un avversario più che umano come Achilleus, e che quindi prepara la propria morte. Ad ἀνδροφόνιος è associata l'idea del *furor* dell'eroe, un *furor* che per sua natura certamente non rispetta né gli uomini né gli dei e che è per l'appunto manifestazione specifica e tratto distintivo di un aristeuon (cf. I 238s. per Hektor, vd. *supra* cap. II § 2.4). L'ambiguità non è dell'epiteto, ma è propria del ruolo di aristeuon che un guerriero riveste come massima manifestazione della propria natura di eroe.

⁸⁵ Come a proposito di questo epiteto e di questi passi intendono, per esempio, SACKS 1987, 152-175 e DI BENEDETTO 1994, 137s., in maniera pur suggestiva.

⁸⁶ Un analogo effetto antifrastico è anche nell'uso della formula come *varia lectio* nella scena della *psychostasia*, X 211. È meglio parlare di effetto, più che di funzione antifrastica, come indica invece SACKS 1987, 167s. L'effetto è un risultato dell'uso della formula, mentre la funzione implica un valore particolarizzato e una specifica intenzione. Il significato dell'epiteto rimane in questi casi distintivo per Hektor, e in

EPITETI EROICI

questo rappresenterebbe semmai una riduzione del suo valore semantico. L'epiteto reca con sé la sua straordinaria intensità connotativa, fatta dei significati immanenti che provengono dalle relazioni con la tradizione del canto: ἀνδροφόνος definisce in maniera inequivocabile ed essenziale – come una cifra – lo status di aristeuon dell'eroe. E questo senza disattivare la sua forza denotativa, cioè l'epiteto dice quello che l'aristeuon fa o è, in genere, ma anche sul piano ampio della narrazione o eventualmente nella specifica situazione. Difatti nel primo di questi passi l'epiteto può annunciare – con la tensione tematica che è implicita nel suo significato – l'avvio ormai prossimo dell'*Aristeia*. Negli ultimi due, anche quando l'eroe è già caduto per mano di un altro aristeuon, la memoria e la grandezza delle sue gesta – cioè il suo ruolo tematico – rimangono comunque ben presenti nello sviluppo dell'azione, che giunge a compimento con i riti funebri in onore di Hektor. L'epiteto non fa altro che *dire*, indifferentemente rispetto ai singoli contesti e quindi non per una progettata funzione antifrastica, la natura e la dimensione del protagonista nell'intero sviluppo compositivo del poema. Hektor rimane sempre – in tutta *Illiade* e molto probabilmente anche oltre i limitati confini della sua composizione ed esecuzione – quello che è, un aristeuon che compirà, compie o ha compiuto un determinato tipo di imprese, espresse in sintesi dall'epiteto e nella narrazione dai motivi e dai temi corrispondenti. Niente e nessuno glielo può togliere. L'effetto antifrastico, e così la congruenza o l'intensificazione situazionale, si producono con la stessa naturalezza con cui ciò avviene nella lingua per le tensioni generate dai contatti potenzialmente sempre diversi che si generano tra i significati e le forze semantiche degli epiteti da un lato e le frasi verbali e le azioni narrative dall'altro.

A Ἔκτορος ἀνδροφόνου si alterna in cinque casi la formula equivalente Ἔκτορος ἵπποδάμοιο, che presenta un epiteto pur sempre eroico, ma meno marcato in una prospettiva tematica – almeno per quel che conosciamo noi – e senz'altro generico nell'applicazione diffusa ad altri eroi, anche se uno di questi è un aristeuon come Diomedes. Essa è chiaramente secondaria per Hektor e probabilmente è prodotta dalla forza dell'analogia formulare e della schematizza-

particolare per Hektor come aristeuon, ma comunque ornamentale, cioè non funzionale in relazione allo specifico contesto (vd. PARRY 1971, 184s. = 1928a, 232s.). Per una classificazione degli usi contestuali vd. *Lfgre* s.v. ἀνδροφόνος.

CAPITOLO TERZO

zione propria in particolare degli epiteti generici⁸⁷, e forse anche dalla congruenza semantica con la formula frequente, che designa i Troiani come *ἰπποδάμοι*⁸⁸. Compare, nelle parole di Apollon, al momento di proporre la seconda singolar tenzone dell'*Iliade* (H 38 Ἔκτορος ὄρωμεν κρατερὸν μένος ἰπποδάμοιο, formula separata), dove il tema del duello – anche se si tratta di un duello spettacolare – ammetterebbe pure ἀνδροφόνοιο, ma probabilmente la struttura perifrastica che definisce Hektor suggerisce *ἰπποδάμοιο*⁸⁹. Si trova in una frase genealogica (Π 717), che si estende anche al verso successivo, e anche in questo caso la composizione degli elementi in una frase fortemente vincolata a moduli tradizionali sembra preferire *ἰπποδάμοιο*⁹⁰. Ma ritorna ancora in due passi, nei quali è in gioco la vita di Hektor (X 161, 211), e nell'ultimo verso del poema, per le *Taphai* dell'eroe troiano (Ω 804)⁹¹, dove non vi è alcuna difficoltà a usare ἀνδροφόνοιο, che tornerebbe a sottolineare il ruolo di aristeuon del campione troiano, nel momento del confronto con Achilles e a sigillo della composizione. La formula equivalente non ha mai una congruenza tematica così forte come abbiamo rilevato per l'uso di ἀνδροφόνοιο, ma presenta una analoga variabilità nella combinazione con le azioni e certo rimane aperta l'intercambiabilità tra i due epiteti, che mette in rilievo l'indifferenza contestuale del loro uso.

Il significato tradizionale di ἀνδροφόνος, che è stato fin qui messo in evidenza nel suo valore tematico legato all'*Aristeia*, può essere confermato ancora dagli altri suoi usi come attributo non di nomi

⁸⁷ Sul funzionamento del sistema degli epiteti generici come risorsa tecnica a disposizione del cantore vd. HAINSWORTH 1968, 10-12.

⁸⁸ La formula per i Troiani occorre 24 volte (decl. e modif.), sempre nell'*Iliade*. Sull'uso delle due formule equivalenti Ἔκτορος ἰπποδάμοιο - Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο vd., con diverse prospettive e valutazioni, PARRY 1971, 184-187 (1928a, 232-235); JANKO 1981, 254; COSSET 1985, 338s.; SACKS 1987, 152-175, 201-211; HAINSWORTH 1993, 25, 109; DI BENEDETTO 1994, 137-139; DE JONG 1998, 128s.

⁸⁹ Hes. fr. 252.6 M.-W. Χαίρωνος κρατερὸν μένος ἰπποδάμοιο. Cf. anche E 781 βίην Διομήδεος ἰπποδάμοιο, P 24 βίη Ὑπερήνορος ἰπποδάμοιο, Hes. fr. 33a.27 M.-W. Ἡρακλῆος στήσειν μένος ἰπποδάμοιο. Ma cf. I 351, P 638, dove σθένος e μένος non vanno comunque a costituire una perifrasi per Hektor (come pure ψυχή in X 161).

⁹⁰ Cf. B 23, 60, Δ 370, Z 299, Λ 450, Ξ 473, *Ilias Parva* 21.9 B. Per contro, come è stato già notato, due delle formule con Ἄρεος ἀνδροφόνοιο (Δ 411, *Aethiop.* fr. 1.2 B.) entrano in composizione all'interno di frasi di tipo genealogico. Parallelamente la frase locativa di Z 497s. δόμους εἰς ναϊετάοντας || Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο può essere confrontata con Ξ 10 ἐν κλισίῃ, Θρασυμήδεος ἰπποδάμοιο.

⁹¹ WEST 2001, 281 preferisce anche in Ω 724 la lezione con ἰπποδάμοιο sulla base delle attestazioni papiracee e della parodia del verso nel *Deipnon* di Matrone di Pitane.

propri, ma di ciò che appartiene a eroi che hanno un ruolo speciale di *androphonoi*. In particolare lo si può vedere per le mani di Achilleus, che è il protagonista della grande *Aristeia* finale dell'*Iliade* e che per questo presenta ovviamente molti tratti tematici in comune con Hektor. Achilleus fa strage dei Troiani e soprattutto è colui che uccide Hektor e molti dei figli di Priamos: Σ 317, Ψ 18 χεῖρας ἐπ' ἀνδροφόνους, e specialmente Ω 478s. χεῖρας ἥ δεινὰς ἀνδροφόνους, αἷ οἱ πολέας κτάνον υἱας (per questo in Ω 506 Achilleus è detto ἀνδρὸς παιδοφόνουιο, tre versi prima di Ἔκτορος ἀνδροφόνουιο)⁹². Sempre in connessione con la guerra e l'uccisione in duello, è ἀνδροφόνος anche la lancia di Herakles che uccide Kyknos (Hes. *Scut.* 420 ἀνδροφόνος μελίη), in una *Monomachia* che ha le medesime strutture tematiche delle *Aristeiai* dell'*Iliade*. E così vale per il *pharmakon* con cui intinge le sue frecce Odysseus (α 261 φάρμακον ἀνδροφόνον), per mano del quale, con l'arco e le frecce, si annunzia la strage dei pretendenti (α 266), che presenterà in maniera rilevante motivi e tratti tematici propri dell'*Aristeia*⁹³.

5.2. κορυθαίολος

Nel caso di κορυθαίολος la relazione tra il dio e l'eroe appare rovesciata. L'epiteto è distintivo per Hektor, in maniera esclusiva tra gli eroi (38 volte)⁹⁴, nella formula κορυθαίολος Ἔκτωρ⁹⁵ e nella sua forma ampliata μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ (12 volte). In un solo luogo l'epiteto è condiviso unicamente da Ares (Υ 38 Ἄρης κορυθαίολος), laddove era pur possibile, nella sequenza catalogica degli dei che entrano in battaglia, l'uso delle formule equivalenti Ἄρης ἐγχεσπάλος (O 605) e Ἄρης λαοσσόος (P 398). Ma κορυθαίολος diviene epiteto di Ares probabilmente per la giustapposizione con

⁹² Cf. anche Ω 520s. Sull'associazione Hektor-Achilleus in base all'uso dell'epiteto come aggettivo per le mani di Achilleus vd. SACKS 1987, 201-211. Il collegamento tra i due eroi passa attraverso la loro vicenda e in particolare attraverso l'uso dell'aggettivo connesso alla dimensione di *aristeuontes* che entrambi rivestono, nel poema e anche più ampiamente nella tradizione. Si può valutare successivamente anche ἀνδροδάκτων in relazione all'*Aristeia* di Hektor nei *Myrmidones*, Aeschyl. fr. 132 Radt (cf. *Ar. Ra.* 1264).

⁹³ Vd. SCHRÖTER 1950, 121-146. Cf. le frecce di Herakles, che sono θανάτοιο λαθιφθόγγουιο δοτήρες (Hes. *Scut.* 131).

⁹⁴ PARRY 1971, 92 (1928a, 112). Anche se metricamente possibile (oltre che per il significato) è l'estensione del suo uso, vd. Page 1959, 228s.

⁹⁵ Formula separata X 471 κορυθαίολος --- Ἔκτωρ.

CAPITOLO TERZO

Τρῶας nel verso e di conseguenza in base al principio associativo – che qui funzionerebbe in direzione inversa – con Hektor⁹⁶.

Il significato di κορυθαίολος rimane controverso, per il valore che si attribuisce alla seconda componente⁹⁷. Le interpretazioni variano, come già nell'antichità⁹⁸, tra due fondamentali significati: 1) «(che) scuote l'elmo»⁹⁹, o meglio «(che ha) volgibile, cioè mobile, l'elmo»¹⁰⁰; 2) «dall'elmo splendente»¹⁰¹. L'epiteto indica chiaramente una caratteristica delle armi¹⁰², come avviene per altri epiteti degli eroi, e nel caso dell'uno come dell'altro significato si può identificare un nesso tematico con l'effetto visivo che le armi producono nella battaglia, cioè la paura che la loro vista suscita nel nemico¹⁰³.

⁹⁶ EDWARDS 1991, 291 «It seems likely that the choice of κορυθαίολος here, when less particularized alternatives were available, is due to its association with Hektor and the juxtaposition of Τρῶας». Il contatto tra Ares e κορυθαίολος è contiguo all'espressione X 132 Ἐνυσάλῳ κορυθαίικι πολεμιστῆ (vd. *infra*). Sull'equivalenza vd. SBARDELLA 1993, 11, 22, che sottolinea la rispondenza semantica degli epiteti di Hektor e di Ares. SACKS 1987, 108 n. 21 accoglie l'idea – davvero improbabile – di una funzionalità narrativa puntuale dell'epiteto per Ares («symbolizes the ultimate fall of Troy»).

⁹⁷ Vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. αἰόλος e in part. *Lfgre* s.v. κορυθαίολος, con bibliografia e discussione delle diverse interpretazioni.

⁹⁸ Già i commentatori antichi oscillano nell'interpretazione del significato: cf. p. es. Hesych. s.v. κορυθαίολος: μαχητής, ἀπὸ τοῦ αἰολεῖν τὴν κόρυν, ὃ ἐστὶν ἐπισηεῖν. ἢ *ποικίλην ἔχων περικεφαλαίαν. ἢ εὐκίνητος.

⁹⁹ Vd. HOOKER 1979, 118s. (cf. EBELING; FRISK, *GEW* s.v. κόρυς; *LSJ*).

¹⁰⁰ Vd. BECHTEL 1914, 199.

¹⁰¹ PAGE 1959, 249s., 288s. n. 98; WHALLON 1969, 17; MÜHLESTEIN 1987, 182s.; WATHELET 1988, 1305 n. 5. Ma vd. anche MÜHLESTEIN 1967, 49 su αἰόλος applicato allo scudo non nel senso di mobile, né in quello di brillante, ma di ποικίλος, chiazzato, come appare rappresentato lo scudo nell'arte micenea.

¹⁰² Rilevante è l'associazione, nel riuo parodico degli epiteti epici, in *Ar. Ra.* 818 ἰππολόφῳν τε λόγῳν κορυθαίολα νεῖκη.

¹⁰³ Per la paura suscitata dal guerriero *in armi* che avanza è significativo l'esempio di E 681s. a proposito di Hektor: βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ, ἢ δεῖμα φέρων Δαναοῖσι (cf. Γ 21-29, H 215s., e in *Eur. Tro.* 1136 lo scudo di Hektor è detto conseguentemente φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτον ἀσπίδα). Sono le armi a suscitare paura, negli avversari ma non solo, come avviene nel caso degli stessi Mirmidoni, che restano terrorizzati alla vista delle nuove armi dell'aristeuon, che pure è Achilles, il loro campione: T 14s. Μυρμιδόνας δ' ἄρα πάντας ἔλε τρόμος, οὐδέ τις ἔτλη ἢ ἀντην εἰσιδέειν, ἀλλ' ἔτρεσαν. Ovviamente l'effetto è diretto contro gli avversari, vd. *infra*. La funzione è definita in maniera paradigmatica per le raffigurazioni sullo scudo di Herakles: Hes. *Scut.* 162s. ταῖ φοβέεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων ἢ οἵτινες ἀντιβίην πόλεμον Διὸς νῦν φέροτεν (cf. anche 149s.). Significativa in tal senso è anche la narrazione degli effetti straordinari prodotti dalla vista di Athene in armi alla sua nascita in *Hy. hom.* 28.5-16: solo quando la dea depona la panoplia cessa il terribile σέβας.

Il primo significato sta in relazione al movimento delle armi e in particolare dell'elmo, un elemento tematico che è parte del motivo dell'assalto di un eroe in battaglia o in duello contro uno o più avversari. In genere sono la lancia o lo scudo branditi nel momento dell'attacco a essere descritti¹⁰⁴. Ma non manca in relazione al medesimo motivo la descrizione dell'elmo, e in specie dell'ondeggiare minaccioso del cimiero¹⁰⁵, l'elemento mobile e particolarmente appariscente sul campo di battaglia – insieme al più frequente brillare del bronzo –, che rappresenta pure uno dei particolari costitutivi nella descrizione dello scontro tra gli eserciti in N 132s., Π 216s. ψαῦον δ' ἰπτόκομοι κόρυθες λαμπροῖσι φάλοισι ἢ νευόντων¹⁰⁶.

Ma il movimento dell'elmo e l'ondeggiare del cimiero sembrano caratterizzare piuttosto gli eroi di maggior rilievo nelle loro azioni più significative, come indicherebbe anche l'uso di κορυθαίολος. Notevoli sono in tal senso due passi, già citati dalla critica antica a commento dell'epiteto. Nella scena di battaglia che nel canto N conclude il primo tentativo di riscossa da parte degli Achei, Hektor guida in testa a tutti l'avanzata contro i nemici, da comandante e da aristueon, ed è espressamente paragonato ad Ares (N 802 βροτολογῶ ἴσος Ἄρηϊ): se tra le armi il rilievo è dato innanzitutto allo scudo che

¹⁰⁴ In corrispondenza a queste immagini vd., p. es., gli epiteti ἐγγέσπαλος (E 126), δορυσσόος (Hes. *Scut.* 54), σακέσπαλος (B 131, Ξ 449, O 605). Parallelamente per l'*aigis* funziona l'epiteto αἰγίοχος (cf. anche p. es. il più tardo πελεμαίγιδος Ἀθήνας in Bacchyl. *Dith.* 17.7 M.) e l'azione corrispondente descritta in Hes. *Scut.* 344 αἰγίδ' ἀνασσεῖσασα.

¹⁰⁵ Tra le parti dell'elmo (per il quale sono usati senza coerenti distinzioni i termini κόρυς, κυνέη, πῆληξ, τρυφάλεια, στεφάνη, vd. GRAY 1947, 114, 116), il cimiero è spesso menzionato con i termini λόφος, κύμβαχος, φάλος. V'è tutta una serie di epiteti che definiscono l'elmo degli eroi e che sottolineano l'importanza dell'effetto visivo del cimiero: ἰπποδάσεια, ἰπτόκομος, ἵππουρις (cf. λόφος ἰπτιοχαίτης, ἵππειος λόφος), τετράφαλος, ἀμφίφαλος, ἀλῶπις (per converso, di un elmo come la *kataibx* si precisa l'assenza del cimiero, K 258 ἄφαλόν τε καὶ ἄλλοφον). L'epiteto eroico ἰπποκορυστής allude probabilmente al cimiero di crini di cavallo dell'elmo, vd. *LfggrE* s.v.

¹⁰⁶ Nella rappresentazione degli eserciti schierati, che precede immediatamente l'assalto, alla menzione degli elmi che ondeggiavano è associata l'immagine degli scudi (N 130s., Π 214s.) e quella delle lance brandite (N 130, in part. 134s. ἔγχεα δὲ πτύσσοντο θρασειάων ἀπὸ χειρῶν ἢ σειόμεν'). Significativamente in Tyrt. 11.25s. W.² il movimento del cimiero, insieme a quello della lancia, è parte delle specifiche tecniche di *flying* nelle istruzioni per lo schieramento oplitico prima dello scontro: δεξιτερῆ δ' ἐν χειρὶ τινασσέτω ὄβριμον ἔγχος, ἢ κινεῖτω δὲ λόφον δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς. L'impatto visivo degli elmi e dei cimieri è poi valutato al v. 32 ἐν δὲ λόφον τε λόφῳ καὶ κυνέην κυνέη. L'immagine dei cimieri che ondeggiavano costituisce il paradigma rappresentativo degli elmi anche quando non sono in uso in Alc. 140.4-7 V.

CAPITOLO TERZO

il campione troiano protende minaccioso innanzi a sé (N 803 πρόσθεν δ' ἔχεν ἀσπίδα)¹⁰⁷, la descrizione dell'eroe è completata dall'elmo che ondeggia: ἀμφὶ δέ οἱ κροτάφοισι φαεινὴ σείετο πήληξ (N 805)¹⁰⁸. Ancora in una scena di battaglia, nell'azione vittoriosa che, con la rotta degli Achei, ha il suo culmine nell'incendio della nave di Protesilaos, Hektor – al quale, solo tra tutti, è riservato il favore di Zeus – mostra tutto il suo *furor* di aristeuon (O 605 μαίνετο): esso diviene manifesto in particolare attraverso il paragone con Ares ("Ἄρης ἐγγέσπαλος)¹⁰⁹ e col fuoco (μαίνηται) e nei tratti selvaggi della bava alla bocca e del brillare degli occhi. A questi specifici tratti tematici si aggiunge, a compimento della rappresentazione, il movimento dell'elmo: ἀμφὶ δὲ πήληξ ἢ σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο μαρναμένοιο ἢ Ἔκτορος (O 608-610)¹¹⁰.

L'immagine trova parallelamente applicazione per Achilles nel duello con Hektor, sempre in relazione al medesimo motivo, al momento dell'assalto finale e dell'uccisione del campione troiano. È anche qui associata al *furor* dell'aristeuon vittorioso (X 312s.), e alle immagini dello scudo (X 313s.) e della lancia (X 317-320)¹¹¹, con una duplicazione, per l'elmo e per il cimiero, del verbo che marca il movimento (X 314-316):

¹⁰⁷ Insieme al movimento dell'arma, nella frase πολλὸς δ' ἐπελήλατο χαλκός (N 804), che indica il rivestimento metallico, è implicita l'idea dello splendore che proviene dal bronzo.

¹⁰⁸ In questo caso l'azione dell'aristeuon non ha il regolare compimento che ci si attende dalle strutture tematiche, ovvero non si produce l'effetto di panico e poi la ritirata o la fuga degli avversari, motivi che comunque sono presenti in forma negativa (N 806-808).

¹⁰⁹ L'epiteto ἐγγέσπαλος appare qui coerente col motivo dell'assalto (cf. inoltre B 131 ἄνδρες, Ξ 449 Poulydamas). Per l'azione, con Ares come soggetto, E 594 Ἄρης δ' ἐν παλάμῃσι πελώριον ἔγχος ἐνώμα, Φ 393 χάλκεον ἔγχος ἔχων, Hes. *Scut.* 451 φλογὶ εἴκελα τεύχεα πάλλων. Con gli eroi come soggetto, cf. p. es. E 495, Z 104, Λ 212 (Hektor); Π 140-144, T 387-391, X 319s. (Achilleus); Γ 18s. (Paris, in un tentativo di *Aristeia*).

¹¹⁰ Cf. *schol.* Hom. O 608 (IV 127 Erbse) τετύπωκε τὸν κορυθαίολον. Sul paragone con Ares, il *furor* e i tratti tematici di Hektor come aristeuon di questo passo, vd. *infra* § 6.

¹¹¹ In una analoga combinazione anche nell'assalto di Aineias contro Achilles: Ὡ 161-163 Αἰνεΐας δὲ πρῶτος ἀπειλήσας ἐβεβήκει, ἢ νευστάζων κόρυθι βριαρῆ· ἀτὰρ ἀσπίδα θοῦρην ἢ πρόσθεν ἔχε στέρνοιο, τίνασσε δὲ χάλκεον ἔγχος. Il verbo ἀπειλήσας non ha qui il valore di minaccia verbale (come di consueto, in particolare in relazione al motivo della sfida), ma è associato all'avanzare dell'eroe e al movimento minaccioso delle armi, in particolare dell'elmo (cf. N 582s.).

EPITETI EROICI

κόρυθι δ' ἐπένευε φαεινῇ
τετραφάλῳ· καλαὶ δὲ περισσεύοντο ἔθειραι
χρῦσεαι, ἃς Ἥφαιστος ἵει λόφον ἀμφὶ θαμειάς.
*E scuoteva l'elmo lucente
a quattro strati; ondeggiavano i bei crini d'oro,
che Hephaistos aveva applicati folti intorno alla cresta.*

Con altri particolari, ma con un verso e mezzo che ritornano invariati, l'immagine è ripetuta ancora per Achilles a esprimere un diverso motivo, cioè per la vestizione delle armi (T 380-383). Anche questo motivo, che riveste un ruolo importante nella preparazione al duello o alla battaglia, e in alcuni casi all'*Aristeia*, attribuisce particolare rilievo all'ondeggiare del cimiero e ne sottolinea il terribile effetto con un avverbio nei versi formulari¹¹²:

κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν
ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν.
*Sulla testa vigorosa mise l'elmo ben lavorato, con criniera
di cavallo; e paurosamente la cresta ondeggiava sull'elmo.*

La paura per il movimento dell'elmo di Hektor, e in particolare del cimiero, è al centro di una scena completamente diversa, estranea ai temi specifici, ovvero la si ritrova nell'incontro dell'eroe con la sposa Andromache, in cui però si producono effetti che richiamano ciò che avviene in battaglia¹¹³. Il figlio dell'eroe vede il padre, che è rientrato in città senza spogliarsi delle armi. E proprio la vista delle armi, come suscita paura nel nemico, spaventa anche il bambino (Z 468 ὄψιν ἀτυχθεῖς). È per l'appunto l'ondeggiare del cimiero – unito allo splendore del bronzo¹¹⁴ – che provoca la reazione di panico: ταραβήσας χαλκὸν τε ἰδὲ λόφον ἵππιόχαίτην, ἢ δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας (Z 469s.). L'effetto viene interrotto solo nel momento in cui Hektor si toglie e depone a terra l'elmo, cioè quando

¹¹² Γ 336s. Paris, Λ 41s. Agamemnon, O 480s. Teukros, Π 137s. Patroklos, χ 123s. Odysseus. Sulla funzione del motivo e delle sue componenti vd. FRÄNKEL 1997, 78s.

¹¹³ Vd. SCHEIN 1984, 175. L'effetto di paura che si produce negli avversari per il movimento dell'elmo è sottolineato dallo *schol.* D Hom. X 132 (549 van Thiel) κορυθαῖκι· πολεμικῶ, κινουῦντι τὴν περικεφαλαίαν καταπλήξεως ἔνεκα καὶ φόβου τῶν ἐναντίων.

¹¹⁴ Sullo splendore delle armi come elemento tematico rilevante vd. *infra*. Per il motivo della paura di fronte alle armi, in particolare all'elmo e al cimiero, cf. anche la riproposizione comica di Ar. *Ach.* 575-586, che da motivi tradizionali discende.

CAPITOLO TERZO

compie l'azione che è esattamente l'opposto rispetto al motivo della vestizione delle armi¹¹⁵.

L'epiteto κορυθαίολος è confrontabile, in questa prospettiva semantica, con un altro a esso simile per significato e per suono, κορυθαίξ¹¹⁶, il quale permette di individuare un'ulteriore e particolare associazione tra Hektor e Ares, a partire da una immagine che rappresenta l'altro grande aristeuon dell'*Iliade*, Achilleus. All'inizio della *Monomachia* tra i due eroi, dopo che Hektor ha deciso di affrontare a piè fermo l'avversario, è Achilleus che muove contro Hektor, e qui è il campione acheo che ha i tratti tematici propri dell'aristeuon. Si avvicina con un paragone che lo assimila ad Ares: X 132 ἴσος Ἐνυαλίῳ, κορυθαῖκι πολεμιστῆ¹¹⁷. L'epiteto κορυθαῖκι, riferito al dio della guerra, è coerente con l'azione di Achilleus, che, nell'avanzare, scuote la sua terribile lancia (X 133s. σεῖων Πηλιάδα μελίην κατὰ δεξιὸν ὦμον || δεινήν) e manda un bagliore straordinario dalle armi di bronzo¹¹⁸. L'effetto che si produce alla vista è il terrore e la fuga dell'avversario¹¹⁹.

Il secondo significato dell'epiteto κορυθαίολος è riconducibile allo splendore delle armi, e tra queste in particolare al brillare dell'elmo. Le armi splendono per il bronzo (ma anche per l'oro, l'argento, lo stagno)¹²⁰ di cui sono fatte, e perciò già ogni riferimento al metallo, come negli aggettivi χάλκεος/χάλκειος e χαλκήρης o anche nella metonimia χαλκός per le armi, implica l'effetto visivo¹²¹,

¹¹⁵ Vd. *infra* e in proposito DANEK 2002, 6-9.

¹¹⁶ Hesych. s.v. κορυθαῖκι· τῷ τὴν περικεφαλῆαν εὐκίνητον ἔχοντι, ἢ σεῖοντι, οἷον πολεμιστῆ. Cf. *schol.* Hom. N 805 (III 548 Erbse) πλήξῃ: παρὰ τὸ πάλλεσθαι ὀνόμασται. οὗτος δὲ ἐστὶν ὁ κορυθαῖξ, *schol.* Hom. X 314 (V 325 Erbse) κόρυθι δ' ἐπένευσε <φαινή>: οὗτός ἐστιν ὁ κορυθαῖξ.

¹¹⁷ Hes. fr. 185.15 M.-W. κορυθαῖκος πολεμιστέω.

¹¹⁸ X 134s. ἀμφὶ δὲ χαλκός ἐλάμπετο εἴκελος ἀγῆ || ἢ πυρός αἰθομένου ἢ ἠελίου ἀνιόντος.

¹¹⁹ I motivi in sequenza: X 136 Ἔκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος (il terrore); 137 βῆ δὲ φοβηθεῖς (la fuga) accostato al τλῆναι e al μένειν di segno negativo.

¹²⁰ I metalli nella fucina di Hephaistos: Σ 474s. χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτειρέα κασσίτερόν τε || καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον. Cf. anche i materiali – sui quali si insiste continuamente nella descrizione particolareggiata – per lo scudo di Herakles, che è παναίολον (Hes. *Scut.* 139) e che in particolare splende di elettro e d'oro (*Scut.* 142s. ἠλέκτροθ' ὑπολαμπὲς ἔην χρυσῷ τε φαινῶ || λαμπόμενον, 165 τὰ δ' ἑδάετο θαυμαστὰ ἔργα), e quelli della corazza di Agamemnon, anch'essa dotata di speciali effetti visivi, Λ 24-28. Sulla lavorazione dei metalli in Omero vd. GRAY 1954.

¹²¹ Il brillare delle armi e in particolare degli elmi è «bronzeo»: N 341 ἀγῆ χαλκείη. Per l'elmo di bronzo: M 184, Υ' 398 χαλκείη κόρυς; N 714, O 535 κόρυθας χαλκήρεας, Γ 316, Ψ 861, κ 206, χ 111, 145 κυνέη χαλκήρεϊ; σ 378, χ 102 κυνέη

che diviene invece esplicito in una serie di epiteti esornativi, come p. es. nelle formule νόροπα χαλκόν, αἴθοπι χαλκῶ, (ἦνοπι χαλκῶ), ἔντεα μαρμαίροντα, δουρὶ φαεινῶ, etc.¹²²

Lo splendore delle armi è un elemento rilevante della rappresentazione collettiva degli eserciti, in connessione con i temi della *Epipoleis* e della *Mache*, e con i relativi motivi dell'armarsi e del disporsi delle schiere, dell'avanzare a battaglia e dello scontro¹²³. Lo spettacolo è straordinario, può essere illustrato dalla similitudine ed esaltato dall'iperbole. Se la descrizione non è generica, gli elmi sono – insieme alle corazze e agli scudi – tra le armi nominate di cui si indica lo splendore¹²⁴, e l'effetto visivo produce paura in chi vede, come è definito in una nota del narratore che esalta la rappresentazione della battaglia (N 340-344)¹²⁵:

ὄσσε δ' ἄμερδεν
 ἀγῆ χαλκείη κορύθων ἄπο λαμπομενάων
 θωρήκων τε νεοσηκτων σακῶν τε φαεινῶν
 ἐρχομένων ἄμυδις· μάλα κεν θρασυκάρδιος εἴη
 ὄς τότε γηθήσειεν ἰδῶν πόνον οὐδ' ἀκάχοιτο.

*Accecava lo sguardo
 il bagliore di bronzo emesso dagli elmi lampeggianti,
 dalle corazze appena lustrate e dagli scudi splendenti
 degli uomini mossi allo scontro: sarebbe stato davvero un intrepido
 chi avesse gioito a vedere la mischia, senza restare atterrito.*

πάγχαλκος; ω 523 κόρυθος διὰ χαλκοπαρήου, M 183, P 294, Υ 397 κυνέης διὰ χαλκοπαρήου; H 12 στεφάνης εὐχάλκου, K 30s. στεφάνην... || ... χαλκείην, Λ 96 στεφάνην... χαλκοβάρεα. Vd. GRAY 1947, 114-119, che osserva come le espressioni per gli elmi bronzei siano piuttosto rare e poco consolidate nella dizione formulare (cf. PAGE 1959, 248-252; HAINSWORTH 1978, 43s.). Ma anche altri metalli possono costituire il materiale per elmi speciali: la κυνέη di Athene è χρυσεῖη (E 744s., cf. anche la rappresentazione di Hes. *Scut.* 199), quella di Herakles in Hes. *Scut.* 137 è δι' ἀδάμας.

¹²² L'epiteto φαεινή, che non indica però specificamente lo splendore del metallo, è usato per l'elmo in K 76, N 527, 805, Π 104, X 314. Per gli altri attributi con analogo significato vd. *infra* nei passi a cui si fa riferimento.

¹²³ Cf. p. es. B 455-458, 780, Δ 429-432, Λ 83, N 801, Σ 508s., T 362s., Υ 156s., ξ 267s., ρ 436s. (cf. anche Hes. *Th.* 186).

¹²⁴ T 357-363 κόρυθες λαμπρὸν γανόωσαι, Eumel. fr. 19.3-5 B. κορύθεσσι τε λαμπομένησιν.

¹²⁵ Cf. l'effetto per le armi di Zeus nella *Titanomachia*: Hes. *Th.* 698s. ὄσσε δ' ἄμερδε καὶ ἰφθίμων περ ἐόντων || ἀγῆ μαρμαίρουσα κεραυνοῦ τε στεροπῆς τε.

CAPITOLO TERZO

Per il singolo eroe lo splendore delle armi, spesso anche in questo caso illustrato da similitudini e rappresentato attraverso l'iperbole, è un segnale tematico specifico, che permette immediatamente di riconoscere un aristeuon¹²⁶, come indica la stessa frequenza dell'immagine in particolare per Achilleus e per Hektor¹²⁷. Può essere anche esaltato dall'intervento di un dio, come nel caso di Diomedes all'inizio della sua *Aristeia*, in combinazione col motivo della trasformazione dell'aspetto e delle forze di un eroe da parte di una divinità protettrice¹²⁸. E in questa medesima associazione, a indicare l'importanza del tratto tematico è il caso particolare di Achilleus, che, nel momento della sua prima comparsa sul campo di battaglia, anticipazione della sua grande *Aristeia*, si ritrova senza armi, ma un effetto visivo analogo e ancor più straordinario è creato da Athene proprio in sostituzione delle singole armi¹²⁹. In particolare lo splendore che Athene suscita dal capo di Achilleus, al posto di quello che proverrebbe dall'elmo¹³⁰, suscita il terrore, la fuga e addirittura poi la strage fra i Troiani¹³¹.

¹²⁶ Vd. KRISCHER 1971, 36-38; 1998, 96 «All'inizio il protagonista dell'*aristía* impugna le armi e dalle armi splende un fulgore tale che noi diciamo: questo è l'eroe e sta per affrontare un momento decisivo».

¹²⁷ Se per Hektor e per Achilleus l'immagine del brillare delle armi è frequente in relazione all'ampiezza e all'importanza della loro *Aristeia*, essa si presenta ancora, sempre in relazione all'*Aristeia*, per Diomedes (E 4-7, mentre in K 153 compare in una scena preparatoria al *Lochos* notturno), Agamemnon (A 29-31, 43-45), Idomeneus (N 241-245), Patroklos (che viene scambiato per Achilleus, Π 278-283). Cf. anche Z 513 Paris, Ξ 11 Nestor. Nella *Monomachia* dello *Scutum* esiodeo il brillare delle armi è di Herakles (141-143), ma anche di Ares e di Kyknos (58-61, 70s.). Per gli dei è rilevante l'immagine di Ξ 383-387, Poseidon che avanza in testa alle schiere achee con una spada che risplende εἴκελον ἀστεροπῆ (386) e che suscita il terrore (387 δέος ἰσχάνει ἄνδρας). Cf. anche Hes. *Th.* 186 (Giganti), *Hy. hom.* 31.9-13 (lo splendore della κόρυς di Helios).

¹²⁸ Il bagliore del fuoco divino riluce dall'elmo (e dallo scudo): E 4 δαῖε οἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πῦρ, 7 τοῖόν οἱ πῦρ δαῖεν ἀπὸ κρατός τε καὶ ὤμων. Sul motivo vd. WEST 1988, 154.

¹²⁹ Σ 203-214: l'azione di Athene sostituisce la funzione delle armi, in particolare dello scudo (o della corazza) e dell'elmo. E pertanto si pone in alternativa al motivo della vestizione delle armi, che qui non può esserci e che è rimandato, o meglio – come indicano gli effetti descritti – in alternativa alla menzione delle armi che compare di norma nella rappresentazione dell'assalto.

¹³⁰ Σ 205s. ἀμφὶ δὲ οἱ κεφαλῆ νέφος ἔστεφε διὰ θεάων ἢ χρύσειον, ἐκ δ' αὐτοῦ δαῖε φλόγα παμφανόωσαν, 214 ὡς ἀπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἴκανε, 226 ὑπὲρ κεφαλῆς.

¹³¹ Σ 225-227 ἠνίοχοι δ' ἐκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ ἢ δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς μεγαθύμου Πηλεΐωνος ἢ δαιόμενον· τὸ δὲ δαῖε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη. L'effetto visivo è associato a quello acustico del grido di guerra, ma distinto da esso nella descrizione, vd. *supra* § 4.

Proprio l'effetto del brillare dell'elmo trova una definizione, pur in negativo, nelle parole di Achilleus, in associazione con i motivi della fuga e della strage: Π 70-72 οὐ γὰρ ἐμῆς κόρυθος λεύσσοσι μέτοπον ἢ ἐγγύθι λαμπομένης· τάχα κεν φεύγοντες ἐναύλους ἢ πλήσειαν νεκύων¹³². E conseguentemente lo splendore delle armi di Achilleus suscita ripetutamente fra i Troiani la paura, il panico e la fuga fin dal principio della sua *Aristeia* (Υ 44-46)¹³³:

Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον,
 δειδιότας, ὅθ' ὀρώντο ποδώκεα Πηλεΐωνα
 τεύχεσι λαμπόμενον, βροτολοιγῶ ἴσον Ἄρηϊ.
*Un tremore terribile entrò in corpo ai Troiani, uno per uno,
 in preda al panico, appena videro il veloce Pelide
 splendente d'armi, simile ad Ares massacratore.*

Per Hektor, oltre all'immagine dell'elmo che spaventa Astyanax, nella quale va considerato anche l'effetto dello splendore del bronzo¹³⁴, una prima occorrenza del segnale è già nel rientro dell'eroe in città¹³⁵, mentre si reca, con tutte le sue armi, a cercare Paris per ricondurlo in battaglia e avviare una grande azione di attacco, che potrebbe pure diventare una *Aristeia* all'inizio del canto successivo. Il segnale si ripete con le medesime formule al termine del primo giorno dell'*Aristeia*, ad annunziarne gli sviluppi successivi fin dall'assemblea notturna dei Troiani (Θ 494s.). Poi, nel corso del secondo e più importante giorno dell'*Aristeia*, l'immagine del brillare delle armi di

¹³² Il brillare dell'elmo di Achilleus ritorna ancora nella scena della vestizione delle armi in T 380-383, mentre indicazioni relative al cimiero d'oro sono in Σ 612, T 382s., X 315s. (cf. N 132, Π 216 λαμπροῖσι φάλοισι).

¹³³ In X 25-32 Priamos vede Achilleus che avanza splendente nelle armi, simile alla stella funesta di Sirio: la visione suscita in lui timore per la sorte di Hektor e perciò supplica il figlio di fuggire entro le mura. Poi Hektor, alla vista di Achilleus che avanza splendente nelle sue armi come fuoco o sole che sorge, è preso da paura (τρόμος) e inizia la sua fuga straordinaria (X 131-137). Anche in Π 278-283 è la semplice vista delle armi di Achilleus, indossate da Patroklos, che provoca il terrore e la fuga. Altre descrizioni del brillare delle armi di Achilleus: Σ 609, T 373-380, 397s., X 317-320. Vd. SCULLY 2003, 43s.

¹³⁴ Oltre a χαλκόν, in contatto diretto con τερβήσας (Z 469), anche Z 473 παμφανώσαν è indicazione esplicita dello splendore dell'elmo (vd. KIRK 1990, 223), cf. E 295 (τεύχεα) αἰόλα παμφανώντα, e inoltre B 458, E 619, I 596, O 120, Σ 144, Hy. hom. 28.6.

¹³⁵ Z 319s., brilla la punta della lancia.

CAPITOLO TERZO

Hektor ritorna ripetutamente, più volte associata nella sequenza narrativa ai motivi del terrore e della fuga degli Achei (Λ 61-66, M 462-471, O 623-638, P 213s.)¹³⁶, per non ripresentarsi più dopo che l'*Aristeia* del campione troiano si è conclusa, perché il nuovo aristeuon, Achilleus, ha fatto la sua comparsa sulla scena della battaglia: a lui da questo momento spettano i tratti tematici specifici dell'aristeuon, e tra questi il brillare delle armi.

Un secondo epiteto distintivo per Hektor, nella formula Ἔκτορι χαλκοκορυστῆ (8 volte nell'*Iliade*)¹³⁷, richiama ancora l'immagine delle armi di bronzo e del loro splendore. Il significato primario di χαλκοκορυστής sembra essere «dall'elmo di bronzo»¹³⁸, ma può indicare anche più genericamente che l'eroe è «armato di bronzo», come suggerisce il confronto con la formula κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῶ, che appare come una forma ampliata dell'epiteto, sintatticamente collegata all'azione e in particolare al motivo dell'assalto¹³⁹, nella quale è pure espressamente sottolineato lo splendore delle armi

¹³⁶ Hektor è anche ripetutamente φλογὶ εἵκελος (N 53, 688, P 88, Σ 154, Υ 423), ma il paragone formulare è piuttosto connesso al *furor* che al brillare delle armi, come potrebbero suggerire invece la sua applicazione in Hes. *Scut.* 451 φλογὶ εἵκελα τεύχεα πάλλων e la contiguità tra il fuoco e lo splendore del bronzo (cf. B 780, O 623, Σ 609, T 375-380, X 135, Hes. *Scut.* 60 – per inciso, la contiguità e in particolare le immagini dell'elmo di Diomedes e del capo di Achilleus ritorneranno nell'invenzione luciana di *VH I* 40, la κόμη dei guerrieri della *nesomachia* è di fuoco e sostituisce le κόρυθες). Per l'uso della formula cf. anche N 330 (*Aristeia* di Idomeneus), *Antimach.* fr. 52.1 Matthews. Il brillare delle armi – con la paura e la fuga degli Achei – sarà poi associato da Virgilio al proprio eroe, cioè ad Aineias e non a Hektor, pur in relazione all'episodio iliadico dell'assalto alle navi che è uno dei culmini dell'*Aristeia* di Hektor (Verg. *Aen.* 6.489-492).

¹³⁷ E 699, Z 398, N 720, O 458, Π 358; decl. all'accusativo O 221, Π 536, 654. Ἔκτορα ποιμένα λαῶν (K 406, X 277, cf. anche O 262, Ξ 423) è formula equivalente con epiteto generico di ampio uso per estensione analogica e senza significative associazioni contestuali (nonostante DI BENEDETTO 1994, 136s.).

¹³⁸ Come sinonimo di κορυθαίολος; PAGE 1959, 250; WHALLON 1969, 17. Vd. anche WATHELET 1988, 473.

¹³⁹ Tre volte per Hektor: E 681, P 87, 592 βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῶ. Sempre in relazione al medesimo motivo cf. Δ 495, (φ 434) Odysseus; E 562, P 3 Menelaos; N 305 Meriones e Idomeneus; Υ 111, 117 Aineias. Cf. anche *Ilias parva* 32.7 B. κεκορυθμένοι per gli Achei; Σ 522 εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῶ. Inoltre sono κεκορυθμένα χαλκῶ le lance degli eroi: Γ 18, Λ 43, χ 125; Π 801s. δολιχόσκιον ἔγχος, ἢ βριθὺ μέγα σπιβαρὸν κεκορυθμένον; Hes. *Scut.* 135 ἀκαχμένον αἴθοπι χαλκῶ.

(αἴθοπι)¹⁴⁰. L'epiteto χαλκοκορυστής è anche attribuito, in singole estensioni del suo uso, di Sarpedon (Z 199 Σαρπηδόνα χαλκοκορυστήν) e di Memnon (Hes. *Th.* 984 Μέμνονα χαλκοκορυστήν)¹⁴¹. Compare anche per il dio della guerra al vocativo, in una sequenza di attributi, nel tardo inno ad Ares (*Hy. hom.* 8.2), ma è più rilevante il suo uso per Hektor in coincidenza con l'associazione del campione troiano con Ares¹⁴², nel verso e nell'azione dell'avanzata irresistibile e della conseguente ritirata degli Achei, in E 699 ὑπ' Ἄρηϊ καὶ Ἑκτορι χαλκοκορυστή¹⁴³.

Ritornando all'epiteto κορυθαίολος e al suo uso, si deve osservare che non è possibile identificare contestualizzazioni rilevanti, perché la formula nome-epiteto compare in associazione con i motivi più vari senza alcuna attenzione alla congruenza tematica, come indica la sua frequenza nella forma semplice come in quella ampliata con μέγας¹⁴⁴ in combinazione con formule non marcate come l'introduzione di discorso diretto (17 volte). Forse può essere significativa la frequenza dell'epiteto nel canto Z (7 volte)¹⁴⁵, in coincidenza con la scena dello spavento che prende Astyanax alla vista dell'elmo del padre¹⁴⁶, o l'associazione iterata col motivo della spoliatura delle armi di Patro-

¹⁴⁰ Col medesimo significato generico funziona anche l'uso del verbo nelle forme esplicite in relazione al motivo della vestizione delle armi: H 206 (Aias), Π 130 (Patroklos) κορύσσετε νόροπι χαλκῶ. Cf. analogamente ψ 369 ἐθωρήσσοντο δὲ χαλκῶ.

¹⁴¹ In entrambi i casi in contesti formulari di tipo genealogico. Vd. MÜHLESTEIN 1987, 182.

¹⁴² Il dio della guerra è «bronzeo» nella formula χάλκεος Ἄρης, E 704, 859, 866, H 146, Π 543 (così poi anche in Pind. *Ol.* 10.15, *Isthm.* 3/4.33, etc.).

¹⁴³ Altri usi contestuali particolarmente significativi per Hektor non vi sono. L'epiteto, che per il suo significato, alla stessa maniera di κορυθαίολος, può essere considerato come uno dei segnali propri di un eroe che può avere il ruolo di aristeuon, è usato ancora in situazioni di battaglia, ma non propriamente favorevoli all'eroe troiano (N 720, O 458, Π 358, 536, 654). Inoltre compare nelle parole di Zeus per l'Angelìa di Apollon che deve restituire a Hektor il suo ruolo di protagonista (O 221), e in contesto genealogico in relazione al motivo delle nozze con Andromache (Z 398).

¹⁴⁴ DI BENEDETTO 1994, 133 ravvisa tra l'uso della formula con μέγας in B 816, Γ 324, E 680 e il contesto un rapporto «che enfatizza in modo particolarmente rilevato la figura di Ettore». Ma sull'ampliamento con μέγας vd. meglio HAINSWORTH 1978, 45.

¹⁴⁵ Vd. KIRK 1990, 196, 207, 219 (ricordato da EDWARDS 1997, 279).

¹⁴⁶ WHALLON 1969, 63-70 suggerisce la possibilità che la scena dell'elmo di Hektor sia stata creata per suggestione dell'epiteto. La relazione è sottolineata anche da DANEK 2002, 6-9 (vd. anche WHALLON 1961, 111s.), in particolare a proposito dell'eco che si produce tra l'epiteto e la formula κόρυθ' εἴλετο relativa al gesto di Hektor, che si toglie e poi riprende l'elmo (Z 472, 494). La formula è anche in O 125 per l'elmo di Ares, però con Athene come soggetto (verbo e azione per le armi di Athene, *Hy. hom.* 28.15). Ma su queste relazioni vd. già i dubbi di HAINSWORTH 1978, 47s.

CAPITOLO TERZO

klos (P 122, 693, Σ 21, 131), o ancora con i motivi dell'espugnazione delle navi (Λ 315, O 504) e della strage degli Achei (T 134), ma Hektor è κορυθαίολος anche per le nozze con Andromache (X 471)¹⁴⁷ e nel momento in cui è ferito o agonizzante (O 246, X 337, 355). L'epiteto risulta così indifferente all'uso contestuale specifico. Inoltre, se l'epiteto è esclusivo di Hektor, i tratti tematici – come si è visto – non lo sono: Hektor non si distingue particolarmente per il suo elmo¹⁴⁸, come Aias *Telamonios* per il suo scudo¹⁴⁹. Ma si tratta certamente di un epiteto eroico particolarmente marcato e i significati tematici che esso veicola contribuiscono a caratterizzare e a contraddistinguere Hektor come un aristeuon. L'associazione con Ares attraverso la condivisione dell'epiteto non può che confermare questo valore nella ricezione tradizionale del canto.

5.3. ὄβριμος

L'epiteto ὄβριμος, «forte, possente», con tratti forse mostruosi ma sicuramente spaventosi, è attribuito condiviso nell'*Iliade* da Hektor (ὄβριμος Ἔκτωρ, 4 volte)¹⁵⁰ e da Ares (ὄβριμος Ἄρης, 6 volte), e nella costituzione della formula nome-epiteto sembra perciò associare in particolare Hektor come aristeuon al dio della guerra¹⁵¹. Nella medesima prospettiva va considerata l'estensione dell'epiteto, nel singolo caso di T 408 ὄβριμ' Ἀχιλλεῦ, anche al campione acheo, che per l'appunto è l'altro grande aristeuon dell'*Iliade* e che, come si è

¹⁴⁷ Vd. SEGAL 1971, 50s. sulla relazione tra l'epiteto, usato in maniera unica in una formula separata (cf. EDWARDS 1968, 260), e il particolare contesto, in cui sono ricordate le nozze, ma nel momento in cui Hektor è stato ucciso. Nella scena dell'*Odyrmos* di Andromache sono presenti numerose azioni e tratti tematici che qualificano Hektor, anche dopo che è caduto, come aristeuon, e a questi si associa l'epiteto.

¹⁴⁸ Come vuole PAGE 1959, 248-252.

¹⁴⁹ WHALLON 1969, 17-19. Sullo scudo di Aias Telamonios e sulle tecniche di combattimento vd. GRECO 2007, 106-108.

¹⁵⁰ PARRY 1971, 92 (1928a, 112): ὄβριμος è distintivo per Hektor, non diversamente da κορυθαίολος se non nel numero delle occorrenze. Come epiteto con «una tendenziale accentuata specializzazione» per il campione troiano, vd. anche DI BENEDETTO 1994, 123s.

¹⁵¹ Sulla relazione Hektor-Ares sulla base dell'epiteto ὄβριμος vd. PAGE 1959, 231; SACKS 1987, 109, WATHELET 1988, 472 (e p. 1305 n. 5), HAINSWORTH 1999, 9s.

visto, già con Hektor e con Ares condivide – tra gli altri tratti – l’epiteto ἀνδροφόνος come aggettivo per le mani sanguinarie¹⁵².

L’epiteto appare usato prevalentemente in relazione diretta o indiretta ad Ares e più estesamente alla guerra¹⁵³, come nella frequente formula ὄβριμον ἔγχος¹⁵⁴. In particolare è detto ὄβριμον il *genos* del bronzo, una stirpe che ad altro non è dedita che alle opere di Ares (Hes. *Op.* 145s. οἴσιν Ἄρηος ἢ ἔργ’ ἔμελε στονόεντα καὶ ὕβριες)¹⁵⁵. Sono poi ὄβριμοι i Centimani che combattono per Zeus (Hes. *Th.* 148)¹⁵⁶. Ares è anche ὄβριμόθυμος (Panyas. fr. 3.4 B., *Hy. hom.* 8.2) ed è ὄβριμόθυμος pure Arges, uno dei tre Ciclopi che forniscono le armi a Zeus per la *Titanomachia* (Hes. *Th.* 140). Herakles, che affronta gli dei (e tra questi in altra occasione v’è anche Ares), è ὄβριμοεργός (E 403)¹⁵⁷, e tale è Achilleus che ha appena ucciso Hektor (X 418)¹⁵⁸. In questa stessa prospettiva possiamo aggiungere ὄβριμοπάτηρ, che è attribuito di Athene¹⁵⁹, divinità della guerra al pari di Ares, per la quale si considera ὄβριμος il padre – ma di conseguenza l’attributo vale per la figlia guerriera –, lo stesso Zeus che tuona ὄβριμον quando scaglia il suo fulmine nelle lotte o nelle contese che lo vedono protagonista e vincitore¹⁶⁰.

¹⁵² Si può osservare come le mani sanguinarie di Hektor diverranno *obrimoi* in Lycophr. *Alex.* 300s. ὄβριμοι χεῖρες, ἢ φόνω βλύουσαι κάπιαμιμῶσαι μάχης.

¹⁵³ Si allontanano dall’ambito semantico della guerra solamente gli usi dell’aggettivo in Δ 453, *Hy. Herm.* 519, ι 233, 241, 305, Hes. *Op.* 619.

¹⁵⁴ Γ 357, Δ 529, E 790, H 251, Λ 435, 456, N 294, 519, 532, Ξ 451, 498, Υ 259, 267 (sempre in explicit), Hes. *Scut.* 135 (prima della B₂). Cf. anche Tyrt. 11.25 W.² (con ὄβριμα ἔργα per le imprese della guerra al v. 27). La formula ὄβριμον ἔγχος ha un uso generico, non è vincolata a particolari eroi (Menelaos, Thoas, Aias, Achilleus, ma anche Sokos, etc.) e i motivi possono variare (uccisione, ferimento dell’avversario, vestizione delle armi).

¹⁵⁵ Cf. Aeschyl. *Sept.* 794 ἀνδρῶν ὄβριμων, e anche il riuo in questo caso coerente, pur in un contesto parodico, di *Batr.* 282 ὄβριμον ἄνδρα (Kapaneus).

¹⁵⁶ Nella *Titanomachia* Gyges, uno dei Centimani, è ἄατος πολέμοιο come Ares (Hes. *Th.* 714).

¹⁵⁷ Herakles fa esattamente ciò che fa anche un *aristeuon* (E 403 ὃς οὐκ ὄθετ’ αἴσυλα βέζων, cf. *Hy. hom.* 15.6), e del resto in questo passo funge indirettamente da termine di paragone per l’*Aristeia* di Diomedes, che ha come culmine il ferimento di Ares. In Hes. *Scut.* 424-472 Herakles affronta Ares, ma nelle parole di sfida che prima rivolge a Kyknos (359-367) ricorda di averlo già ferito a Pilo.

¹⁵⁸ Cf. anche Hes. *Th.* 996 per Pelias, e inoltre Callin. 5(a) W.² Κιμμερίων στρατός ἔρχεται ὄβριμοεργῶν.

¹⁵⁹ E 747, Θ 391, α 101, γ 135, ω 540, Hes. *Th.* 587.

¹⁶⁰ Si può individuare una certa contiguità semantica con l’ambito della guerra nell’uso avverbiale di ὄβριμον per Zeus che tuona nella lotta contro Typhoeus, Hes. *Th.*

CAPITOLO TERZO

Per il dio, la formula ὄβριμος ἄρης appare irrigidita, con una assoluta funzione ornamentale dell'epiteto, in particolare nell'immagine formulare con valenza metaforica ἔνθα δ' ἔπειτ' ἀφίει μένος ὄβριμος ἄρης (N 444, Π 613, P 529). In E 845 v'è probabilmente una congruenza non con la frase, ma con l'azione più ampia, nella quale Ares ha ucciso Periphas e si appresta ad affrontare Diomedes (ma da Diomedes il dio verrà ferito). Si può osservare come nel giro di tre versi vi sia una intensificazione nell'uso degli epiteti, Ares è μαιφόνος (844), per l'appunto ὄβριμος (845), e infine βροτολογός (846), mentre lo stesso Periphas assume l'epiteto πελώριον (842, 847), che è uno degli attributi di Ares. In N 521 e O 112 non v'è alcuna congruenza con l'azione, si parla dell'uccisione di Askalaphos, figlio del dio, e l'uso dell'epiteto è quindi assolutamente esornativo¹⁶¹.

Per l'eroe, la formula ὄβριμος Ἐκτώρ sembra trovare regolarmente un contatto tematico con l'*Aristeia* e con i motivi specifici, ovvero la strage, l'espugnazione delle difese nemiche, il *furor* inarrestabile che contraddistingue l'*aristeuon*, l'uccisione in duello e la battaglia intorno al corpo dell'avversario caduto¹⁶². In Θ 473 la formula compare nelle parole di Zeus che descrive il suo piano per il grande giorno dell'*Aristeia* di Hektor, indicandone con precisione l'ampiezza e il limite: Θ 473 οὐ γὰρ πρὶν πολέμου ἀποπαύσεται ὄβριμος Ἐκτώρ. Il verso con la formula è preceduto dal motivo della strage degli Achei (Θ 472 ὀλλύντ' Ἀργείων πουλὺν στρατὸν αἰχμητάων) ed è seguito dall'indicazione della battaglia alle navi e del combattimento intorno al corpo di Patroklos, ossia di quegli eventi che verranno dopo il successo di Hektor nella *Monomachia*¹⁶³. In K 200 le imprese del primo giorno dell'*Aristeia* divengono il riferimento spaziale per la nuova azione, e la formula nome-epiteto trova un'associazione col motivo della strage (K 201 ὀλλύς Ἀργείους). Due volte poi la formula ritorna nelle parole dei capi achei, spaventati dall'azione di

839, e in occasione della contesa e dell'ira contro Apollon, fr. 54a.7 M.-W. (cf., in relazione, anche Eur. *Ion* 211s. e il riuso parodico di *Batr.* 281).

¹⁶¹ Nel primo di questi due passi si può evidenziare un affollamento (contraddittorio? oppure prodotto da una eccezionale tensione narrativa?) dei segni di Ares, N 519 υἱὸν Ἐνυαλίοιο, 519 ὄβριμον ἔγχος, 521 βριήπιος ὄβριμος ἄρης, 528 Μηριόνης δὲ θεῶ ἀτάλαντος ἄρηϊ.

¹⁶² DI BENEDETTO 1994, 133 individua senza esitazioni anche nel caso di quest'epiteto una relazione tra formula e contesti: la formula ὄβριμος Ἐκτώρ «è usata solo in contesti che intendono evidenziare la forza di Ettore».

¹⁶³ Θ 475s. ἤματι τῷ ὅτ' ἂν οἱ μὲν ἐπὶ πρύμνησι μάχωνται ἢ στείνει ἐν αἰνοτάτῳ περὶ Πατρόκλοιο θανόντος.

Hektor. Nelle parole che Diomedes rivolge a Odysseus, è il *furor* dell'eroe troiano che suscita preoccupazione (Λ 347 νόϊν δὴ τόδε πῆμα κυλίνδεται, ὄβριμος Ἴεκτωρ), e ancora nelle parole di Agamemnon la formula è associata al timore che l'azione dell'aristeuon giunga a compimento (Ξ 44 δαΐδω μὴ δὴ μοι τελέση ἔπος ὄβριμος Ἴεκτωρ), cioè all'incendio delle navi (Ξ 47 πυρὶ νῆας ἐνιπρήσαι) e alla strage degli Achei (Ξ 47 κτεῖναι δὲ καὶ αὐτούς).

Vanno però osservati alcuni fatti. *a)* Non sono attestate alternative equivalenti alla formula, che sembra tra l'altro fortemente vincolata all'adonio finale sulla base dell'epiteto¹⁶⁴. Nella stessa sede metrica c'è φαΐδιμος Ἴεκτωρ (30 volte), con iniziale consonantica, e si potrebbe ipotizzare p. es. *ἄλκιμος Ἴεκτωρ, come abbiamo (Τελαμώνιος) ἄλκιμος Αἴας (2 volte)¹⁶⁵ in corrispondenza di φαΐδιμος Αἴας (6 volte), ma anche ἄλκιμον ἔγχος (10 volte), equivalente a ὄβριμον ἔγχος (ma mai nella medesima sede metrica)¹⁶⁶. *b)* Per la relazione tra la formula nome-epiteto e il contesto, se v'è una congruenza, bisogna considerare che Hektor, come protagonista dell'*Aristeia* più estesa dell'*Iliade*, è ovviamente associato molto spesso alle azioni e ai motivi specifici, col semplice nome o con altri epiteti formulari di varia estensione, pregnanza semantica e ridondanza ornamentale.

Quindi ὄβριμος anche in questo caso mantiene la sua valenza esornativa, cioè l'uso della formula rimane condizionato primariamente dalla funzione metrica. L'epiteto veicola naturalmente un significato rilevante, che con funzione distintiva caratterizza l'eroe in relazione al suo ruolo di aristeuon, e in particolare è proprio l'associazione formulare con Ares, come dio della guerra, che sta a rimarcare la densità tematica dell'epiteto.

5.4. πελώριος

L'epiteto πελώριος, «mostruoso, gigantesco, terribile», indica le dimensioni prodigiose¹⁶⁷, che producono un effetto di stupore, ammi-

¹⁶⁴ PAGE 1959, 231s.

¹⁶⁵ Col patronimico si tratta però di una formula P₂, in cui ovviamente non potrebbe funzionare φαΐδιμος.

¹⁶⁶ 8 volte nella formula in incipit εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, all'interno di un verso interamente formulare. Sull'uso degli equivalenti ἄλκιμος-ὄβριμος vd. HAINSWORTH 1968, 11 n. 1.

¹⁶⁷ La definizione più chiara del valore relativo alle dimensioni visive di πελώριος è nella descrizione di Polyphemos in ι 190-192 καὶ γὰρ θαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον,

CAPITOLO TERZO

razione o terrore. Si tratta di un effetto visivo, come indicano gli usi dell'epiteto nella *Teichoskopia* per Agamemnon (Γ 166) e per Aias Telamonios (Γ 229), che sono l'oggetto dell'osservazione e delle domande e delle risposte di Priamos e di Helene. E la medesima indicazione sul valore dell'epiteto la deduciamo da un'altra scena di osservazione della battaglia dalle mura di Troia, nella quale esso è attribuito di Achilleus (Φ 527 ἐς δ' ἐνόησ' Ἀχιλλῆα πελώριον), con una combinazione più complessa di motivi¹⁶⁸. All'effetto visivo è direttamente collegato anche l'uso per le armi in K 439, Σ 83¹⁶⁹, dove i τεύχεα di Rhesos e di Achilleus sono πελώρια, θαῦμα ἰδέσθαι¹⁷⁰.

Solo in un caso l'aggettivo è riferito a Hektor (Λ 820): e ancora in un solo caso è attribuito di Ares¹⁷¹ che entra in battaglia (H 208)¹⁷², in una immagine che funge da termine di paragone per Aias Telamonios che avanza proprio contro il campione troiano per affrontarlo nella singolar tenzone e che a sua volta è detto πελώριος (H 211). La

οὐδὲ ἔφακε ἢ ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίψ' ὕληεντι ἢ ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων (il ciclope è πελώριος già tre versi prima in ι 187, è poi πέλωρον in ι 257, πέλωρ in ι 428). Cf. anche, ricordando che pure Hektor è ὄρεϊ νιφόεντι ἑοικώς (N 754), l'immagine e il paragone di γ 290 κύματά τε τροφόμενα πελώρια, ἴσα ὄρεσσιν. Inoltre Hes. *Th.* 179s. πελώριον ἔλλαβεν ἄρπην, ἢ μακρὴν καρχαρόδοντα, (*Hy. Ap. P.* 401 πέλωρ μέγα τε δεινόν τε). L'effetto visivo indicato dal termine, in una prospettiva soggettiva, è sottolineato da DE JONG 1987, 130. Per le dimensioni, in particolare il gigantismo, come tratto eroico, vd. BRELICH 1958, 233s. A margine si può osservare come in Pindaro l'epiteto mantenga una specifica caratura eroica, collegata sempre alla celebrazione e alla gloria, come attributo dell'atleta vincitore (*Ol.* 7.15 ἄνδρα), ma anche dell'impresa di un eroe come Antilochos che muore in battaglia (*Pyth.* 6.41 ἔργον) e del κλέος che implica un'ampia proiezione spazio-temporale (*Ol.* 10.21).

¹⁶⁸ Vd. *infra*. Il motivo della visione ha ancora come attributo dell'oggetto l'aggettivo πελώριος nell'osservazione sequenziale della *Nekyia*, per Orion (λ 572 Ὀρίωνα πελώριον εἰσενόησα) e per la pietra di Sisyphos (λ 593s. Σίσυφον εἰσειίδον ... ἢ λᾶαν βαστάζοντα πελώριον).

¹⁶⁹ Le armi di Rhesos, si osservi, sono più adatte agli dei che agli uomini (K 440s.), le armi di Achilleus sono uno speciale dono degli dei a Peleus. L'attributo è ancora riferito alle armi, in E 594 alla lancia di Ares, in Θ 424 alla lancia di Here (che osa affrontare Zeus), in Hes. *Th.* 179 alla falce con cui Kronos evira Ouranos.

¹⁷⁰ Anche il Ciclope appare come un θαῦμα πελώριον (ι 190), sempre con un effetto tutto visivo.

¹⁷¹ Per le dimensioni di Ares cf. Φ 407 ἐπὶ δ' ἐπέσχε πέλεθρα πεσών (per le dimensioni straordinarie dell'avversario battuto, cf. H 155s. Ereuthalion). Tra gli dei l'epiteto è riferito ancora a Hades, E 395.

¹⁷² La similitudine di Ares che entra in battaglia si ripropone per il ritorno ai combattimenti di Idomeneus e Meriones in N 298-305 οἷος δὲ βροτολογὸς Ἄρης πόλεμόνδε μέτεισι: essa annunzia per Idomeneus una imminente azione da aristeuon nella temporanea riscossa degli Achei favorita da Poseidon (*Aristeia* N 361-539).

relazione Hektor-Ares in questo caso pertanto appare piuttosto debole, ma comunque c'è. L'epiteto, che è regolarmente collocato dopo la cesura trocaica e che, senza fissarsi in un tipo formulare, appare generico nella varietà delle applicazioni, sembra avere semmai una tendenza alla specializzazione per il campione acheo (Γ 229, P 174, 360), l'eroe che si distingue tra tutti per le sue dimensioni fisiche¹⁷³. Ma nell'*Iliade* è anche attribuito di Achilleus (Φ 527, X 92, per le dimensioni dell'eroe cf. per esempio Σ 26, ω 40 μέγας μεγαλωστί), di Agamemnon (Γ 166), e pure di un eroe secondario, Periphas, che comunque è il più forte degli Etoli e che viene ucciso da Ares (E 842, 847). L'emergenza formulare più significativa per Aias è limitata a Γ 229, H 211 Αἴας – - πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν, ma l'associazione dei suoni di questa formula può in parte spiegare la genesi dell'uso per Hektor, Λ 820 πελώριον Ἕκτορ Ἀχαιοί¹⁷⁴. La relazione tra l'epiteto e Ares può apparire forse più marcata, e di qui quella con Hektor, se – oltre al fatto che Periphas è due volte πελώριος proprio come avversario del dio della guerra – si considera che anche la lancia di Ares è πελώριον, e in un momento che vede associati nell'azione il dio e Hektor alla testa dell'esercito troiano in un ruolo in cui la divinità e l'eroe – come si vedrà – si alternano fino a sovrapporsi (E 594s.)¹⁷⁵.

Va però individuato, a spiegare in un'altra prospettiva l'impiego per Hektor, un uso tematico particolare dell'epiteto, cioè in relazione ai temi della *Mache* e della *Monomachia*. Nell'ambito di questi due temi l'epiteto si presenta in associazione con i motivi dell'ingresso in battaglia, come nel caso di Ares¹⁷⁶, dell'avanzata e del *furor* travolgente di un campione che svolge il ruolo di aristeuon e che in questa funzione appare πελώριος. E dalla prospettiva di quanto accade agli

¹⁷³ Aias appare alla vista di Priamos, dall'alto delle mura, ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν τε καὶ εὐρέας ὄμους (Γ 227). Vd. WHALLON 1961, 109s.; KIRK 1985, 297.

¹⁷⁴ Sul piano delle associazioni foniche si possono ancora rilevare le sequenze E 594, Θ 424 πελώριον ἔγχος, H 208 πελώριος ἔρχεται.

¹⁷⁵ Su questo passo e sulla sovrapposizione Hektor-Ares nell'azione, vd. *infra* § 7.

¹⁷⁶ H 208-210 σεύατ' ἔπειθ' οἴος τε πελώριος ἔρχεται Ἄρης, ἢ ὅς τ' εἶσιν πόλεμόνδε μετ' ἀνέρας, οὗς τε Κρονίων ἢ θυμοβόρου ἔριδος μένει ξυνέηκε μάχεσθαι. Ares è rappresentato col motivo dell'ingresso in battaglia (*Mache*), ma nella similitudine illustra Aias nella prima azione del duello (*Monomachia*), cioè nell'avanzare pieno di baldanza contro l'avversario, dopo la vestizione delle armi. Aias avanza sicuro, a gran passi, agitando la lancia. L'effetto visivo della sua avanzata produce la gioia degli Achei, il terrore nei Troiani e in particolare in Hektor, che è il suo avversario (H 211-219).

CAPITOLO TERZO

avversari dell'aristeuon, l'attributo si presenta in coincidenza con i motivi della resistenza (impossibile), della fuga e della strage. Achilles è *πελώριος* agli occhi di Priamos nel momento in cui avanza irresistibile nella fase culminante della sua *Aristeia*, provocando la rotta e la strage dei Troiani¹⁷⁷. E poi di nuovo, all'inizio della *Monomachia*, si presenta *πελώριος* a Hektor, che decide sì di resistere a piè fermo (X 92 *ἀλλ' ὅ γε μίμν' Ἀχιλῆα πελώριον ἄσσον ἰόντα*), per volgersi però in fuga quando il contatto si fa ravvicinato, con lo sviluppo eccezionale quanto celebre di questo motivo. L'avanzata dell'aristeuon, come si sa, si concluderà con l'uccisione del campione troiano nel duello. Il motivo della resistenza, col segno negativo, ritorna in associazione ad Aias *πελώριος*, che, nelle parole di Hektor, appare il protagonista della difesa del corpo di Patroklos: P 174 *Αἴαντα πελώριον οὐχ ὑπομείναι*. Ma rimaniamo a Hektor. Anche in questo caso, nella domanda che Patroklos rivolge a Eurypylos ferito, Hektor assume le dimensioni di *πελώριος* quando è in pieno svolgimento la sua *Aristeia* e proprio in relazione ad essa – quindi con un valore dell'epiteto che appare particolarizzato¹⁷⁸. Egli è tale non tanto per le dimensioni reali come vale essenzialmente per Aias¹⁷⁹, ma per l'impatto visivo prodotto dall'assalto vittorioso dell'aristeuon. È il *furor* dell'*Aristeia* – proprio come avviene per Achilleus – che lo rende *πελώριος*, associandolo ancora una volta al campione acheo e al dio della guerra, che del *furor* dell'aristeuon è il paradigma e la personificazione divina. I motivi ai quali è combinato l'uso dell'attributo, nella domanda che pone un'alternativa drammatica, sono significativamente ancora la possibilità di una resistenza di fronte all'aristeuon (Λ 820 *ἦ ῥ' ἔτι που σχήσουσι*) e la strage degli Achei (Λ 821 *ἦ ἤδη*

¹⁷⁷ Φ 527s. *ἐς δ' ἐνόησ' Ἀχιλῆα πελώριον· αὐτὰρ ὑπ' αὐτοῦ ἢ Τρῶες ἄφαρ κλονέοντο πεφυζότες, οὐδέ τις ἀλκή ἢ γίγνεθ'.* I motivi dell'avanzata irresistibile e della strage dei Troiani, con una similitudine che li amplia e illustra, sono anche nei versi che precedono immediatamente, Φ 520-525.

¹⁷⁸ Vd. PARRY 1971, 157s. (1928a, 198s.) «a particularized meaning»; PAGE 1959, 288. L'epiteto formulare, come osserva EDWARDS 1966, 166, qui come in qualche altro caso è usato «in a significant sense». HAINSWORTH 1993, 310 «*πελώριος* is generic, [...] but is very much to the point here». Importante è quanto osserva DE JONG 1998, 127s., che rileva la prevalenza notevole dell'uso dell'epiteto nei discorsi dei personaggi o in passi che ne adottano il punto di vista: «*πελώριος* clearly belongs to the Homeric character language: 17 times in direct speech, three times in embedded focalization, five times in simple narrator-text».

¹⁷⁹ Anche se l'epiteto *μέγας*, che Hektor condivide con Aias, potrebbe suggerire una tradizionalità dell'immagine delle grandi dimensioni del campione troiano.

φθίσονται ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμέντες;). Sul primo motivo si prospettano dubbi e attese rovinose che troveranno tutti conferma, secondo quello che è lo sviluppo tematico dell'*Aristeia*. Poi, per quanto riguarda la strage in battaglia, essa avrà presto luogo e coinvolgerà lo stesso Patroklos. Le associazioni tematiche, anche se non esclusive, implicano una tradizionalità dell'uso dell'epiteto, che veicola con sé come negli altri casi una serie di significati riconducibili alla costruzione tematica dell'*Aristeia*.

6. *Hektor come Ares*

La percezione delle associazioni tra Hektor, in quanto aristeuon, e il dio della guerra attraverso l'uso degli epiteti trova ulteriore conferma se si vanno a verificare altri contatti, anche meno evidenti, come per esempio nel caso di θρασύς, che ha la sua più frequente applicazione per Hektor¹⁸⁰ e per la guerra¹⁸¹, mentre sporadicamente è utilizzato per altri eroi¹⁸².

Ma vediamo ora quei casi in cui l'identificazione tra il dio della guerra e Hektor diviene esplicita attraverso la figura della similitudine¹⁸³. Per l'eroe troiano vi sono due paragoni brevi con Ares, βροτολοιγῶ ἴσος Ἄρηϊ e θοῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ, che sono anche propri di altri eroi e che nella loro brevità e per il nesso aggettivale ἴσος e ἀτάλαντος mostrano la tendenza a fissarsi nella funzione semantica alla maniera degli epiteti – e quindi con un valore che può essere puramente esornativo –, diversamente da quanto vale

¹⁸⁰ M 60, 210, N 725, X 455, Ω 72, 786 θρασὺν Ἑκτορα. Cf. anche Θ 89s. θρασὺν ἠνίοχον ... ἢ Ἑκτορα. Rilevante per il contatto verbale che si ricollega alla formula è pure Θ 312 θρασὺν Ἑκτορος ἠνιοχῆα. Vd. DI BENEDETTO 1994, 133s., che sempre rileva per l'epiteto applicato a Hektor un rapporto stretto con i contesti e ne sottolinea l'ambiguità tra significato positivo e significato negativo. Più semplicemente va detto che l'epiteto, senza un necessario vincolo col contesto specifico, rappresenta Hektor con una qualità che è propria dell'aristeuon. E l'ambiguità è propria non tanto dell'epiteto, quanto del ruolo.

¹⁸¹ Z 254, K 28, δ 146 πόλεμον θρασύν. L'epiteto è applicato alle mani degli eroi, in particolare nei combattimenti, nella formula θρασειάων ἀπὸ χειρῶν.

¹⁸² Θ 126, 128, 312 l'auriga di Hektor, Π 604 Laogonos, κ 436 Odysseus. A Herakles sono riservati gli epiteti θρασυμένων (E 639, λ 267), θρασυκάρδιος (Hes. *Scut.* 448, cf. K 41, N 343).

¹⁸³ Sui paragoni dei mortali con gli dei, in particolare con Ares per i guerrieri, con Aphrodite e con Artemis per le donne, vd. SCOTT 1974, 68-70. Sulle funzioni delle similitudini vd. ora, in una prospettiva cognitivista, ma anche con una valutazione delle altre prospettive di analisi, MINCHIN 2001, 132-160.

CAPITOLO TERZO

normalmente per le similitudini, che pur nella loro tipicità e ripetibilità, e pur nella loro natura ornamentale, sono collegate a un motivo con la funzione di illustrarlo.

La prima delle due similitudini è regolarmente collegata nell'*Iliade* alle strutture tematiche dell'*Aristeia*¹⁸⁴. Hektor è βροτολογιῶ ἴσος Ἴσος Ἴσος Ἴσος in due passi, sempre nei confini della sua *Aristeia*. In Λ 295¹⁸⁵, dove nell'attacco sta aizzando i Troiani contro i nemici (Λ 294 σεῦε), l'immagine illustra piuttosto l'aspetto dell'eroe che non l'azione, per la quale vi è la similitudine verbale più ampia del cacciatore che aizza i cani (Λ 292s.). Ma il riflesso degli attributi di Ares, e in particolare del *furor* specifico del dio, non manca di produrre i suoi effetti nell'azione di Hektor immediatamente successiva: l'eroe avanza da aristeuon¹⁸⁶ e piomba sui nemici per l'appunto con tutto il suo *furor*, con una nuova similitudine (Λ 297 ὑπεραεῖ ἴσος ἀέλλη)¹⁸⁷ che lo illustra e che presenta una funzione semantica analoga a quella del paragone con Ares. In N 802s. Hektor è rappresentato all'assalto in testa a tutti (ἡγεῖτο) e al paragone con Ares segue una descrizione costituita dai tratti che sono specifici dell'aristeuon¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Solo nell'*Odissea* la formula si presenta nell'ambito di un tema diverso e potrebbe risultare pure un po' strana nel contesto della società utopica e pacifica dei Feaci, che hanno per definizione il rifiuto della guerra. Compare negli *Agones* del canto θ, come attributo speciale di Euryalos che si offre per le gare insieme ad altri giovani feaci: θ 115 Εὐρύαλος, βροτολογιῶ ἴσος Ἴσος Ἴσος Ἴσος. Euryalos è però colui che con tracotanza oserà sfidare Odysseus nelle gare (θ 140-185). Sulla relazione tra le similitudini e l'*Aristeia*, vd. in part. KRISCHER 1971, 36-75. Vd. inoltre SCOTT 1974, 39, 114-120 (*Aristeia* di Achilleus); MOULTON 1977, 58-64 (*Aristeia* di Diomedes).

¹⁸⁵ Vd. HAINSWORTH 1993, 22, che identifica in questo caso un valore particolarizzato del paragone in funzione epitetica, mentre nelle altre occorrenze si tratterebbe di un uso più convenzionale.

¹⁸⁶ Λ 296 αὐτὸς δ' ἐν πρώτοισι μέγα φρονέων ἐβεβήκει. Sull'immagine come uno dei tratti tematici dell'aristeuon, vd. *supra* cap. II § 2.2.

¹⁸⁷ La similitudine è ampliata attraverso un nesso relativo nel verso successivo. Hektor combatte ancora ἴσος ἀέλλη nell'assalto alle navi (M 40). Questa similitudine è analoga a quella che illustra il grido di Ares che incita i Troiani, Υ 51 ἐρεμνὴ λαίλαπι ἴσος (per Ares cf. anche E 864-867). Cf. la medesima similitudine per l'assalto dei Lici in M 375, e inoltre quella che ha come termine di paragone la θυέλλη per l'assalto dei Troiani in N 39. Con una variazione metrica è utilizzata anche da Nestor per descrivere la propria azione da aristeuon – sempre in relazione al motivo dell'assalto – nella guerra tra Pili ed Elei: Λ 747 κελαινὴ λαίλαπι ἴσος. Queste e altre similitudini con i venti e la tempesta illustrano di regola il *furor* dell'assalto di un singolo eroe o degli eserciti, vd. in proposito SCOTT 1974, 62-66.

¹⁸⁸ N 803-805. Per contro Hektor non è mai detto δαίμωνι ἴσος, paragone regolarmente collegato al motivo dell'assalto di un aristeuon (E 438, 459, 884, Π 705, 786, Υ 447, Φ 227 ἐπέσσυτο, Υ 493 πάντη θῦνε σὺν ἔγχεϊ, Φ 18 ἔσθορε) come

Il medesimo paragone con Ares ritorna per Achilleus, che all'inizio della sua *Aristeia* appare splendente nelle armi (Υ 46 τεύχεσι λαμπόμενον, βροτολοιγῶ ἴσον Ἴρηϊ) e che, con un effetto tutto visivo (Υ 45 ὄθ' ὀρώντο) in cui rientra anche il paragone, suscita il terrore nei Troiani (Υ 44s. Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον, ἢ δειδιότας). E il campione acheo è illustrato dall'analogia similitudine, estesa all'intero verso, nel momento in cui avanza per affrontare Hektor nella *Monomachia*: X 132 ἴσος Ἐνυαλίῳ, κορυθαῖκι πτολεμιστῆϊ. Anche in questo caso il paragone con Ares si associa ai tratti tematici propri dell'aristeuon all'assalto: l'eroe brandisce la sua lancia prodigiosa, il bronzo dell'armatura brilla come il fuoco o come il sole. Il suo aspetto produce il panico nell'avversario che lo vede (X 136 Ἴκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος).

Un caso particolare è quello di Leonteus (M 130), che non è propriamente un aristeuon, ma è l'eroe che insieme a Polypoites ferma l'exploit da potenziale aristeuon di Asios nell'assalto al muro degli Achei. Infine, per Patroklos è utilizzato il medesimo paragone, nella formulazione più breve ἴσος Ἴρηϊ e in un'azione che non appare pertinente rispetto a quanto si è osservato, cioè semplicemente esce dalle tende per recarsi da Achilleus che l'ha chiamato. Ma, secondo la nota intradiegetica del narratore, è questo il primo momento in cui si annunzia il suo prossimo destino, un destino funesto (Λ 604 κακοῦ δ' ἄρα οἱ πέλεν ἀρχή), che però prevede per l'eroe un ruolo da aristeuon, e per questo il paragone con Ares funziona da cifra e da segnale prolettico a definire fin d'ora lo status di Patroklos nel seguito della narrazione.

La seconda similitudine, θεῶ ἀτάλαντος Ἴρηϊ¹⁸⁹, è applicata a Hektor in un culmine della sua azione nel primo giorno dell'*Aristeia*. L'eroe muove all'attacco, col favore di Zeus¹⁹⁰, mentre Diomedes, il precedente aristeuon, è costretto alla fuga, e con lui Nestor. Hektor può pensare ormai alla disfatta degli Achei¹⁹¹. Provoca anche un primo intervento di Here, che rimane senza esito (Θ 198-211). Il para-

avviene per Diomedes (3 volte), Patroklos (2 volte) e Achilleus (4 volte) nel corso delle loro *Aristeia* (sul valore di questa formula vd. DARAKI 1981).

¹⁸⁹ Hektor è anche νυκτὶ θεῶ ἀτάλαντος ὑπόπια (M 463) nell'assalto al muro degli Achei, in coincidenza col motivo dell'attacco (ἔσθορε) e in presenza di ben rilevati tratti tematici propri dell'aristeuon. È inoltre Διὶ μῆτιν ἀτάλαντε in H 47, Λ 200 (come più di frequente lo è Odysseus).

¹⁹⁰ Θ 216, cf. anche 170s., 175s.

¹⁹¹ Θ 177-183, 196s.

CAPITOLO TERZO

gone con Ares compare al momento della massima tensione, quando l'attacco ha prodotto lo scompiglio delle schiere nemiche, in coincidenza con i motivi del ripiegamento disordinato e dell'incalzare dell'aristeuon: Θ 215s. εἴλει δε θεῶ ἀτάλαντος ἼΑρηϊ ἢ Ἐκτωρ Πριαμίδης. La situazione è sul punto di precipitare per gli Achei, ovvero si preannunzia addirittura il motivo dell'espugnazione delle navi e solamente un secondo intervento di Here è in grado di ritardare il successo finale di Hektor (Θ 217s.). La medesima formula compare una seconda volta per Hektor in P 72 ὅς ῥά οἱ Ἐκτωρ ἐπῶρσε θεῶ ἀτάλαντον ἼΑρηϊ, in coincidenza con l'intervento di Apollon che spinge il campione troiano a una nuova azione da aristeuon¹⁹². La similitudine ha ancora un uso connesso all'*Aristeia* nel caso di Patroklos (Π 784), in relazione col motivo dell'assalto (ἐπόρουσε), a cui segue il grido di guerra (Π 785 σμερδαλέα ἰάχων) e il motivo della strage (τρὶς δ' ἐννέα φῶτας ἔπεφεν), e in alcuni casi compare ancora per altri eroi in combinazione con motivi congruenti¹⁹³, ma in altre occorrenze il suo valore appare puramente esornativo¹⁹⁴.

Due similitudini vere e proprie e non di tipo epitetico vedono ancora la sovrapposizione di Hektor e Ares, entrambe riconducibili ai motivi del *furor* e dell'attacco sempre nell'ambito dell'*Aristeia*¹⁹⁵. La prima si presenta al culmine dell'azione della prima grande giornata di Hektor (canto Θ), e funge da sigillo alla prima parte dell'*Aristeia*, che viene interrotta per intervento divino, con un anticipato calare delle tenebre. Hektor ormai domina la scena, gli Achei – come già si è visto – sono in rotta e ormai sembra vicina la disfatta con l'espugnazione delle difese e l'incendio delle navi. Hektor

¹⁹² Per i tratti tematici dell'aristeuon cf. P 87-89.

¹⁹³ Automedon spoglia delle armi Aretos (P 536), Aineias e Idomeneus si affrontano in duello (N 500).

¹⁹⁴ Meges B 627, O 302; Meriones N 295, 328, 528 Μηριόνης δὲ θεῶ ἀτάλαντος ἼΑρηϊ (cf. B 651, H 166, Θ 264, P 259 Μηριόνης τ' ἀτάλαντος Ἐνυαλίῳ ἀνδρείφοντη); Pylaimenes E 576; Klymenos Hes. fr. 25.16 M.-W.

¹⁹⁵ Altre similitudini con Ares: per Aias Telamonios (H 208-210), che muove all'assalto nella *Monomachia* con Hektor; per Idomeneus (N 298-303), che entra in battaglia insieme a Meriones per essere il protagonista di una sua *Aristeia* nella temporanea riscossa achea favorita da Poseidon (N 361-539); per Odysseus, sempre in collegamento con un'azione d'attacco in una *Aristeia* (θ 518 βήμεναι, ἦψτ' ἼΑρηα), ossia nella presa di Troia narrata da Demodokos e riportata in forma indiretta e compendiarica. Un paragone particolare con Ares, ma anche con Zeus e Poseidon, è riservato ad Agamemnon come comandante in capo in B 477-479, nell'ambito dello schieramento delle forze achee.

dal carro è pronto alla strage e si aggira sul campo di battaglia minaccioso, il terrore che incute è tutto nei suoi occhi¹⁹⁶, che sono paragonati a quelli di Gorgo e di Ares (Θ 348s.):

Ἔκτωρ δ' ἀμφιπεριστρόφα καλλίτριχας ἵππους
 Γοργούς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος.
*Hektor di qua e di là volgeva i cavalli criniti,
 con con gli occhi di Gorgo, oppure di Ares massacratore.*

Il significato e la funzione di quest'immagine dello sguardo diviene più chiara se si considera il rilievo tematico che il bagliore degli occhi ha di norma in connessione con l'*Aristeia* e col motivo dell'assalto: insieme al brillare delle armi o al risplendere di una luce di fuoco suscitata da un dio, è questo uno dei tratti tematici distintivi dell'*aristeuon*. È un segno specifico del *furor*, comune ad Ares, al guerriero e agli animali feroci che rappresentano il termine di paragone per gli eroi in battaglia e in duello¹⁹⁷. È proprio di Hektor, mentre varca il muro degli Achei (M 466 πυρὶ δ' ὄσσε δεδήει), associato allo splendore delle armi dell'eroe che avanza irresistibile¹⁹⁸. Ancora contraddistingue Hektor, nel pieno della riscossa troiana, dopo il ripiegamento dei canti N e Ξ (O 607s. τῷ δέ οἱ ὄσσε ἢ λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν), in combinazione con la serie di tratti che rappresentano il *furor* incontenibile: tra questi v'è l'altro paragone con Ares, analogamente a quanto avviene con Aias Telamonios, per il quale nel duello del canto H, in concomitanza col paragone con Ares, compare la notazione relativa agli occhi μειδιῶν βλοσυροῖσι

¹⁹⁶ Un'immagine analoga è probabilmente anche nel testo molto lacunoso di Hes. fr. 25.6s. M.-W. (in un contesto che evidentemente richiama i valori e le azioni di una *Aristeia*). Inoltre per Hektor si può ricordare il ritratto proposto da Flavio Filostrato, nel quale allo sguardo è associato il grido di guerra, *Her.* 37.1 ἐκπληκτικώτατα δὲ ἀνθρώπων βλέψαι καὶ φθέγγασθαι μέγα.

¹⁹⁷ È anche un segno dell'ira e del μένος (che seguono all'ἄχος), cf. A 104 (Agamemnon), δ 662 (Antinoos) ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην. Per la somiglianza che si stabilisce tra uomo e animale, e in particolare per lo sguardo degli occhi, vd. BURKERT 1981, 33s., EIBL-EIBESFELDT 1983, 40, 114. Un uso paradigmatico del brillare degli occhi come segno dell'eroe – unito alla descrizione delle armi – è in Bacchyl. *Dith.* 18.54-56 M. Per l'associazione tra la minaccia degli occhi e la guerra si confronti in una prospettiva più ampia anche il funzionamento del codice in *Ar. Pax* 239 τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος: lo sguardo si aggiunge anche qui agli effetti acustici che precedono. O ancora in maniera analoga si costruisce l'immagine da guerriero di Lamaco in *Ar. Ach.* 566 βλέπων ἀστραπᾶς (a cui si unisce il dettaglio γοργολόφα, 567).

¹⁹⁸ M 463s. λάμπε δὲ χαλκῷ ἢ σμερδαλέω, τὸν ἔεστο περὶ χροῖ.

CAPITOLO TERZO

προσώπασι (H 212). È poi un tratto proprio di Achilleus, quando, pieno di χόλος per la morte di Patroklos, vede le armi della sua *Aristeia* (T 16s. ἐν δέ οἱ ὄσσε ἢ δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὡς εἰ σέλας ἐξεφάνθεν) e quando poi le indossa (T 365s. τὼ δέ οἱ ὄσσε ἢ λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρός σέλας).

Questo tratto si ripropone significativamente per Ares, al cui nome si accompagna tra gli altri epiteti anche βλοσυρός¹⁹⁹, quando il dio si sta preparando al duello con Herakles: Hes. *Scut.* 72 πῦρ δ' ὡς ὀφθαλμῶν ἀπελάμπετο²⁰⁰. E anche per un mostro come Typhoeus, che è protagonista dello scontro contro Zeus, in Hes. *Th.* 826-828 ἐκ δέ οἱ ὄσσων ἢ θεσπεσίης κεφαλῆσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμάρυσεν ἢ πασέων δ' ἐκ κεφάλεων πῦρ καίετο δερκομένοιο. Inoltre, nelle similitudini con gli animali, a illustrare l'aspetto e le azioni degli eroi, il brillare degli occhi costituisce uno dei tratti fisici più marcati di una fiera che nello scontro si distingue per il *furor* come il cinghiale²⁰¹. I suoi occhi – come si vedrà meglio nel capitolo successivo – risplendono di fuoco con le stesse formule degli eroi (N 474, τ 446, Hes. *Scut.* 390). Analogamente ardono gli occhi del leone, quando esso entra in azione come predatore (ζ 131s.), e il medesimo tratto è presente nell'epiteto βλοσυρός²⁰² e in particolare in χαροπός che al leone quasi esclusivamente è riservato²⁰³.

La seconda immagine che paragona Hektor ad Ares si inserisce al culmine del secondo e più importante giorno dell'*Aristeia* del cam-

¹⁹⁹ Hes. *Scut.* 191 Ἄρεος βλοσυροῖο, vd. MARTIN 2005, 160 «an adjective of uncertain meaning, much beloved by the *Aspis* poet». Per l'effetto dello sguardo βλοσυρός nello scontro cf. l'uso in Theocr. 24.116-118.

²⁰⁰ Poi, nel confronto tra il dio e l'eroe è quest'ultimo che viene rappresentato con uno sguardo minaccioso (Hes. *Scut.* 426 δεινὸν ὄρων ὄσσοισι), illustrato pure dall'immagine del leone e in particolare dei suoi occhi (*Scut.* 430 γλαυκίων δ' ὄσσοις δεινόν).

²⁰¹ Sull'immagine 'eroica' del cinghiale e sui contatti con le virtù degli eroi vd. *infra* cap. IV, più approfonditamente e dal punto di vista dell'animale.

²⁰² Hes. *Scut.* 175 βλοσυροῖσι λέουσιν. Sul significato di βλοσυρός, che è connesso allo sguardo, vd. LEUMANN 1950, 141-144.

²⁰³ L'epiteto χαροπός, che in genere è attribuito del leone, compare anche come epiteto di Ares che uccide in un'iscrizione di Coreyra per Amiadas, ca. 600, *IG IX 1*, 868.1 (*CEG* 145), cf. per i leoni *IG IV (2) 1*, 131.12 Epidaurus (vd. MAXWELL-STUART 1981, 27 e inoltre BECHTEL 1914, 332). Il contatto tra lo sguardo del leone e Ares è nell'immagine che illustra l'*andreaia* dei guerrieri in Aeschyl. *Sept.* 53 λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκῶτων. Si può anche ricordare come la relazione tra l'immagine e l'azione è sottolineata nel ritratto di Aias Telamonios da Philostr. *Her.* 35.2 βλέποντός τε χαροποῖς τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑπὸ τὴν κόρυν, οἷον οἱ λέοντες ἐν ἀναβολῇ τοῦ ὀρμήσαι. Per altre valutazioni sugli occhi e sullo sguardo degli animali e degli eroi vd. *infra* cap. IV § 3.

pione troiano. È qui davvero il momento dell'assalto finale alle navi (O 592-746). Hektor è protagonista assoluto ed è lo stesso Zeus che suscita il *furor* dell'eroe (O 603s.)²⁰⁴. Ed è specificamente il *furor* che viene illustrato dalla similitudine col dio della guerra, al cui nome si accompagna l'epiteto ἐγγέσπαλος, il quale si ricollega all'immagine della lancia minacciosamente brandita, elemento ricorrente nel motivo dell'assalto. Vi è anche una duplicazione della similitudine con la furia devastatrice del fuoco, che qui diviene nella funzione un omologo di Ares (O 605s.):

μαίνετο δ' ὡς ὄτ' ἼΑρης ἐγγέσπαλος ἢ ὄλοον πῦρ
οὔρεσι μαίνηται, βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης.
*Impazzava come Ares agitatore di lancia o fuoco vorace
sui monti impazza, nel folto di fitta boscaglia.*

Di Hektor si descrivono poi i tratti del *furor*: la schiuma alla bocca (O 607 ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο), il bagliore degli occhi (O 607s. τὰ δέ οἱ ὄσσε || λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν), il terribile ondeggiare dell'elmo (O 608s. ἀμφὶ δὲ πῆληξ || σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο).

Il motivo del *furor* è identificato dall'azione verbale μαίνεσθαι, che esprime l'impazzare irresistibile sul campo di battaglia ed è comune al dio della guerra e all'aristeuon. Essa è propria di Ares come personaggio e protagonista di una specifica azione e come personificazione della guerra. Ed è propria in particolare di Diomedes, ma anche di Patroklos sempre in relazione all'*Aristeia*²⁰⁵. Per Hektor è già presente nel suo primo grande giorno, marcata – nelle parole con le

²⁰⁴ Insistita è anche l'indicazione del favore di Zeus, che va al *solo* Hektor, l'aristeuon isolato nella moltitudine (O 612-614).

²⁰⁵ Ares come personaggio: E 717, 831, Hes. *Scut.* 99; cf. anche con diverso valore O 128. Ares come dio della guerra: λ 537 ἐπιμῖξ δέ τε μαίνεται ἼΑρης (cf. p. es. Aeschyl. *Sept.* 343s.). *Aristeia* di Diomedes: E 185, Z 601, cf. anche Θ 111, Π 75. *Aristeia* di Patroklos: Π 244s. (per Achilleus vd. Ω 114, riconducibile in qualche modo all'*Aristeia*, ma con valore diverso). Cf. anche p. es. Alc. 68 P. δοῦρὶ δὲ ξυστῶ μέμανεν Αἴας αἰματῆ τε Μέμων, Bacchyl. *Epin.* 13.118-120 M. ἐν πεδίῳ κλονέων || μαίνουτ' Ἀχιλλεύς, || λαοφόνον δόρυ σείων (ma si veda come una analoga associazione delle medesime immagini si ripresenta ancora in un inserto poetico delle *Etiopiche* di Eliodoro (3.2) a proposito di Achilleus, che è detto τὸν δουρομανῆ τὸν τ' Ἄρεα πτολέμων).

CAPITOLO TERZO

quali Here ne lamenta e paventa gli effetti – da una locuzione avverbiale che ne definisce l'insostenibilità (Θ 354-356)²⁰⁶:

οἷ κεν δὴ κακὸν οἶτον ἀναπλήσαντες ὄλωνται
ἀνδρὸς ἐνὸς ῥιπῆ, ὃ δὲ μαίνεται οὐκέτ' ἀνεκτῶς
Ἴκτωρ Πριαμίδης, καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε.
*Essi sarebbero poi sterminati, subendo triste destino,
sotto l'assalto d'un solo uomo, che impazza ormai senza freno,
Hektor figlio di Priamos, e tanto male ha già fatto!*

Il *furor* agisce in connessione col motivo specifico della strage (Θ 354), a cui si aggiungono due notazioni importanti che indentificano il ruolo dell'aristeuon, l'individualità dell'azione (Θ 355 ἀνδρὸς ἐνός) e l'iperbole della devastazione, definita da una formula che associa regolarmente nell'epica l'aristeuon con gli animali feroci e con i mostri (Θ 356 κακὰ πολλὰ ἔοργε)²⁰⁷. La medesima definizione verbale del *furor* di Hektor si ripropone con l'intensificazione di un avverbio in I 238 μαίνεται ἐκπάγλως²⁰⁸, congiuntamente a una serie di segnali congruenti, come la formula che dell'eroe indica la possanza e la sicurezza (I 237 Ἴκτωρ δὲ μέγα σθένει βλεμεαίνων), il favore di Zeus su cui può contare (I 238 πίσυνος Δί), la tracotanza che lo spinge a non rispettare né uomini né dei (I 238s. οὐδέ τι τίει ἢ ἀνέρας οὐδὲ θεούς)²⁰⁹, e in particolare l'omologa indicazione della λύσσα, nella formulazione κρατερὴ δέ ἐ λύσσα δέδυκεν (I 239)²¹⁰,

²⁰⁶ La formula con l'avverbio ritorna in ι 350 per Polyphemos, con funzione diversa a definirne la hybris, che però stabilisce un contatto tra l'aristeuon e il mostro: σὺ δὲ μαίνεαι οὐκέτ' ἀνεκτῶς.

²⁰⁷ Su questa speciale associazione e i suoi effetti, oltre che sull'uso della formula, vd. *infra* cap. IV § 5.

²⁰⁸ Cf. anche Z 100s. λίην ἢ μαίνεται (Diomedes).

²⁰⁹ È un altro dei tratti propri dell'aristeuon, cf. p. es. E 433s. Diomedes e Apollon, vd. *supra* cap. II § 2.4. Cf. anche la critica platonica del motivo, *Resp.* 391c.

²¹⁰ La λύσσα è ancora la qualità di Hektor come aristeuon in I 305 λύσσαν ἔχων ὄλοιν: l'eroe troiano conseguentemente è anche κύνα λυσσητήρα (Θ 299) e λυσσώδης φλογὶ εἴκελος (N 53). Ed è propria anche di Achilleus al culmine della sua *Aristeia*, immediatamente prima di giungere allo scontro finale con Hektor, quando mette in rotta i Troiani e sembra che ormai la città sia sul punto di cadere: Φ 542s. λύσσα δέ οἱ κῆρ ἢ αἰὲν ἔχε κρατερή. Per l'immagine cf. Neophron fr. 2.11s. Sn. ἤδη γάρ με φοινία μέγαν ἢ δέδυκε λύσσα θυμόν. Con uno spostamento semantico dal valore guerriero alla follia, ma col mantenimento del tratto della furia omicida, in Eur. *Herc.* 842-873 compare la personificazione di Lyssa quale Νυκτὸς Γοργῶν, minacciosa sul carro alla maniera degli eroi in azione, ossia non diversamente dall'immagine omerica di Hektor (Θ 348s.) o anche dallo stesso Herakles nelle sue imprese (*Herc.* 177s.): in part. cf. *Herc.* 884 Λύσσα μαρμαρῶπός per lo sguardo, al quale si accompagna il sibilo delle

che ci riconduce ad Ares attraverso l'espressione che definisce lo specifico *furor* di guerra di Hektor: P 210s. δὺ δέ μιν Ἔρης ἢ δεινὸς ἐνυάλιος. Il verbo μαίνεσθαι si ripresenta ancora una volta per Hektor in una visione retrospettiva, in cui l'azione verbale e il *furor* che a essa corrisponde rappresentano significativamente una definizione della stessa *Aristeia*, quando questa è ormai conclusa (Φ 5 ἤματι τῷ προτέρῳ, ὅτε μαίνετο φαίδιμος Ἔκτωρ).

7. Hektor e Ares nell'azione

In questa indagine sull'associazione tra Hektor e Ares dopo le parole rimangono da verificare i fatti, cioè i contatti diretti – ai quali abbiamo già incidentalmente fatto cenno – tra l'eroe e il dio nelle azioni concrete dell'*Iliade*. Gli dei omerici intervengono nelle vicende degli eroi e di norma nelle azioni di guerra accanto a un aristeuon vi è la figura di una divinità²¹¹, come per esempio nel caso di Diomedes che ha l'aiuto di Athene²¹², e la medesima dea sostiene successivamente l'azione di Achilleus. Hektor nella sua *Aristeia* ha il favore e talora anche l'aiuto diretto di Zeus, mentre Apollon interviene ripetutamente in suo soccorso quando l'eroe è in difficoltà, giunge a sollecitarne l'azione quando la sua *Aristeia* sembra perdere vigore o anche agisce direttamente sul campo di battaglia in associazione con Hektor per dare la vittoria ai Troiani²¹³. Nello schieramento degli dei come

serpi, e poi la descrizione degli effetti su Herakles, 868 γοργωποὺς κόρας, in relazione al *furor* che si manifesta negli occhi dell'aristeuon. Cf. ancora Aeschyl. fr. 169 Radt. Su queste immagini e sul motivo vd. LINCOLN 1975, HAINSWORTH 1993, 96, SCHUBERT 2000, 74-76 e ora FRANCO 2003, 58-60; sulla personificazione euripidea di Lyssa vd. DUCHEMIN 1967, 130-139.

²¹¹ Sull'*Aristeia* di Diomedes vd. *supra* cap. II § 3. Sugli interventi degli dei nell'*Iliade*, vd. tra gli altri KULLMANN 1956, 112-146, part. 134-141.

²¹² Cf. p. es. E 185s. οὐχ ὃ γ' ἀνευθε θεοῦ τάδε μαίνεται, ἀλλὰ τις ἄγχι ἢ ἔσθηκ' ἀθανάτων, νεφέλη εἰλυμένος ὄμιος, che appare come una definizione del ruolo del dio in relazione specificamente al *furor* dell'aristeuon. L'idea dell'associazione di un dio e di un mortale nell'azione dell'*Aristeia* è ben rilevata in E 839 δεινὴν ... θεὸν ἀνδρᾶ τ' ἄριστον (Athene-Diomedes).

²¹³ Hektor e Apollon sono associati nell'azione della battaglia in O 306-366, in part. 306s. ἦρχε δ' ἄρ' Ἔκτωρ ἢ μακρὰ βιβιάς: πρόσθεν δὲ κί' αὐτοῦ Φοῖβος Ἀπόλλων (cf. 355). Per l'associazione tra un dio e un eroe (anche nel verso) in relazione all'*Aristeia*, cf. l'indicazione di Nestor a proposito della guerra tra Pili ed Elei: Λ 761 πάντες δ' εὐχετόωντο θεῶν Διὶ Νέστορι τ' ἀνδρῶν. Cf. anche Σ 217s. (Achilleus e Athene). Un caso particolare e ricorrente di associazione tra un dio e un aristeuon nell'azione è quello che determina la morte di un avversario di primo rango, che può a sua volta aver rivestito il ruolo di aristeuon: X 216-218 Athene annuncia la morte di Hektor ad opera

CAPITOLO TERZO

ἄρωγοί degli Achei e dei Troiani, Ares sta dalla parte di quest'ultimi e il suo coinvolgimento nei fatti dell'*Iliade* produce un episodio che può essere significativo per valutare la relazione tra il dio e Hektor, mentre al tempo stesso pone in evidenza il ruolo dell'eroe. Non si tratta di un intervento diretto propriamente a vantaggio dell'aristeuon, perché tra l'altro esso è collocato al di fuori dell'*Aristeia* di Hektor. È già nel corso delle gesta di Diomedes che v'è un primo importante exploit del campione troiano, il quale anticipa e annunzia i successi che seguiranno. Hektor muove all'assalto davanti ai suoi compagni e all'intero esercito e mette in grave difficoltà le schiere achee. Insieme a lui vi sono Ares ed Enyo, entrambe divinità della guerra, ma è rilevata soprattutto la figura di Ares, che si alterna con Hektor nella posizione davanti a tutti, propria dell'aristeuon più che del comandante, con un'evidente equivalenza tra l'eroe e il dio (E 594s.)²¹⁴:

Ἄρης δ' ἐν παλάμησι πελώριον ἔγχος ἐνώμα,
φοῖτα δ' ἄλλοτε μὲν πρόσθ' Ἔκτορος, ἄλλοτ' ὀπίσθε.
*Ares tra le mani brandiva una lancia smisurata,
e andava su e giù, talora davanti, talora alle spalle di Hektor.*

Nel seguito dell'azione l'assalto troiano diventa irresistibile, quando Ares e Hektor sono associati come protagonisti della *Mache* nel medesimo verso (E 699 ὑπ' Ἄρηϊ καὶ Ἔκτορι χαλκοκορυστῆ) a determinare la ritirata achea (E 699-702 Ἄργεῖοι ... αἰὲν ὀπίσσω ||

sua e di Achilleus (vd. già O 613s., e inoltre X 176, 270s., 446). Cf. Σ 454-456, T 413s. morte di Patroklos ad opera di Apollon (Π 791s.) e di Hektor; Υ 94 Aineias a proposito di un precedente duello con Achilleus, con l'intervento di Athene (ma è accennata anche l'azione di Athene al fianco di Achilleus nel ruolo di aristeuon, 95s.); T 416s., X 359s. morte di Achilleus ad opera di Apollon e di Paris (come era narrato nella *Aethiopsis*, arg. 69.15-16 B. [Procl. *Chrest.* 191 Severyns], Apollod. *epit.* 5.3; cf. anche Simon. 11.7s. W.²); N 434s. morte di Alkathoos ad opera di Idomeneus e di Poseidon. Diversa, ma ispirata al medesimo principio, è la formulazione per la morte di Sarpedon in Π 543 per mano di Patroklos e di Ares.

²¹⁴ È lo stesso Diomedes a riconoscere che un dio, e nello specifico caso Ares, sta vicino a Hektor: E 603s. τῷ δ' αἰεὶ πάρα εἰς γε θεῶν, ὃς λουγὸν ἀμύνει· || καὶ νῦν οἱ πάρα κεῖνος Ἄρης, βροτῶ ἀνδρὶ εἰοκῶς. Cf. Υ 98 (Aineias a proposito di Achilleus, che ha sempre al suo fianco Athene).

χάζονθ')²¹⁵. Lo stesso tipo di associazione²¹⁶ si ritrova subito dopo nel rilievo della domanda rapsodica che introduce l'androktasia (E 703s.):

ἔνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξαν
 Ἔκτωρ τε Πριάμοιο πάϊς καὶ χάλκεος Ἴδριος;
*A chi allora per primo, a chi per ultimo tolsero l'armi
 Hektor, figlio di Priamos, e Ares vestito di bronzo?*

E nella sequenza successiva delle uccisioni sette eroi achei cadono per mano indistintamente del dio e dell'eroe (E 705-710). L'uno e l'altro uniti insieme nell'azione della strage suscitano poi l'intervento di Here e di Athene²¹⁷. Anche se nelle parole di Here la principale responsabilità dell'azione e dei problemi degli Achei è attribuita al *furor* di Ares (E 717), il rilievo che Hektor ottiene dall'associazione è senz'altro straordinario.

Ma vale la pena di sottolineare, a sigillo di quest'ultima verifica e dell'intera analisi delle relazioni tra Hektor e Ares, quanto avviene in un altro episodio del primo giorno dell'*Aristeia* del campione troiano. Si tratta di un parallelismo nell'articolazione tematica della narrazione, il quale torna a marcare il contatto tra il dio della guerra e l'aristeuon ancora come un'equivalenza, se non come una vera e propria identificazione. La successione delle scene che si propone nel canto Θ è la medesima di quella che abbiamo visto in E, ma con una variazione significativa determinata proprio dall'assenza del dio, fatto che nel parallelismo esalta il ruolo dell'eroe. Hektor, qui davvero come aristeuon e senza la necessità di avere un dio accanto a sé nell'azione²¹⁸, infuria e fa strage degli Achei: questi vengono respinti nel panico oltre la fortificazione, mentre Hektor che si aggira sul campo

²¹⁵ La maggiore responsabilità della ritirata achea è attribuita comunque in maniera esplicita ad Ares: E 702 ὡς ἐπύθοντο μετὰ Τρώεσσιν Ἴδριος.

²¹⁶ Hektor è associato nell'azione e nel verso non solo con Ares, ma anche con Poseidon, quando nella riscossa degli Achei il dio e l'eroe stanno sullo stesso piano, con la medesima funzione (ἀρήγων), pur se rivolta in direzione opposta: Ξ 389-391 δὴ ῥα τότ' αἰνοτάτην ἔριδα πολέμοιο τάνυσσαν ἢ κυανοχαῖτα Ποσειδάων καὶ φαίδιμος Ἔκτωρ, ἢ ἦτοι ὃ μὲν Τρώεσσιν, ὃ δ' Ἀργείοισιν ἀρήγων. E ancora Hektor, che ha regolarmente il favore di Zeus nei suoi successi, è associato esplicitamente al dio nell'azione che vede la fuga degli Achei in O 636-638 ὡς τότ' Ἀχαιοὶ ἢ θεσπεσίως ἐφόβηθεν ὑφ' Ἐκτορι καὶ Διὶ πατρὶ ἢ πάντες.

²¹⁷ E 711s. τοὺς δ' ὡς οὖν ἐνόησε θεὰ λευκώλενος Ἴδριος ἢ Ἀργείους ὀλέκοντας ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ.

²¹⁸ Zeus ha comunque concesso il suo favore ai Troiani e ha dato loro vigore (Θ 335).

CAPITOLO TERZO

di battaglia è identificato negli occhi – come si è già avuto modo di osservare – con Gorgo o con Ares (Θ 349). Sono gli effetti del *furor* di Hektor, per l'appunto con gli attributi di Ares, che suscitano in questo caso lo sviluppo della sequenza tematica, cioè la reazione delle due dee protettrici degli Achei (Θ 350 τοὺς δὲ ἰδοῦσ' ἐλέησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη, cf. E 711s.). E nel discorso di Here che deve motivare e preparare l'intervento è il *furor* di Hektor che si sostituisce simmetricamente, con effetti anche più temibili, a quello di Ares dell'episodio precedente²¹⁹.

²¹⁹ A confronto vanno poste le frasi per il *furor* dell'eroe e del dio (pronunciate da chi ne lamenta gli effetti, in entrambi i casi Here preoccupata per le sorti degli Achei): Θ 355s. ὃ δὲ μαίνεται οὐκέτ' ἀνεκτῶς || Ἔκτωρ Πριαμίδης con E 717 εἰ οὕτω μαίνεσθαι ἔασομεν οὐλον Ἄρηα.

IV

ANIMALI ED EROI II BUON ESEMPIO DEL CINGHIALE

1. *Un'altra prospettiva: dal punto di vista degli animali*

Nel dialogo plutarco *Se gli animali bruti siano dotati di ragione* o *Il Grillo* incontriamo Odysseus nelle dimore di Kirke. L'eroe dell'esperienza e della conoscenza diviene qui il paladino di una *humanitas* contestata e si spinge al di là di quelle che sono le sue azioni omeriche. Non si accontenta di ottenere la liberazione dei propri compagni dalle forme ferine, ma pretende di ricondurre alla forma umana anche gli altri animali incantati del giardino della dea, che un tempo, secondo l'invenzione plutarca, furono uomini¹. Ma Odysseus, nelle fantastiche dimore di Kirke, si trova a discutere con uno strano interlocutore, un porco di nome Gryllos, che un tempo era un greco e che per l'occasione riacquista la facoltà della parola. L'animale parlante replica con l'abilità di un sofista alle pretese di Odysseus, che vogliono – secondo le prospettive antropocentriche del pensiero filosofico e scientifico greco² – la condizione umana superiore a quella ferina, e dimostra attraverso una argomentazione tanto dotta quanto paradossale che gli uomini non possono in nessun modo stare alla pari con gli animali per virtù, raziocinio e felicità. L'argomentazione si fa particolarmente serrata intorno al tema del coraggio, l'ἀνδρεία, e, a dimostrazione della superiorità degli animali, Gryllos riprende la tradizione poetica, nella quale, per esaltare l'ἀνδρεία degli eroi, i poeti si servono del paragone con gli animali, mentre non accade mai che per rappresentare le virtù di un animale lo si paragoni a un uomo³.

¹ In Omero (κ 212-219) non si dice che gli animali del giardino di Kirke fossero un tempo uomini, ma sono animali selvatici che per gli incantamenti della dea sono divenuti mansueti come animali domestici. Vd. HEUBECK 2003, 235s.

² Sull'antropocentrismo e sulla posizione di inferiorità e di subordinazione degli animali rispetto all'uomo nel pensiero antico, vd. LANATA 1994, 17-47.

³ Plut. *Bruta animalia ratione uti* 988d. Sul pensiero e le posizioni di Plutarco a proposito delle relazioni tra uomini e animali vd. SANTESE 1994, 139-170, e in parti-

CAPITOLO QUARTO

Attraverso un processo di straniamento e di rovesciamento parodico, che si applica agli epiteti e alle formule della poesia, Gryllos ottiene un successo retorico per la sua tesi⁴ e per di più su Odysseus, che tra gli eroi epici è colui che si distingue per la *metis* e per una straordinaria abilità nell'arte del discorso. Questa argomentazione e in particolare la ripresa della formula epica *σὺ εἴκελος ἀλκίην*⁵, con la riformulazione parodica *ἀνδρὶ εἴκελον ἀλκίην*, ci suggeriscono – attraverso un nuovo rovesciamento che possiamo applicare a nostra volta all'argomentazione plutarchea – una prospettiva d'indagine sull'immagine del cinghiale nell'epica arcaica, per capire meglio quello che fa il poeta epico con questo come con altri animali⁶. Il cinghiale, è vero, è paradigma per l'azione degli eroi, e – come si vedrà – degli eroi di maggiore grandezza nei momenti più esaltanti della loro azione in battaglia. Ma la prospettiva può essere rovesciata, perché la rappresentazione del cinghiale ha in molti luoghi epici i tratti che sono propri dell'eroe, e in specie dell'aristeuon, ovvero di un eroe che sul campo di battaglia compie azioni straordinarie, per intensità, effetti e sviluppo narrativo, come è il caso – lo si è visto bene a questo punto – in particolare di Hektor e di Achilleus. Per questo possiamo tributare al cinghiale un nuovo epiteto, che si aggiunge a quelli dell'epica, e possiamo parlare di 'cinghiali eroici'⁷.

2. Il paradigma del cinghiale: l'animale selvatico

Nell'epica greca di età arcaica il cinghiale è presente con una frequenza che, tra gli animali selvatici, è seconda solo al leone. Lo troviamo nelle similitudini, come paradigma che si proietta sulle

colare 157-162 sul *Grillo*. Una argomentazione analoga, che prende come primo esempio i cinghiali, è in Ael. *NA* 6.1.

⁴ Si può osservare la coincidenza tra le parole di Gryllos e le osservazioni di BURKERT 1981, 32s. sull'*Homo necans*: «Per il suo compito di cacciatore l'uomo deve essere coraggioso; così all'immagine ideale dell'uomo appartiene dovunque il coraggio. [...] l'uomo ha sviluppato comportamenti che mancano agli antropoidi, ma che trovano piuttosto riscontro negli animali predatori».

⁵ La formula è usata in Δ 253 per Idomeneus e in P 281 per Aias Telamonios. Vd. *infra* § 4.

⁶ Sulla rappresentazione del cinghiale nell'epica vd. LÉTOUBLON 1999, 41-49.

⁷ La sovrapposizione cinghiale-eroe è proposta anche da RUSSO 1993 e da DAVIES 2001, ma con prospettive di analisi molto diverse da quelle qui adottate. Sull'aristeuon e i tratti tematici che lo contraddistinguono nelle azioni dell'*Aristeia*, vd. *supra* cap. II § 2.2.

azioni e sul valore degli eroi, è l'oggetto per eccellenza della caccia eroica, come fiera o anche come 'animale devastatore' che, non diversamente da tanti mostri, deve essere vinto e ucciso. Poi, per gli stessi motivi che ispirano queste due prime forme di presenza, è animale delle rappresentazioni artistiche che decorano le armi degli eroi o è con le sue zanne componente prestigiosa delle medesime armi, ed è infine animale del sacrificio⁸.

Il cinghiale è rappresentato con alcuni tratti realistici significativi, ma è anche – come ho detto – animale 'eroico', che condivide con gli eroi qualità specifiche, in un articolato processo di osmosi semiotica che mi propongo qui di identificare e di illustrare⁹.

I tratti realistici che descrivono il cinghiale sono piuttosto limitati, fino ad apparire stereotipi e formulari, ma sono quei tratti pertinenti che ne definiscono l'identità e l'immagine nell' 'enciclopedia' eroica¹⁰. Questo animale compare nell'epica arcaica con il nome di σῦς, ὄς, κάπρος, κάπριος e con il pleonastico σῦς κάπριος/κάπρος¹¹. È rappresentato specificamente come un animale *selvatico*, ben distinto dal σῦς/ὄς domestico, anche se talvolta non v'è una precisa differenziazione nominale e pure gli epiteti in qualche caso sono condivisi. Ma sono soprattutto i tratti pertinenti di una vera e propria opposizione polare che fanno il cinghiale¹². È per questo definito ἄγριος¹³,

⁸ Qui non ci occuperemo del cinghiale come animale sacrificale. Nell'epica cf. T 197s., 250-268, λ 129-131, ψ 278-280. Sulla relazione tra la caccia agli animali selvatici e il sacrificio vd. BURKERT 1981, 28-40.

⁹ Vd. SNELL 1963, 282s. «L'oggetto può così, attraverso il paragone, chiarire un atteggiamento umano, in quanto, nell'oggetto stesso, è proiettato l'atteggiamento umano ch'esso deve illustrare. Questo rapporto particolare, per cui l'atteggiamento umano è messo in evidenza attraverso un oggetto che viene a sua volta interpretato secondo questo atteggiamento, vale per tutte le altre similitudini omeriche, vale anche nelle vere metafore, e dovunque l'uomo sia teso a 'intendere' qualcosa». Cf. anche LLOYD 1992a, 191.

¹⁰ Per la definizione di 'enciclopedia', nel senso che viene qui adottato, vd. ECO 1984, 124-127, e BETTINI 1998, 229 per la sua applicazione agli animali del mondo antico.

¹¹ Sulle denominazioni e sul cinghiale nell'antichità vd. KELLER 1909, 389-392; *RE* II A,1 (1921) coll. 801-815 s.v. *Schwein* (K. Orth), e inoltre BRIAND 1997, 91-115, FRANCO 2006, 5-11.

¹² Per la distinzione cf. Arist. *HA* 498b 27, 499a 5-8. Sulla classificazione zootecnica degli animali secondo l'opposizione domestico/selvatico vd. BODSON 1994, 56. Sul concetto di polarità vd. le osservazioni di LAZZERONI 1993, 11-14, e più ampiamente il volume di LLOYD 1992a, part. 99-102 sulle espressioni polari in Omero.

¹³ Θ 338, I 539. Il nesso σῦς/ὄς ἄγριος diviene poi una denominazione comune per il cinghiale.

CAPITOLO QUARTO

ἀγρότερος¹⁴ e probabilmente anche il termine χλοῦνης¹⁵ si riferisce alla natura selvatica dell'animale. Ci soffermiamo sul primo di questi epiteti. Nell'epica ἄγριος è attribuito, oltre che del cinghiale, della capra selvatica (αἰξ ἄγριος Γ 24, Δ 105s., Ο 271, ι 118s., ξ 50), delle mosche (Τ 30s.), ma anche di un mostro come Skylle (μ 119 δεινόν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν) o come la *drakaina* che viene uccisa da Apollon (*Hy. Ap. P.* 302 τέρας ἄγριον). Come aggettivo neutro sostantivato ἄγρια definisce in generale gli animali selvatici, in connessione ad Artemis e alla caccia, in Ε 51s. διδάξε γὰρ Ἄρτεμις αὐτῇ ἢ βάλλειν ἄγρια πάντα, τὰ τε τρέφει οὖρεσιν ὕλη. Ma qui è il caso di ricordare che, con una estensione dalla dimensione ferina a quella umana, parallela a quella delle similitudini, l'aggettivo ἄγριος trova, tra altre applicazioni epiche¹⁶, un impiego particolare nell'*Iliade*, nel senso di 'selvaggio' e quindi di 'violento, crudele', che riguarda gli eroi quando sono protagonisti di una *Aristeia* e che di un aristeuon indica una qualità e un motivo specifici, quel terribile *furor* che più volte abbiamo incontrato¹⁷. Diomedes è un

¹⁴ Λ 293, Μ 146, λ 611. Come epiteto di altri animali: Β 852 ἡμιόνων γένος ἀγροτεράων, Φ 486 ἀγροτέρας τ' ἐλάφους (ζ 133, Hes. *Scut.* 407), ρ 295 αἶγας ἐπ' ἀγροτέρας. In Pind. *Nem.* 3.46 è attribuito dei leoni, associati ai cinghiali come oggetto delle eroiche imprese di caccia di un giovanissimo Achilleus (con l'ammirazione di Artemis oltre che di Athene).

¹⁵ Ι 539, Hes. *Scut.* 168, 177. Cf. anche Call. *Hy. Dian.* 150, Nic. fr. 74.6, Opp. 1.12, 5.35. Tra le varie interpretazioni proposte dagli scolii, è ricorrente quella che collega il termine χλοῦνης alla vita selvatica del cinghiale (p. es. *schol.* Hom. Ι 539 [II 515 Erbse] οἱ δὲ τὸν ἐν χλόῃ διάγοντα, cf. Eustath. in Hom. *Il.* Ι 539 (772.48 van der Valk) χλοῦνης δὲ ὁ ἐν χλόῃ εὐναζόμενος καὶ ἄνετος καὶ διὰ τοῦτο κατὰ τὸν ποιητὴν ἄγριος, ἵνα ἢ ἐν ἀπλότητι χλόευσος) e il χλοῦνης è regolarmente opposto al maiale domestico a indicare il σῦς ἄγριος. Sulla problematica interpretazione del termine vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. χλοῦνης, e le osservazioni di HAINSWORTH 1993, 133.

¹⁶ L'aggettivo ἄγριοι, associato a χαλεποί, ὕβρισται e οὐδὲ δίκαιοι, definisce i popoli 'selvaggi', che non conoscono la *dike* e che sono contrapposti alla civiltà e alle sue regole, come l'ospitalità e il rispetto degli dei, quali i Ciclopi o i Giganti (η 206), che vivono al di fuori di ogni convenzione umana, in maniera non diversa dagli animali che non hanno *dike*, secondo la celebre formulazione esiodea di *Op.* 276-280: cf. α 198s., ζ 120, θ 575, ι 175, ν 201. Preso singolarmente è ἄγριος il Ciclope che divora i compagni di Odysseus (β 14, ι 214s., 494), vd. MASTROMARCO 1998, 12.

¹⁷ L'attributo ἄγριος compare per gli eroi sempre e solo nell'ambito di discorsi diretti, come impressione e valutazione di chi nella narrazione epica teme l'aristeuon. Sul *furor* come tratto distintivo dell'eroe in battaglia, nelle diverse tradizioni eroiche vd. MILLER 2000, 218-220, e *supra* cap. II § 2.2. Per un esempio al di fuori dell'epica e del contesto della battaglia, si può vedere come, in Euripide, Medea nel suo *furor* di vendetta abbia un ἄγριον ἦθος (Eur. *Med.* 103) e una Σκύλλης ἀγριωτέραν φύσιν (1343).

ἄγριον αἰχμητήν (Z 97, 278)¹⁸ per i Troiani, mentre con una associazione che può suonare come un ossimoro, ἄγριον ἄνδρα è Hektor nelle parole di Diomedes (Θ 96) e Achilleus lo è per Skamandros (Φ 314)¹⁹. Il *furor*, ovvero un μένος straordinario che diviene λύσσα, pone l'eroe al di là della dimensione umana, ne ingigantisce, ma anche ne rende terrificante l'azione, per avvicinarlo all'immagine degli animali selvatici e feroci, ma anche all'immagine dei mostri²⁰. L'osmosi tra ferino e umano è evidente ancora nelle parole con cui Apollon definisce Achilleus nella sua sfrenata brama – che agli occhi degli dei diviene hybris – di infierire sul corpo di Hektor e in cui compaiono raddoppiati i termini del processo metaforico: Ω 41 λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν²¹.

L'habitat consueto, che è descritto nell'epica e che ne fa un animale selvatico, contrappone il cinghiale agli spazi antropizzati. Il suo habitat sono regolarmente i monti²², che nel mondo antico sono lo spazio non antropico per eccellenza (M 146 ἐν ὄρεσσιν, N 471 οὐρεσιν, Π 824 ὄρεος κορυφήσι, P 282 ἐν ὄρεσσι, τ 431 αἰπὺ δ' ὄρος ... καταειμένον ὕλη || Παρνησοῦ, ω 332 ἐν Παρνησῶ, τ 395, 466, φ 220 Παρνησόνδ' ἐλθόντα)²³, le balze battute dai venti (τ 432 πτύχας

¹⁸ Per l'applicazione all'ambito semantico della guerra cf. P 397s. μῶλος ... || ἄγριος, 736s. πτόλεμος ... || ἄγριος.

¹⁹ La medesima formula è applicata anche a Polyphemos in ι 494.

²⁰ Vd. VERNANT 2000, 151s., MILLER 2000, 218s.

²¹ L'aggettivo ἄγριος trova applicazione anche per le passioni umane o degli dei, per il χόλος (Δ 23, Θ 460, θ 304), il θυμός (I 629), l'ἄτη (T 88), il μένος (X 312s., di Achilleus nell'assalto finale contro Hektor). Il codice oppositivo che ha come termine di riferimento per Achilleus le fiere trova un'espressione paradigmatica nelle parole dello stesso campione acheo prima del duello con Hektor, X 262s. λέουσι καὶ ἀνδράσιν ... λύκοι τε καὶ ἄρνες (sul motivo dell'*aikia*, che implica l'adozione dei codici ferini del predatore, vd. CAMEROTTO 2003c). Cf. anche Eur. *Herc.* 1211 λέοντος ἀγρίου θυμόν (per Herakles che ha ucciso i figli accecato da Lyssa – altrimenti l'attributo si riferisce proprio ai mostri contro i quali agisce l'eroe civilizzatore, 364, 851, 1386).

²² Sulla montagna nell'immaginario greco vd. BUXTON 1997, 93-111. Sulla relazione tra l'ambiente selvatico, in particolare la montagna, e l'*ethos* degli animali secondo il pensiero antico, vd. BORCA 2001, 19-21.

²³ Cf. Eur. *Or.* 1459 κάπροι δ' ὄρέστεροι (per Orestes e Pylades, cf. Plat. *Crat.* 394e il nome Ὀρήστης corrisponde a τὸ θηριῶδες τῆς φύσεως καὶ τὸ ἄγριον, oltre che a τὸ ὄρεινόν), Opp. *H.* 1.12 χλοῦνην μὲν ὀρίτροφον. Nell'epica sono «montani» il leone, l'animale che come subito vedremo è associato al cinghiale (nella formula M 299, P 61, ζ 130, ι 292 λέων ὄρεσίτροφος), il lupo (κ 212 λύκοι ... ὄρέστεροι) e il serpente (X 93 δράκων ... ὄρέστερος). Cf. anche ι 155 αἴλας ὄρεσκόφους (cf. Hes. *Scut.* 407 αἰγὸς ὄρεσσινόμου), *Hy. Herm.* 42 ὄρεσκόφιο χελώνης, *Hy. hom.* 19.43 ὄρεσκόφιο λαγωῦ. Per converso la montagna può essere definita con la formula μητέρα θηρῶν (Θ 47, Ξ 283, Ο 151, *Hy. Aphr.* 68). Inoltre sono «montani» anche esseri

CAPITOLO QUARTO

ήνεμοέσσας), i valloni (P 283 διὰ βήσσας, τ 435 οἱ δ' ἐς βήσσαν ἵκανον ἐπακτῆρες, Hes. *Scut.* 386 ἐν βήσσης ὄρεος), le selve (M 148 ὕλην, τ 431 καταειμένον ὕλη), il fitto della macchia più impenetrabile (Λ 415 βαθείης ἐκ ξυλόχοιο²⁴, τ 439 ἐν λόχημῃ πυκινῇ, 445 ἐκ ξυλόχοιο). Sono tutti luoghi che si caratterizzano per la loro solitudine (N 473 χώρῳ ἐν οἰοπόλῳ)²⁵ e per la loro inaccessibilità²⁶, che per essere raggiunti dai cacciatori richiedono uno spostamento marcato, o meglio una fuoriuscita rispetto allo spazio che appartiene agli uomini²⁷. Sono i luoghi della πότνια θηρῶν, ἡ Ἄρτεμις ἀγροτέρη (Φ 470s.), 'signora delle fiere, selvaggia', i cui spazi sono per l'appunto i luoghi selvatici e in particolare i monti, e che ha tra i suoi animali, accanto alle più consuete cerva, proprio il cinghiale: ζ 102-104 οἷη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα, ἡ κατὰ Τηῦγετον

che si pongono all'esterno della dimensione e dello spazio antropici, come per es. le Ninfe (*Hy. Aphr.* 257 νύμφαι ... ὄρεσκῶοι) e i Centauri (Hes. fr. 209.5 M.-W. Κενταύροισιν ὄρεσκῶοισι, cf. A 268 φηρσὶν ὄρεσκῶοισι, e poi Eur. *Herc.* 364s. ὄρεινόμον ἀγρίων ἢ Κενταύρων ... γένναν). In Eur. *Tro.* 551 ὄρεστέρα è Artemis, ma ὄρειβάτης oltre che ὄμοβρώς è anche il Ciclope (*Tro.* 436).

²⁴ La formula βαθείης ἐκ ξυλόχοιο è utilizzata anche per un altro animale selvatico altrove associato al cinghiale, la πάρδαλις (Φ 573), come paradigma per Agenor, che attende l'assalto di Achilleus.

²⁵ La formula ritorna in P 54, per un luogo esposto ai venti e inadatto alla coltivazione. I monti sono luogo solitario per definizione (Ω 614s. νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν, ἐν οὔρεσιν οἰοπόλοισιν, ἢ ἐν Σιπύλλῳ) e luogo di caccia per eccellenza di un cacciatore mitico come Orion (λ 574 θήρας ... ἢ τοὺς αὐτὸς κατέπεφεν ἐν οἰοπόλοισιν ὄρεσσι). Per i monti come luogo di caccia cf. anche Φ 485 κατ' οὔρεα θήρας ἐναίρειν, ι 120s. κυνηγέται, οἷ τε καθ' ὕλην ἢ ἄλγεα πάσχοουσιν κορυφᾶς ὄρέων ἐφέποντες, *Hy. hom.* 19.12-14.

²⁶ Questo è il tratto dominante della particolareggiata descrizione della macchia del Parnaso, in cui si nasconde il cinghiale al quale danno la caccia Odysseus, Autolykos e i suoi figli: τ 440-443 τὴν μὲν ἄρ' οὐτ' ἀνέμων διὰ μένος ὕγρον ἀέντων, ἢ οὔτε μιν Ἥλιος φαέθων ἀκτῖσιν ἔβαλλεν, ἢ οὐτ' ὄμβρος περάσσκε διαμπερές· ὥς ἄρα πυκνῇ ἢ ἦεν, ἀτὰρ φύλλων ἐνέην χύσις ἦλιθα πολλή. La descrizione coincide con quella del rifugio che Odysseus sceglie per la notte all'arrivo nell'isola dei Feaci (ε 478-480, 483). Nell'iterazione dei versi non cercherei simbolismi e richiami a distanza (vd. RUSSO 1993, 51-60): la descrizione può rappresentare bene, nelle differenti situazioni contestuali, il rifugio naturale dell'animale e dell'eroe (cf. ε 464-473), rifugio da cui Odysseus poi esce come un λέων ὄρεσίτροφος (ζ 130).

²⁷ In particolare cf. l'articolata narrazione del cammino verso i luoghi della battaglia di caccia di Odysseus in τ 428-443 e l'indicazione del ritorno alle case di Autolykos in τ 458. In Hdt. 1.36 il cinghiale ha il suo habitat sull'Olimpo di Misia, da dove scende a devastare le opere degli uomini. Per uccidere la fiera cacciatori e cani si recano sulla montagna (1.43).

περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον, ἢ τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείησ' ἐλάφοισι²⁸.

Sono indice della natura selvatica del cinghiale le associazioni con altri animali, che lo vedono regolarmente insieme alle *ferae* e mai accostato agli animali domestici, in particolare sta insieme al leone, con cui condivide molti aspetti per noi significativi. L'associazione con il leone si presenta nell'epica il più delle volte come una vera e propria alternativa, senza distinzioni di ruolo e di grado²⁹, per cui il cinghiale appare come un omologo per nulla inferiore al grande predatore, per la forza, l'ardimento, la furia e la pericolosità: E 782s., H 256s. λείουσιν εὐκότες ὠμοφάγοισιν, ἢ ἢ συσὶ κάπροισιν, τῶν τε σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν, M 42 κάπριος ἢ ἢ λέων στρέφεται σθένει βλεμεαίνων³⁰. In due luoghi addirittura il cinghiale – come vedremo – compare come l'avversario diretto nella lotta con il leone e, pur soccombente, gli sta alla pari³¹. Sta ancora isolato in un medesimo verso insieme al leone, l'uno e l'altro unici animali selvatici in mezzo a una serie di animali domestici, come protetto di Hermes in *Hy. Herm.* 569 καὶ χαροποῖσι λέουσι καὶ ἀργιόδοισι σύεσσι, mentre sta insieme con il cervo, quale animale selvatico del dominio di Artemis cacciatrice, nel luogo che già abbiamo citato (ζ 104). Insieme al leone, è associato all'orso nella rappresentazione artistica del *telamon* di Herakles³² all'Ade, e qui anche la raffigurazione degli animali selvatici costituisce un diretto e significativo parallelo rispetto alle raf-

²⁸ Cf. *Hy. hom.* 27.1-10 (ma anche p. es. Anacr. 1.2s. Gent. ἀγρίων ἢ δέσπον' Ἄρτεμι θηρῶν). Su Artemis e la sua relazione con gli animali, la caccia e lo spazio, vd. CASSOLA 1981, 411-413, VERNANT 2000, 119-132. Per la relazione tra Artemis e i cacciatori mitici vd. BRELICH 1958, 74-77.

²⁹ Vd. SCOTT 1974, 58s. Sul leone come animale 'eroico' vd. VERMEULE 1979, 86s., SCHNAPP-GOURBEILLON 1981, 56-58, CLARKE 1995, 145-159. Per la continuità dell'associazione cf. p. es. Pind. fr. 238 M. κάπρων λεόντων τε. La lotta tra cinghiale e leone ritorna paradigmaticamente nella vicenda di Tydeus e Polyneikes ad Argo, Eur. *Suppl.* 136-146.

³⁰ Cf. inoltre Θ 338, Λ 293 e P 21-23 (con l'aggiunta della pantera, *πάρδαλις*).

³¹ Π 823-826, Hes. *Scut.* 168-177. Sulla lotta tra il cinghiale e il leone, nell'epica e nelle rappresentazioni vascolari, e sui suoi significati, vd. *infra* § 4.

³² BURKERT 1987, 149 osserva che fondamentalmente Herakles è un 'signore degli animali', «non è una figura eroica nel senso omerico; non è un guerriero che affronta dei guerrieri, ha a che fare principalmente con animali proprio perché è egli stesso un selvaggio vestito di pelle». Vd. anche BURKERT 1998, 11; BRELICH 1958, 196. Nell'epica Herakles è anche un guerriero e per questo associa significativamente sul suo *telamon* il mondo degli animali selvaggi e il mondo della guerra.

CAPITOLO QUARTO

figurazioni delle azioni della guerra, come indica la successione delle immagini nei due versi λ 611s.³³:

ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες,
ὕσμῖναι τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.
orsi e cinghiali e leoni con occhi di fuoco,
mischie e battaglie e massacri e stragi di uomini.

Tra le diverse forme, poi, che Proteus assume per sfuggire all'agguato di Menelaos, v'è anche quella di un cinghiale, che viene dopo la metamorfosi in leone, serpente e pantera: δ 456s. ἀλλ' ἦ τοι πρότιστα λέων γένετ' ἠϋγένειος, ἢ αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς³⁴.

3. *Le armi del cinghiale*

Veniamo ora alla concreta rappresentazione del cinghiale. Possiamo distinguere due tipologie di qualità tra loro interrelate, quelle evidenziate dalla descrizione fisica e quelle che derivano dai comportamenti della fiera in azione, ovvero dall'*ethos*. I paradigmi descrittivi si soffermano essenzialmente su due parti del corpo dell'animale, la testa e il manto, che rappresentano anche il prestigioso trofeo della caccia eroica (I 548 ἀμφὶ σὺς κεφαλῇ καὶ δέρματι λαχνήεντι), un *geras* tanto ambito che per esso può scoppiare una contesa tra gli eroi

³³ Anche sullo scudo di Herakles per il duello con Kyknos la lotta tra cinghiali e leoni (Hes. *Scut.* 168-177) si colloca, come omologo, tra le personificazioni della guerra (154-167) e la lotta tra Centauri e Lapiti (178-190).

³⁴ L'associazione dei σῦς, ovvero dei maiali, con i leoni e i lupi prospettata da Eurylochos per le trasformazioni che avvengono nelle dimore di Kirke (κ 433 ἦ σῦς ἠὲ λύκος ποιήσεται ἠὲ λέοντας) è anomala. Leoni e lupi corrispondono agli animali selvatici incantati e mansueti come cani che Eurylochos ha potuto vedere nella sua spedizione (κ 212-219), mentre egli non ha visto la trasformazione dei compagni in porci (κ 259s.). Se davvero con σῦς Eurylochos intende dire 'porci', questo può essere determinato dallo sviluppo della narrazione, che effettivamente ha visto i compagni di Eurylochos trasformati in maiali, ma l'associazione si sovrappone a quella consueta che vede regolarmente insieme animali omologhi, cioè selvatici, e tra questi il cinghiale. Kirke, pur non essendo propriamente una 'signora degli animali' (CHRISTOU 1968, 179-181), ne presenta però in questo caso alcuni tratti, e i suoi animali non dovrebbero essere che selvatici. Si può confrontare il catalogo tradizionale di animali selvatici (e il loro comportamento) all'arrivo di Aphrodite sull'Ida (quale πότνια θηρῶν, vd. CASSOLA 1975, 547) in *Hy. Aphr.* 70s. σαίνοντες πολλοὶ τε λύκοι χαροποί τε λέοντες ἢ ἄρκτοι παρδάλιές τε θοαὶ προκάδων ἀκόρητοι.

e anche una guerra, come avviene nella storia del cinghiale calidonio (I 547-549)³⁵.

L'attenzione si fissa in primo luogo e più frequentemente su uno dei tratti caratteristici dell'animale, le zanne bianche e prominenti, il peculiare strumento di attacco e di difesa del cinghiale, il simbolo stesso della sua pericolosità³⁶. L'epiteto formulare ἀργιόδους «dalle zanne bianche, lucenti» qualifica, anche se non esclusivamente, il cinghiale nell'epica arcaica³⁷, in I 539 σὺν ἄγριον ἀργιόδοντα, in *Hy. Herm.* 569 ἀργιόδουσι σύεσσι e in particolare in K 264 ἀργιόδοντος ὄος, dove l'immagine dell'epiteto è associata alla descrizione delle «bianche zanne» (K 263 λευκοὶ ὀδόντες), che costituiscono il rivestimento dell'elmo di Meriones³⁸. Sempre alla caratterizzazione basata sulle zanne è rivolto un altro epiteto in *Hes. Scut.* 387 κάπρος χαυλιόδων. Il composto χαυλιόδων indica il particolare delle zanne sporgenti o prominenti, e poi diventerà termine scientifico per classificare tutti gli animali che presentano caratteristiche di tal genere, come per esempio l'elefante³⁹. A questi epiteti corrispondono la descrizione del cinghiale in azione, che sfrega e arrota le zanne prima dell'assalto (Λ 416 θήγων λευκὸν ὀδόντα μετὰ γναμπτήσι γένυσσιν, N 474s. αὐτὰρ ὀδόντας ἢ θήγει, *Hes. Scut.* 388 θήγει δέ τε

³⁵ Cf. *Bacchyl. Epin.* 5.127-135 M., *Ovid. Met.* 8.425-444. Per la testa del cinghiale cacciato come offerta agli dei cf. *Callim. fr.* 96 Pf.

³⁶ *Arist. PA* 661b 3-5 αλκῆς χάριν, 17-27 ὅσα δὲ καὶ πρὸς βοήθειάν τε καὶ πρὸς ἀλκὴν, τὰ μὲν χαυλιόδοντας ἔχει, καθάπερ ὄος, τὰ δ' ὄξεις καὶ ἐπαλλάττοντας, ὅθεν καρχαρόδοντα καλεῖται (per un primo approccio alle prospettive e ai problemi della zoologia antica, e in particolare di quella aristotelica, vd. VEGETTI 1994, 123-137, LLOYD 1992b, 246-254, con bibliografia sull'argomento). A proposito della pericolosità delle zanne del cinghiale cf. *Hdt.* 1.40, *Xen. Cyn.* 10.17, [*Bion*] *Epitaph. Adon.* 7s. Cf. anche la rappresentazione del *firens aper*, con elementi descrittivi analoghi a quelli che qui vengono identificati, in *Ov. Met.* 8.282-297, *Apul. Met.* 8.4-5.

³⁷ È anche epiteto formulare del maiale (Ψ 32, θ 60, 476, λ 413, ξ 416, 423, 438, 532) e in una similitudine che descrive la caccia al cinghiale è applicato ai cani (Λ 292). Vd. *LfgRE* s.v. ἀργιόδους.

³⁸ Sull'elmo di Meriones, vd. LORIMER 1950, 212-219; STUBBINGS 1962, 516 e tav. 32; BORCHHARDT 1972, 18-37, 47-52; HAINSWORTH 1993, 178-181.

³⁹ *Schol. Hes. Scut.* 303 (643.19 Gaisford) χαυλιόδοντα μὲν λέγονται, ὅσα ἔχουσι τοὺς ὀδόντας ἐξεστηκότας τοῦ στόματος, οἷον ἐλέφας καὶ χοῖρος. Vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. χαυλιόδων: «aux dents saillantes (défenses)» (ma vd. FRISK, *GEW* s.v. χάος, secondo il quale il primo elemento del composto va forse ricondotto a χαῦνος «locker, porös, lose, gedunsen, aufgeblasen, eitel, nichtig». Così RUSSO 1965, 173). Cf. *Arist. HA* 501a 15 καὶ τὰ μὲν χαυλιόδοντας ἔχει, ὥσπερ οἱ ἄρρενες ὄες, *PA* 661b (a proposito del verro), *Ael. NA* 11.37, *Oppian. Cyn.* 2.465 σὺν χαυλιόδοντ'.

CAPITOLO QUARTO

λευκὸν ὀδόντα)⁴⁰, e la rappresentazione acustica del cozzare delle zanne contro gli avversari nella lotta (Λ 417s., Μ 149s. ὑπαὶ δὲ τε κόμπος ὀδόντων ἢ γίγνεται)⁴¹. Nella rappresentazione esiodea si aggiunge un ulteriore particolare del muso dell'animale pronto al combattimento, la bava che schiuma e che cola dallo *stoma*, tra i denti e le zanne digrignanti: Hes. *Scut.* 389s. ἀφρός δὲ περὶ στόμα μαστιχῶντι ἢ λείβεται. È un dettaglio unico per il cinghiale, che illustra il suo *furor* e che lo associa ancora al leone omerico (Υ 168s. περὶ τ' ἀφρός ὀδόντας ἢ γίγνεται)⁴², ma anche al *furor* di Hektor, che fra i tratti propri di un *aristeuon* presenta anche la bava alla bocca: Ο 607 ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο⁴³.

⁴⁰ Cf. Ael. *NA* 5.45, 6.1. Nell'epica l'azione è paragonabile, sul piano militare, a Β 382 εὖ μὲν τις δόρυ θηξάσθω, che riguarda la preparazione delle armi prima della battaglia. L'immagine epica del cinghiale che arrota le zanne è ripresa in Ar. *Ra.* 815 θήγοντος ὀδόντα, per illustrare la contesa poetica tra Eschilo ed Euripide nei termini di un duello. Sempre nel medesimo contesto seguono altre immagini che richiamano l'azione del cinghiale epico, come il rizzare il pelo (822 φρίζας δ' αὐτοκόμου λοφιάς λασιαύχενα χαίταν) e lo sguardo minaccioso (823 δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, cf. 816s.). Sulla stessa traccia metaforica cf. anche *Ra.* 898 ἡγρίωται, 903-904a la furia distruttrice, 925, 1102.

⁴¹ Il κόμπος ὀδόντων illustra nel primo passo lo scontro tra Odysseus, che fa la parte del cinghiale, e i Troiani, mentre nel secondo passo, con una più esplicita corrispondenza, esso rappresenta il rimbombo delle armi che cozzano sulle corazze di Leonteus e Polyboites (Μ 151s. ὡς τῶν κόμπει χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι φαινός ἢ ἄντην βαλλομένων). Per l'immagine acustica dei denti digrignanti prima dell'assalto, cf. Τ 365 τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλε (Achilleus in armi, segue l'indicazione del bagliore degli occhi), Hes. *Scut.* 164 τῶν καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλεν (dei serpenti rappresentati sullo scudo, stridore che si sente quando Herakles combatte), Hes. *Scut.* 404 ἄραβός θ' ἅμα γίνετ' ὀδόντων (dei leoni che si affrontano). Come indicazione di paura, cf. Κ 375 ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνετ' ὀδόντων, Ν 283 πάταγος δὲ τε γίγνετ' ὀδόντων.

⁴² L'immagine del leone illustra in questo passo l'azione di Achilleus, il quale, nella sua *Aristeia*, si prepara al duello con Aineias. In Ap. Rh. 4.1353 ritornerà per il cinghiale l'immagine dell'ἀφρός (insieme a quella minacciosa dell'arrota le zanne). Cf. anche la similitudine dei cinghiali per il duello tra Eteokles e Polyneikes in Eur. *Phoen.* 1380s. κάπροι δ' ὅπως θήγοντες ἀγρίαν γένυν ἢ ξυνήψαν, ἀφρῶ διάβροχοι γενειάδας (e al v. 1573 ὅστε λέοντας ἐνάυλους).

⁴³ Tra le interpretazioni di χλοῦνης, riportate da *schol.* *B Hom. I 539 (II 515 Erbse) e da Eustath. in Hom. *Il.* I 539 (772.50 van der Valk), troviamo anche la definizione del cinghiale come ἀφριστής. L'ἀφρός in relazione alla furia del guerriero lo ritroviamo poi in una similitudine che illustra la prima azione da *aristeuon* di Hektor, nell'immagine del fiume impetuoso che travolge ogni cosa (Ε 599), e ancora nella figura del fiume Skamandros che infuria contro Achilleus (Φ 325). Cf. in relazione all'immagine dell'esercito Eur. *Suppl.* 587 ἀφρῶ καταστάζοντα e la similitudine con i

La «bianca zanna» diventa paradigma delle potenzialità di attacco e della pericolosità del cinghiale nella iterazione del verso formulare οὐλήν, τήν ποτέ μιν σῦς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι (τ 393, φ 219, ψ 74) e della formula ἔλασεν σῦς λευκῶ ὀδόντι (τ 460, ω 332). Si tratta in tutti questi luoghi sempre del racconto della caccia al cinghiale, di cui è stato protagonista Odysseus e della quale l'eroe conserva il celebre segno della cicatrice, oltre che la gloria di aver per primo affrontato l'animale e di averlo ucciso⁴⁴. Nello scontro, che – come vedremo – assume i tratti di una *Monomachia* eroica, sono anche descritti gli effetti del colpo inferto dalla zanna del cinghiale, con meticolosità analoga a quella che caratterizza il ferimento o l'uccisione dei protagonisti dei duelli epici (τ 449-451)⁴⁵:

ὁ δέ μιν φθάμενος ἔλασεν σῦς
γουνὸς ὕπερ, πολλὸν δὲ διήφυσε σαρκὸς ὀδόντι
λικριφίς αἰξας, οὐδ' ὀστέον ἵκετο φωτός.
*lo prevenne il cinghiale, lo colpì
sopra il ginocchio, gli cavò molta carne con la zanna,
di fianco avventandosi, ma senza giungere all'osso dell'uomo.*

Si tratta di una ferita seria⁴⁶, al di sopra del ginocchio: il colpo della zanna lacera la carne fino in profondità, pur non giungendo a toccare il femore. Odysseus, anche se ferito, riesce a uccidere l'animale, ma la pericolosa ferita ha poi bisogno di cure immediate e alquanto serie, tanto da richiedere, per fermare l'emorragia, anche una ἐπαιδὴ⁴⁷ dei compagni di caccia di Odysseus, e poi di ulteriori medicazioni fino alla guarigione⁴⁸. Analogamente in battaglia avviene che un guerriero in una *Monomachia* venga ferito seriamente dall'avversario – come per esempio nel duello tra lo stesso Odysseus e Sokos (Λ 426-458) – ma riesca poi ugualmente a ucciderlo e ad

cinghiali per gli Spartani che affrontarono i Persiani in Ar. *Lys.* 1255-1257 ἀπερ τὼς κάπρωσ ἢ σάγοντας, οἷω, τὸν ὀδόντα πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γέννας ἀφρός ἦνσεεν.

⁴⁴ Sul valore e sul significato della cicatrice di Odysseus, oltre a quanto è qui detto, vd. *infra* cap. VI § 3.

⁴⁵ Sulla descrizione delle ferite nei duelli epici vd. FRIEDRICH 1956, 30-42. Sugli attributi del cinghiale come armi, che poi divengono spoglie che rappresentano il segno della vittoria, come nei duelli tra eroi, vd. ora FRANCO 2006, 20s.

⁴⁶ Sul rischio di essere feriti nella caccia al cinghiale, cf. Xen. *Cyn.* 10.8.6-8.

⁴⁷ τ 455-458 τὸν μὲν ... ἀμφεπένοντο, ἢ ὀτειλήν δ' ... ἢ δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαιδὴ δ' αἶμα κελαιόν ἢ ἔσχεθον. Sull'uso di una ἐπαιδὴ per la guarigione vd. RUSSO 2004, 267.

⁴⁸ τ 460 εὖ ἰησάμενοι.

CAPITOLO QUARTO

averne il vanto, per essere infine soccorso, medicato e trasportato fuori dalla mischia dai compagni. E non meno di un duello tra eroi il confronto con il cinghiale diviene *kleos* e racconto. Al ritorno a Itaca i genitori del giovane Odysseus si rallegrano (τ 463 χαίρον) di vedere il figlio e gli chiedono subito della ferita (τ 464 οὐλὴν ὅτι πάθοι), così la caccia al cinghiale diviene subito narrazione eroica, come per le altre avventure dell'eroe che sono oggetto di un racconto in prima persona del protagonista: alla stessa maniera, nel contesto della battaglia, si gioisce del ritorno di un eroe che ha rischiato di perdere la vita in un duello⁴⁹, e i duelli importanti rimangono nella memoria e nel canto⁵⁰.

Un altro tratto della descrizione fisica, che pure pone in evidenza l'aggressività del cinghiale, riguarda il manto. Quando si prepara ad attaccare, il cinghiale rizza il pelo sul dorso e sul collo, com'è rappresentato in N 473 φρίσσει δέ τε νῶτον ὑπερθεν, τ 446 φρίζας εὖ λοφιήν, Hes. *Scut.* 171 φρίσσόν γε μὲν ἀχένας ἄμφω (cinghiali e leoni insieme), 391 ὀρθὰς δ' ἐν λοφιῇ φρίσσει τρίχας ἀμφί τε δειρήν. Si tratta di un originario segnale di aggressività proprio anche degli umani, che permane in noi solo in forme residuali – nel rizzarsi dei capelli⁵¹. Dal punto di vista della sua funzione si devono riprendere in considerazione tutte quelle immagini – che già abbiamo commentato – relative ai cimieri e agli elmi degli eroi, i quali nel loro ondeggiare e col loro brillio servono a rendere più grandi e più minacciosi i guerrieri pronti per lo scontro⁵². Inoltre, per quanto riguarda in particolare la costruzione di questa immagine epica del cinghiale, anche se il quadro di riferimento è diverso, si può richiamare per la coincidenza verbale l'azione degli schieramenti che levano le lance al momento di attaccare battaglia in N 339 ἔφριξεν δὲ μάχη φθισίμβροτος ἐγγεῖησι, alla quale segue la descrizione del bagliore accecante del bronzo, N 340s. ὄσσε δ' ἄμερδεν ἢ ἀυγὴ χαλκείη, proprio come nella descrizione del

⁴⁹ P. es. i Troiani gioiscono, τοὶ δὲ χάρησαν, al vedere Aineias ancora vivo dopo il duello con Diomedes (E 514-516), e Hektor dopo il duello con Aias Telamonios (H 307-310). Cf. il motivo della gioia della sposa per il guerriero che ritorna vivo dalla battaglia in E 503-505 (di segno negativo).

⁵⁰ Cf. in H 87-91 le indicazioni relative alla memoria futura del duello tra Aias Telamonios e Hektor.

⁵¹ Vd. BURKERT 1981, 44; EIBL-EIBESFELDT 1983, 113.

⁵² Vd. *supra* cap. III § 5.2.

cinghiale al rizzarsi minaccioso del pelo fa seguito l'indicazione del brillare degli occhi⁵³.

E sono gli occhi l'ultimo tratto fisico del cinghiale nell'epica, gli occhi che risplendono come fuoco: N 474 ὄφθαλμῶ δ' ἄρα οἱ πυρὶ λάμπειτον, τ 446 πῦρ δ' ὄφθαλμοῖσι δεδορκώς, Hes. *Scut.* 390 ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔικτον. Si tratta di un dettaglio di minore frequenza ma notevole, che il cinghiale condivide in primo luogo con il suo omologo altrettanto 'eroico', il leone, che è, secondo l'epiteto formulare, *χαροπός* «dagli occhi lucenti»⁵⁴, e al quale arde lo sguardo mentre affamato è a caccia di preda: ζ 131s. ἐν δέ οἱ ὄσσε || δαίεται⁵⁵. Ma il cinghiale condivide questo tratto anche con gli eroi più importanti nel corso della loro *Aristeia*: il bagliore degli occhi, insieme al bagliore delle armi o al risplendere di una luce di fuoco suscitata da un dio, è – come si è visto – uno dei tratti distintivi dell'*aristeuon*. È un segno specifico del *furor*, comune al guerriero e al cinghiale⁵⁶, che ritroviamo con frasi simili per Hektor come per Achilleus⁵⁷. E a conferma del contatto, quando il campione acheo

⁵³ In N 474, τ 446, mentre in Hes. *Scut.* 390 la medesima indicazione degli occhi del cinghiale precede quella relativa al pelo della fiera.

⁵⁴ L'epiteto *χαροπός* nell'epica arcaica è riservato al leone (λ 611, *Hy. Herm.* 569, *Hy. Aphr.* 70, *Hy. hom.* 14.4, Hes. *Th.* 321, *Scut.* 177), eccetto che in un luogo dove è attribuito dei cani (*Hy. Herm.* 194). Anche la stravolgente applicazione parodica ai *πίθηκοι* di Ar. *Pax* 1065s. produce il suo effetto proprio perché si fonda sul paradigma epico dei leoni, dai quali l'epiteto è sentito come inseparabile. Sul significato e sulla problematica interpretazione del termine vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. e più di recente RAINA 2003, 32-39. Vd. anche *supra* cap. III § 6.

⁵⁵ Per il particolare degli occhi del leone cf. anche Υ 172 γλαυκίων, Hes. *Scut.* 430 γλαυκίων δ' ὄσσοις δεινόν, Ρ 136 πᾶν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὄσσε καλύπτων, *Hy. hom.* 7.48 δεινόν ὑπόδρα ἰδών.

⁵⁶ È immagine propria anche di figure mostruose e del dio della guerra: Hes. *Th.* 826-828 (Typhoeus) ἐκ δέ οἱ ὄσσων || ... ὑπ' ὄφρῦσι πῦρ ἀμάρυσεν || ... πῦρ καίετο δερκομένοιο, *Scut.* 72 (Ares, che si sta preparando al duello con Herakles) πῦρ δ' ὡς ὄφθαλμῶν ἀπελάμπειτο, 145 (Phobos, divinità della guerra) ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς (al bagliore degli occhi si accompagna la descrizione dei denti, 146s. τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν πλήτο στόμα λευκαθεόντων, || δεινῶν, ἀπλήτων). A valutare la percezione dell'immagine può servire il confronto con la ripresa comica e parodica di Ar. *Pax* 754s. nella rappresentazione mostruosa del demagogo che combina diversi elementi e in particolare associa l'immagine dei denti (*καρχαρόδοντα*) e il bagliore degli occhi, particolari che contribuiscono a suscitare il terrore, 759.

⁵⁷ Μ 466 πυρὶ δ' ὄσσε δεδήει, Ο 607s. τῷ δέ οἱ ὄσσε || λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὄφρῦσιν, Τ 16s. ἐν δέ οἱ ὄσσε || δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὡς εἰ σέλας ἐξεφάανθεν, 365s. τῷ δέ οἱ ὄσσε || λαμπέσθην ὡς εἴ τε πυρὸς σέλας. Lo sguardo di fuoco è una delle virtù dell'eroe, accanto alle dimensioni straordinarie e all'eccezionale forza fisica, nella narrazione della *paideia* di Herakles in Apollod. *Bibl.* 2.4.9. Ma secondo Pind. fr.

CAPITOLO QUARTO

veste le nuove straordinarie armi per le imprese della sua *Aristeia*, il bagliore degli occhi è preceduto dal digrignare dei denti dell'eroe (T 365 τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλε), come già abbiamo osservato che avviene per il cinghiale (Hes. *Scut.* 389s. μαστιχόωντι)⁵⁸.

Questa notazione della luce degli occhi simile al fuoco può essere completata dall'immagine dei cinghiali e dei leoni che si preparano ad affrontarsi guardandosi minacciosi nella rappresentazione artistica dello scudo di Herakles: Hes. *Scut.* 169 ἐς σφέας δερκομένων, κοτεόντων θ' ἰεμένων τε. Il confronto degli sguardi dei duellanti è uno degli elementi tematici propri della *Monomachia*. Questa immagine nella successione dei motivi segue la vestizione delle armi e l'avvicinamento dei contendenti, e precede immediatamente lo scontro vero e proprio, in una forma visiva di *flyting*⁵⁹, come possiamo verificare nella singolar tenzone tra Paris e Menelaos: Γ 340-342 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἑκάτερθεν ὀμίλου θωρήθησαν, ἢ ἐς μέσσον Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἐστιχόωντο ἢ δεινὸν δερκόμενοι. Non manca questo particolare – quasi con le stesse formule – neppure nel duello sportivo che si svolge tra Aias Telamonios e Diomedes in occasione dei giochi funebri in onore di Patroklos⁶⁰: Ψ 813-815 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἑκάτερθεν ὀμίλου θωρήθησαν, ἢ ἐς μέσον ἀμφοτέρω συνίτην μεμαῶτε μάχεσθαι, ἢ δεινὸν δερκομένω.

La forza dello sguardo, e lo sguardo mostruoso oltre che minaccioso, si proietta poi contro l'avversario anche dalle raffigurazioni sullo scudo degli eroi, che fronteggia direttamente la vista del nemico⁶¹, come lo sguardo di Gorgo βλοσυρῶπις e δεινὸν δερκομένη sullo scudo di Agamemnon che si arma per la sua *Aristeia* (Λ 36s.)⁶².

52u.12-13 M. è già prima, quand'è ancora infante, che la φύα dell'eroe si manifesta attraverso lo sguardo.

⁵⁸ Per una valutazione sul piano etologico del segno di minaccia vd. EIBL-EIBESFELDT 1983, 114, e in relazione al momento e al motivo della sfida nel duello CAMEROTTO 2007a, 164s.

⁵⁹ Sul *flyting* che precede gli scontri tra animali e tra uomini, oltre che i duelli della poesia eroica, vd. PARKS 1990, 16-33.

⁶⁰ Per una valutazione delle relazioni tematiche tra duello vero e proprio, singolar tenzone di tipo cerimoniale e agone sportivo rinvio a CAMEROTTO 2007b.

⁶¹ La funzione è definita in Hes. *Scut.* 162-165 (si possono confrontare anche le indicazioni relative alle armi di Achilleus in Eur. *El.* 456s., 468s.). Sull'effetto di terrore provocato dalle armi, in particolare dalle raffigurazioni sullo scudo (e tra queste vi può essere la testa di Gorgo), vd. SCULLY 2003, 32-34.

⁶² La testa di Gorgo è un *teras* con spaventosi effetti visivi che è sull'egida di Athene quando la dea si arma per entrare in battaglia (E 741s.). La dea guerriera, che è γλαυκῶπις, sarà poi γοργῶπις in Soph. *Ai.* 450, Eur. *Hel.* 1316. Con la medesima

Lo stesso vale, sullo scudo di Herakles, per Phobos, che ad Ares si accompagna⁶³, in Hes. *Scut.* 145 ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς⁶⁴, e ancora per Ker, che insieme ad altre personificazioni della guerra compare nella rappresentazione del campo di battaglia col suo terribile sguardo (*Scut.* 160 δεινὸν δερκομένη)⁶⁵, il quale si associa nel medesimo verso allo strepito del demone della morte (καναχῆσί τε βεβρυχυῖα); infine, sempre uno sguardo di minaccia, «selvaggio» o «crudele», lo si ritrova nella rappresentazione dei serpenti che fanno da cinto alle Gorgoni, nella vicenda di Perseus rappresentata ancora sullo scudo di Herakles (Hes. *Scut.* 236 ἄγρια δερκομένω)⁶⁶, unito all'immagine acustica e sempre minacciosa dello strepito dei denti digrignanti (235 μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας).

4. Le virtù e le azioni eroiche: le similitudini

Veniamo all'*ethos*, che colloca ancor più profondamente il cinghiale nella dimensione della guerra e degli eroi. L'associazione è espressamente indicata dalla presenza di questa fiera nelle rappresentazioni artistiche del *telamon* di Herakles della *Nekyia* (λ 611s.) e dello scudo del medesimo eroe nel poemetto del duello con Kyknos (Hes. *Scut.* 168-177). A questi segnali si aggiunge, per il suo significato, l'ornamento antico delle zanne che decora l'elmo di Meriones (K 260-265). Ma il nesso tra guerra e cinghiale, a partire dalla relazione culturale tra caccia e guerra⁶⁷, diviene in particolar modo

funzione Parthenopaios sarà γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων in Aeschyl. *Sept.* 537, ὄμμασι γοργός in Eur. *Phoen.* 146, i figli di Herakles hanno come attributo al pari del padre γοργώπες ... ὀμμάτων ἀύγαί in Eur. *Herc.* 131-133 (ma con diverso valore, per la follia omicida di Herakles, ai vv. 868, 990). Sullo sguardo di Medousa vd. FRONTISI-DUCROUX 1988, 27-40.

⁶³ Phobos si accompagna ad Ares, di cui è figlio (N 299, Hes. *Th.* 934), in Δ 440, N 299, O 119, Hes. *Scut.* 195, 463. L'immagine di Phobos compare insieme alla testa di Gorgo sull'*aigis* di Athene (E 739) e sullo scudo di Agamemnon (Λ 37).

⁶⁴ Come si è osservato, al bagliore degli occhi si accompagna la descrizione dei denti (Hes. *Scut.* 146s.), e a questa segue nuovamente un'indicazione che riguarda gli occhi, ἐπὶ δὲ βλοσυροῖο μετώπου (147).

⁶⁵ Cf. Hes. *Scut.* 249s. Κῆρες κύνειαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας, ἢ δεινωποὶ βλοσυροὶ τε (si aggiunge la rappresentazione del v. 262 δεινὰ δ' ἐς ἀλλήλας δράκον ὄμμασι θυμῆνασαι – si tratta di una ἀμφ' ἐνὶ φωτὶ μάχην).

⁶⁶ Sui valori di ἄγριος, vd. *supra* § 2.

⁶⁷ Per l'equiparazione concettuale tra caccia e guerra cf. Isocr. *Panath.* 163. Vd. VERMEULE 1979, 85s., 93; BURKERT 1981, 32-34, 51, e ora BARRINGER 2001, 10ss. La prospettiva eroica dell'equivalenza è definita in Hdt. 1.37 da Atys che chiede al padre di

CAPITOLO QUARTO

evidente nelle similitudini, se non altro per il fatto che tutte e quindici le comparazioni con il cinghiale dell'epica arcaica le ritroviamo esclusivamente in contesti di duello e di battaglia, e hanno la funzione specifica di illustrare le azioni di guerra degli eroi⁶⁸. Il sistema di contatti acquista ancor maggiore evidenza, se si considera che una osservazione analoga può essere fatta per il leone⁶⁹, ma che in questo caso l'uso per il contesto del combattimento non è esclusivo. I comportamenti del cinghiale ne mettono in evidenza le qualità che lo assimilano all'eroe in battaglia e che ne fanno perciò un termine di paragone privilegiato. Ossia possiamo ben dire che il cinghiale, come il leone e ancor più di esso, condivide con gli eroi le medesime virtù.

Il cinghiale si distingue prima di tutto per l'ἀλκή, «la forza di difesa»⁷⁰, che è una *virtus* specifica della guerra e degli eroi più importanti. L'ἀλκή compare tra le personificazioni adatte alla guerra, che ornano l'*aigis* di Athene, in coppia con Ἴωκή «l'assalto», come se vi fossero insieme il cinghiale e il leone. L'*alke* è in particolare la virtù formulare degli Aiante (H 164, Θ 262, Σ 157 Αἴαντες θοῦρην ἐπιειμένον ἀλκήν), ma anche di Hektor (P 212, Σ 154) e di Achilleus all'assalto nella loro *Aristeia* (Υ 381 ἐν δ' Ἀχιλλεὺς Τρώεσσι θόρε φρεσὶν εἰμένον ἀλκήν). Unita alla ἦνορέη definisce lo status e la fama degli eroi (ω 509 ἀλκή τ' ἦνορέη τε κεκάσμεθα πᾶσαν ἐπ' αἶαν)⁷¹.

Nelle similitudini, questa *virtus* è il cinghiale a proiettarla sugli eroi, grazie per l'appunto alla formula che Plutarco ha ripreso nel *Grillo*, συὶ εἵκελος ἀλκήν, la cui struttura e il cui significato permettono un'assimilazione secondaria del cinghiale al fuoco, quale forza devastatrice della natura, nella similitudine formulare omologa φλογὶ εἵκελος ἀλκήν (N 330, Σ 154)⁷², mentre l'*alke* pone ancora il cinghiale accanto a un altro animale selvatico, il lupo, che ha i tratti del

prendere parte alla caccia al cinghiale: τὰ κάλλιστα πρότερόν κοτε καὶ γενναιότατα ἡμῖν ἦν ἔς τε πολέμους καὶ ἔς ἄγρας φοιτῶντας εὐδοκιμέειν. La caccia è poi anche la migliore preparazione alla guerra, infatti come si sostiene l'affronto di un animale selvatico così si sostiene l'assalto di un nemico, cf. p. es. Xen. *Cyr.* 1.2.

⁶⁸ Le similitudini con il cinghiale sono quattordici nella sola *Iliade* e una nello *Scudo*.

⁶⁹ Vd. SCOTT 1974, 58.

⁷⁰ CHANTRAINE, *DELG* s.v. ἀλέξω: «force qui permet de se défendre». Vd. anche BENVENISTE 1976, 338s.

⁷¹ Anche Polyphemos, che è ἄγριον, οὔτε δίκας εὖ εἰδότα οὔτε θέμιστας (ι 215), è alla stessa maniera dotato di *alke*: ι 214 μεγάλην ἐπιειμένον ἀλκήν (ma cf. ι 514).

⁷² Cf. N 53, 688, P 88, Υ 423, Hes. *Scut.* 451, Antimach. fr. 52.1 Matthews; N 39. Sulle similitudini che hanno come termine di paragone il fuoco vd. SCOTT 1974, 66-68.

predatore e del devastatore e che è usato come paradigma per l'*alke* dei Mirmidoni, allorché si preparano a partecipare all'*Aristeia* di Patroklos: Π 156s. οἱ δὲ λύκοι ὡς ἢ ὁμοφάγοι, τοῖσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή.

In un primo caso, la similitudine del cinghiale illustra già prima della battaglia l'*alke* di Idomeneus (Δ 253), che ancora non combatte, ma che si è armato ed è pieno di ardimento⁷³, pronto per fare la parte dell'*aristeuon* con due tratti specifici⁷⁴, ovvero schierandosi in prima fila tra i *promachoi* (Δ 253 Ἴδομενεὺς μὲν ἐνὶ προμάχοις)⁷⁵ e con la sua brama di combattere (Δ 269 ὄφρα τάχιστα μαχώμεθ'). L'*alke* dell'eroe – e di conseguenza anche quella del cinghiale – trova nello stesso passo una ridefinizione polare, nel rimprovero che Agamemnon rivolge agli Achei pochi versi prima, all'inizio della rassegna dell'esercito: gli Achei, per il fatto che non sembrano pronti a combattere (Δ 246 οὐδὲ μάχεσθε), sono paragonati a cerbiatte (Δ 243 ἦϋτε νεβροί), che mancano, all'opposto del cinghiale⁷⁶, proprio di *alke* (Δ 245 οὐδ' ἄρα τίς σφι μετὰ φρεσὶ γίγνεται ἀλκή)⁷⁷.

La medesima formula ritorna, questa volta però con un successivo ampio sviluppo, che descrive un'azione di caccia e che illustra quella della battaglia, per Aias Telamonios (P 281 συῖ εἵκελος ἀλκήν).

⁷³ Per la relazione tra il motivo della vestizione delle armi e l'*alke*, cf. T 36 αἶψα μάλ' ἐς πόλεμον θωρήσσο, δύσοο δ' ἀλκήν. Si può osservare a margine come nella notevole ripresa del paragone in Ap. Rh. 3.1350-1353 il nesso tra *alke* e cinghiale, pur nella variazione della formula, mantenga la sua forza che anzi introduce l'ampliamento con la descrizione (sempre tutta epica ed eroica) della fiera. Vd. FANTUZZI-HUNTER 2002, 371s.

⁷⁴ Idomeneus, come si è visto, è un eroe che ha nell'*Iliade* una sua speciale *Aristeia*, in N 361-539. Sulla presenza e il ruolo di questo eroe nell'epica vd. anche CAMEROTTO 2009.

⁷⁵ Sui *promachoi*, come schieramento di guerrieri che combatte in prima fila, opposto alla moltitudine che rimane più indietro, vd. LATACZ 1977, 159s.; VAN WEES 1997, 687-689.

⁷⁶ L'opposizione è sottolineata anche dal femminile, oltre che dalla natura specifica dell'animale, per una sovrapposizione di categorie che intensifica l'ingiuria contenuta nel rimprovero. Vd. LILJA 1976, 21; MAINOLDI 1984, 108.

⁷⁷ Vd. KIRK 1985, 357. L'assenza di *alke* delle νεβροί (cf. N 102-104 ἑλαφοὶ ἀνάκτιδες) è rimproverata da Hektor a Paris, proprio perché non ha il coraggio di combattere, pressoché con le medesime parole: Γ 45 ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή. Non avere *alke* corrisponde a essere ἀπόλεμον καὶ ἀνάκτιδα (I 34s.). Per l'importanza dell'*alke* e per la gravità della sua assenza in un eroe, cf. I 39, (Hes. fr. 203.1s. M.-W.).

CAPITOLO QUARTO

L'eroe acheo con tratti da aristeuon⁷⁸ si volge contro i Troiani ormai sicuri di trascinare via il corpo di Patroklos. Il contesto formulare è analogo, Aias con l'*alke* del cinghiale a sua volta si lancia tra i *promachoi*, P 281 ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων⁷⁹. Solo contro tutti è il cinghiale che affronta cacciatori e cani nella similitudine, solo contro tutti è Aias di fronte ai Troiani, quando tutti gli altri Achei sono fuggiti (P 274s.). Facilmente disperde gli avversari il cinghiale (P 283 ῥηϊδίως ἐκέδασσεν) e altrettanto facilmente Aias (P 285 ῥεῖα ... Τρώων ἐκέδασσε φάλαγγας).

Ancora in due luoghi l'*alke* del cinghiale diviene paradigma per la *virtus* di chi combatte. Il cinghiale è ἀλκὶ πεποιθὼς in N 471, dove funge nuovamente da paradigma per Idomeneus, che resiste all'assalto di Aineias, con una nuova ridefinizione in negativo, perché l'eroe acheo non si lascia prendere dalla paura «come un bambino» (N 470 ἀλλ' οὐκ Ἰδομενῆα φόβος λάβε τηλύγετον ὦς), immagine che regolarmente insieme al genere femminile si pone all'opposto delle virtù militari maschili⁸⁰. Ed è ancora ἀλκὶ πεποιθὼς in P 728 per gli Aiante – due eroi dell'*alke*, come abbiamo visto dalla formula –, quando essi si volgono contro i Troiani che incalzano gli Achei in difficoltà, mentre tentano di portare in salvo il corpo di Patroklos. La medesima formula associa ancora il cinghiale al leone, attraverso il confronto con E 299 λέων ὡς ἀλκὶ πεποιθὼς, P 61, ζ 130 λέων ὀρεσίτροφος ἀλκὶ πεποιθὼς, ma anche a Hektor al culmine del suo *furor* e della sua *Aristeia* (Σ 158 ὁ δ' ἔμπεδον ἀλκὶ πεποιθὼς), quando sta ormai per strappare il corpo di Patroklos agli Achei, balza nella mischia (Σ 159 κατὰ μόθον) e non cede di un passo (Σ 160 ὀπίσω δ' οὐ χάζετο πάμπαν), per essere subito dopo in questo caso paragonato a un leone (Σ 161s.).

Il cinghiale si distingue poi per lo σθένος, ovvero la forza, la possanza fisica che si manifesta in combattimento⁸¹. È *sthenos* «che

⁷⁸ Aias Telamonios appare secondo solo ad Achilleus per l'eccellenza dell'aspetto e delle imprese, B 768s. ἀνδρῶν αὐτὸς μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας, ἢ ὄφρ' Ἀχιλλεύς μῆνιεν, P 279 Αἴας, ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο.

⁷⁹ Cf. la medesima formula d'incipit, seguita da una similitudine omologa: Π 582s. ἴθυσεν δὲ διὰ προμάχων Ἴρηκι εὐοικῶς ἢ ὠκέϊ, ὅς τ' ἐφόβησε κολοιοῦς τε ψῆρας τε.

⁸⁰ VERMEULE 1979, 100, EIBL-EIBESFELDT 1983, 99s. È un'opposizione e quindi un'esclusione anche spaziale: nella città in guerra rappresentata sullo scudo di Herakles mentre gli uomini combattono le donne stanno sugli spalti (Hes. *Scut.* 242s.), così sullo scudo di Achilleus insieme alle donne vi sono i bambini e i vecchi (Σ 514s.).

⁸¹ Cf. Xen. *Cyn.* 10.17.1-2 οὕτω δὲ πολλὴ ἡ δυνάμεις ἐστὶν αὐτοῦ ὥστε καὶ ἂ οὐκ ἂν οἰοιτό τις πρόσεστιν αὐτῷ.

non si lascia sopraffare», al pari di quello del leone, nella formula τῶν τε σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν (E 783, H 257), che si applica anche ai buoi per l'aratura (σ 373, Hes. *Op.* 437), ma che è pure lo *sthenos* che gli altri dèi riconoscono a Zeus (Θ 463 εἶ νυ καὶ ἡμεῖς ἴδμεν ὅ τοι σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν)⁸². È la medesima forza che hanno gli eroi e che gli dei infondono in essi, è una forza orgogliosamente ostentata, che il cinghiale manifesta contro cacciatori e cani che lo circondano in M 42 σθένει βλεμεαίνων, e che diviene *menos* nella similitudine, interna a un discorso diretto, in P 20-22 μένος ... ἢ συὸς κάπρου ὀλοόφρονος, οὗ τε μέγιστος ἢ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι περὶ σθένει βλεμεαίνει. Nel caso di quest'ultima formula, il cinghiale presenta gli stessi tratti che spettano a Hektor, nella descrizione del suo *furor* di *aristeuon*, in Θ 337 Ἐκτωρ δ' ἐν πρώτοισι κίε σθένει βλεμεαίνων e in particolare nella rappresentazione articolata di I 237-239 Ἐκτωρ δὲ μέγα σθένει βλεμεαίνων ἢ μαινεται ἐκπάγλως πίσυνοσ Διί, οὐδέ τι τίει ἢ ἀνέρας οὐδέ θεούσ· κρατερὴ δὲ ἐ λύσσοσ δέδουκεν⁸³.

Di un *aristeuon* come Hektor o Achilleus, il cinghiale ha poi la baldanza o tracotanza nell'attacco (Λ 325 μέγα φρονέοντε πέσητον)⁸⁴ e nel combattimento (Π 824 μέγα φρονέοντε μάχεσθον)⁸⁵. Non ha mai paura degli avversari e mai fugge (M 45s. τοῦ δ' οὐ ποτε κυδάλμιον κῆρ ἢ ταρβεῖ οὐδέ φοβεῖται, Hes. *Scut.* 170s. οὐδέ νυ τῶ γε ἢ οὐδέτεροι τρεέτην). La sua brama di combattere è irrefrenabile: N 475 ἀλέξασθαι μεμαῶσ κύνας ἠδὲ καὶ ἄνδρασ, Hes. *Scut.* 169 κοτεόντων θ' ἰεμένων τε, 176 τοὶ δ' ἔτι μᾶλλον ἐγειρέσθην κοτέοντε μάχεσθαι, 387 φρονέει δὲ θυμῶ μαχέσασθαι⁸⁶. È indomabile nello scontro (Π 823 ἀκάμαντα)⁸⁷, tanto che è spinto a combattere e non si arrende fino alla morte, istinto non diverso dalle scelte degli eroi, e in particolare di Hektor e Achilleus (M 46 ἀγηγορή δέ μιν

⁸² Cf. Θ 32 σθένος οὐκ ἐπιεικτόν.

⁸³ La formula è usata anche per il leone in una similitudine che illustra l'azione di Aias Telamonios (P 135 ὃ δὲ τε σθένει βλεμεαίνει), e pure per un dio, Hephaistos, che prende parte alla *Theomachia* (Υ 36).

⁸⁴ Λ 296s. αὐτόσ δ' ἐν πρώτοισι μέγα φρονέων ἐβεβήκει, ἢ ἐν δ' ἔπεσ' ὕσμινη (Hektor), N 156 μέγα φρονέων ἐβεβήκει (Deiphobos, che non è propriamente un *aristeuon*), X 21 μέγα φρονέων ἐβεβήκει (Achilleus).

⁸⁵ La medesima formula μέγα φρονέοντε μάχεσθον, che qui vede protagonisti della lotta un cinghiale e un leone, è applicata a due leoni che si scontrano in Π 758. Per la baldanza del cinghiale applicata a un eroe cf. anche P 21-23.

⁸⁶ Cf. Bacchyl. *Epin.* 5.105 M. κάπρον ἀναιδομάχαν.

⁸⁷ Il cinghiale condivide questo epiteto piuttosto raro con Helios (Σ 239, 484, *Hy. hom.* 31.7, Hes. *Th.* 956) e con il divino fiume Spercheios (Π 176).

CAPITOLO QUARTO

ἔκτα, 150 εἰς ὃ κέ τις τε βαλὼν ἐκ θυμὸν ἔλῃται)⁸⁸. Ha un κυδάλμιον κῆρ, un «cuore glorioso», come gli eroi e forse più degli eroi⁸⁹, e la sua è una *virtus* specifica degli eroi. Si tratta dell'ἀγηνορίη (M 46), virtù umana e maschile in base alla stessa etimologia e all'uso del termine, è l'impulso che spinge il guerriero a combattere⁹⁰. Può essere confrontata in particolare con quella di Hektor, che, come avviene per il cinghiale nella similitudine⁹¹, spinge l'eroe a mostrare il suo valore in combattimento come aristeuon, cioè isolato davanti a tutti, e che lo porta verso la morte: X 457-459 ἀγηνορίης ἀλεγεινῆς, ἢ ἡ μιν ἔχεσκέ, ἐπεὶ οὐ ποτ' ἐνὶ πληθυτὶ μένεν ἀνδρῶν, ἢ ἀλλὰ πολὺ προθέεσκε, τὸ ὄν μένος οὐδενὶ εἴκων. Questa *virtus* la ritroviamo nella frequente formula θυμὸς ἀγῆνωρ, che ha un uso alquanto generico, ma che in alcuni casi indica specificamente l'istinto che spinge alla lotta⁹², e in particolare questa formula è usata in due luoghi non per gli uomini, ma per il leone che dà l'assalto al bestiame degli uomini (M 300 κέλεται δέ ἐ θυμὸς ἀγῆνωρ, Ω 42s. ἀγῆνωρι θυμῷ ἢ εἴξας).

Che quello del cinghiale sia un ruolo che coincide con la dimensione dell'aristeuon, lo si vede dalle azioni ricollegabili al tema della battaglia, le quali prevedono come situazione tipica la contrapposizione tra il singolo eroe, per l'appunto un aristeuon, e un grande numero di avversari, ovvero una situazione da 'uno contro

⁸⁸ È un principio proprio degli eroi scegliere di combattere con la prospettiva della morte (cf. Z 407 φθίσει σε τὸ σὸν μένος, per Hektor). Con la medesima formula cf. Φ 112s. La medesima idea è anche nella similitudine del leone, che assalta gli stazzi del bestiame, ma viene colpito, ed è la sua *alke* che lo porta alla morte: Π 753 ἐὶ τέ μιν ὄλεσεν ἀλκή. L'immagine del leone illustra l'azione di Patroklos che balza sul corpo di Kebriones, dopo averlo ucciso, ma prepara così la propria morte per mano di Hektor. Analoga idea è anche nella similitudine del leone per Sarpedon in M 305s. ἢ ἦραξε μετὰλμενος, ἢ ἐ καὶ αὐτός ἢ ἔβλητ' ἐν πρώτοισι, per Achilles in Υ 172s. ἦν τινα πέφνη ἢ ἀνδρῶν, ἢ αὐτὸς φθιεται πρώτῳ ἐν ὀμίλῳ, e della πάρδαλις per Agenor in Φ 577s. οὐκ ἀπολήγει ἢ ἀλκῆς, πρὶν γ' ἢ ἐ ξυμβλήμεναι ἢ ἐ δαμῆναι.

⁸⁹ Per gli eroi, che sono Agamemnon (K 16), Achilles (Σ 33) ed Eurymachos (φ 247), il κυδάλμιον κῆρ è sempre unito a ἔστυνε.

⁹⁰ Vd. BURKERT 1982, 33. Il termine ἀγηνορίη è un composto, costituito da un tema verbale ἀγε- e da ἀνήρ, poi analizzato secondo una etimologia popolare come ἄγαν e ἀνήρ, nel senso rispettivamente di 'coraggio' – anche con tratti eccessivi – e di 'arroganza'. Vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. ἀγῆνωρ.

⁹¹ La similitudine illustra l'azione di Hektor nel pieno della sua *Aristeia*, e l'accento all'*agenorie* che spinge alla morte il cinghiale può essere considerata come un'anticipazione di quanto deve avvenire per Hektor.

⁹² K 220s., 319s., Υ 174, ι 213, σ 61. Sull'*agenorie* vd. più ampiamente GRAZIOSI-HAUBOLD 2003, 62-69.

tutti⁹³. Al cinghiale, che quasi sempre è il protagonista delle scene di caccia, si contrappone un gran numero di cani e di cacciatori⁹⁴. Così Meleagros per la caccia al cinghiale calidonio ha riunito un grande stuolo di eroi e mute di cani, perché i numeri esigui non sarebbero bastati a sopraffare la fiera (I 544s.)⁹⁵:

πολλέων ἐκ πολίων θηρήτορας ἄνδρας ἀγείρας
καὶ κύνας· οὐ μὲν γάρ κε δάμη παύροισι βροτοῖσι.
da molte città fece venire alla caccia
uomini e cani; non l'avrebbero ucciso in pochi.

Il cinghiale, chiuso tra uomini e cani (M 41 ἔν τε κύνεσσι καὶ ἀνδράσι θηρευτήσι), si trova di fronte a schiere di uomini (M 47, 48 στίχες ἀνδρῶν), che lo assalgono compatte come torre⁹⁶ e che scagliano contro di lui nugoli di lance: M 43-45 οἱ δὲ τε πυργηδὸν σφέας αὐτοὺς ἀρτύναντες || ἀντίον ἴστανται καὶ ἀκοντίζουσι θαμειάς || αἰχμὰς ἐκ χειρῶν. Il cinghiale, animale selvatico che sta nei luoghi solitari, attende solo, e impavido, il grande tumulto dell'assalto dei cacciatori e dei cani: N 472s. ὅς τε μένει κολοσυρτὸν ἐπερχόμενον πολὺν ἀνδρῶν || χώρῳ ἐν οἰοπόλῳ⁹⁷.

Nella battaglia, l'immagine, a cui si connette regolarmente l'uso della similitudine, è il *furor* di un eroe, in genere un aristeuon, o anche di uno schieramento, immagine che si associa in primo luogo al motivo della resistenza contro un avversario e in genere contro forze

⁹³ L'aristeuon è contrapposto come unico protagonista al grande numero degli avversari e cerca regolarmente il luogo della battaglia dove sono più fitte le schiere dei nemici e maggiore il pericolo. Cf. E 8, Π 285 ὅθι πλείστοι κλονέοντο (Diomedes, Patroklos), Λ 148s. ὁ δ' ὅθι πλείσται κλονέοντο φάλαγγες, || τῆ ρ' ἐνόρουσ' (Agamemnon), O 616 ἦ δὴ πλείστον ὄμιλον ὄρα καὶ τεύχε' ἄριστα (Hektor), Π 377 ἦ πλείστον ὀρνόμενον ἶδε λαόν (Patroklos).

⁹⁴ Cf. Xen. *Cyn.* 10.3.8s. συγκυνηγέται δ' ἔστωσαν· τὸ γὰρ θηρίον μόλις καὶ ὑπὸ πολλῶν ἀλίσκεται. Secondo Pind. fr. 234.4 M. il cane per la caccia al cinghiale deve essere τλάθυμος.

⁹⁵ Un catalogo degli eroi che partecipano all'impresa è in Stesich. fr. 222 P. (*Suotherae*), cf. Ovid. *Met.* 8.301-317.

⁹⁶ Senofonte sconsiglia come rischiosa questa disposizione compatta dei cacciatori nell'affrontare il cinghiale: *Cyn.* 10.8.6-8 ἐὰν γὰρ ὑποχωρῶν ἐμπέση εἰς πυκνοὺς, κίνδυνος πληγῆναι· ὃ γὰρ ἂν προσπέση, εἰς τοῦτον τὴν ὄργην κατέθετο.

⁹⁷ M 146s. ἐν ὄρεσιν || ἀνδρῶν ἠδὲ κυνῶν δέχεται κολοσυρτὸν ἰόντα. Per la situazione 'uno contro tutti', con il cinghiale come protagonista solitario (o anche in coppia), al pari di un aristeuon, cf. anche Λ 292-294, 324-326, 411-422, P 278-287, P 725-734, (δ 454), τ 395, 429-431, 466, Hes. *Scut.* 386-391.

CAPITOLO QUARTO

soverchianti⁹⁸. Il cinghiale nella caccia attende a piè fermo cani e cacciatori (τ 447 στῆ ῥ' αὐτῶν σχεδόθεν, M 147 δέχεται, N 472 μένει): allo stesso modo Idomeneus attende a piè fermo Aineias (N 471 ἀλλ' ἔμεν', 476 ὥς μένεν Ἴδομενεὺς δουρικλυτός, οὐδ' ὑπεχώρει)⁹⁹. Ma in particolare la forza e il furore del cinghiale trovano applicazione nella resistenza che diviene contrattacco, per il quale gioca un ruolo significativo la particolare tecnica di assalto della fiera, che si volge improvvisa, terrorizzando cani e cacciatori, e colpisce *obliquo ictu*, volgendosi su se stessa (Θ 340 ἐλισσόμενόν τε δοκεύει, M 42 στρέφεται, M 47 ταρφέα τε στρέφεται, M 148 δοχμῶ τ' αἴσσουντε, P 283 ἐλιξάμενος διὰ βήσασας, P 728 ἐλίξεται, τ 451 λικριφίς αἴξας, Hes. *Scut.* 389 δοχμωθείς)¹⁰⁰. Così fanno gli eroi dei quali il cinghiale è il paradigma. Odysseus circondato dai Troiani nella sua breve *Aristeia* (Λ 401-488) infuria e fa strage, un πῆμα per gli avversari che lo assalgono, come il cinghiale è δεινόν per quelli che lo affrontano (Λ 418). Polypoites e Leonteus, mentre gli Achei sono incalzati dai Troiani, balzano dalle porte (M 145 ἐκ δὲ τῶ ἀΐξαντε πυλάων) e respingono l'assalto (M 145-153). Aias Telamonios, nel momento critico in cui i Troiani sembrano essersi impossessati del corpo di Patroklos, contrattacca, scompiglia le schiere avversarie e fa strage (P 278-287). E ancora mentre gli Achei trasportano il corpo alle navi incalzati dai dardi dei Troiani, i due Aiante si volgono a contrattaccare (P 732s. ἀλλ' ὅτε δῆ ῥ' Αἴαντε μεταστρεφθέντε κατ' αὐτούς ἢ σταίησαν) e gli avversari sono presi dal terrore (P 733 τῶν δὲ τράπετο χρώς, οὐδέ τις ἔτλη).

Più di rado il cinghiale è paradigma per il motivo dell'attacco vero e proprio, ruolo che è assunto di preferenza da un predatore carnivoro come il leone¹⁰¹. Il cinghiale per l'attacco lo troviamo nel caso di Hektor, che incalza gli Achei fino a ricacciarli oltre il muro (M 41-

⁹⁸ VERMEULE 1979, 90 «the boar was most useful to Homer as an image of bravery in retreat; the lion was the hero in attack because of the old analogy, or fact, of the predator-warrior style which demands that he claw and eat his enemy with a literal blood thirst».

⁹⁹ Vd. JANKO 1992, 107s., FENIK 1968, 99s.

¹⁰⁰ Per la tecnica di attacco cf. Xen. *Cyn.* 10.11.3-4 ἀλλ' ἐπαντιεῖς ἔχη προσιόντα περιδρομῆν ποιούμενος. Analoghe immagini sono in Ov. *Met.* 8.344 *obliquo latrantes dissipat ictu*, Apul. *Met.* 8.5 *retorquet impetum*.

¹⁰¹ KIRK 1990, 269 «Boars are a regular symbol of counter-attack», paradigma complementare a «the unprovoked aggression of lions». Vd. anche EDWARDS 1991, 90, 133s.

48)¹⁰², mentre nell'unico caso in cui il cinghiale appare come l'aggressore (A 324-326) gli eroi in azione, Diomedes e Odysseus, sono sì all'attacco, ma all'interno di una scena di battaglia in cui gli Achei sono in difficoltà, e la loro azione risulta piuttosto un contrattacco¹⁰³.

Quando la contrapposizione è individuale, i tratti sono quelli dell'aristeuon che diviene protagonista di una *Monomachia*. Come abbiamo già notato, la caccia di Odysseus al cinghiale sul Parnaso presenta alcuni tratti del duello eroico¹⁰⁴. C'è una prima fase di avvicinamento tra i due avversari, che corrisponde al medesimo motivo regolarmente presente nei duelli. Odysseus avanza vicino ai cani, che cercano la traccia, in una posizione che equivale a quella dell'aristeuon in battaglia tra i *promachoi*, e brandisce la lancia con la stessa formula (τ 438 ἦϊεν ἄγχι κυνῶν, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος) che ritroviamo per Aias Telamonios nella singolar tenzone con Hektor (H 213 ἦϊε μακρὰ βιβάζ, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος)¹⁰⁵. Il cinghiale si contrappone a Odysseus, uscendo dalla macchia impenetrabile (τ 445 ὁ δ' ἀντίος ἐκ ξυλόχοιο), come il guerriero si fa innanzi dal folto delle schiere amiche, e manifesta l'aggressività del duellante attraverso i segni del *flying* visivo, il pelo irto e la minaccia dello sguardo di fuoco, che sostituiscono il motivo della provocazione verbale frequente nei duelli. Attende a piè fermo (τ 447 στή ρ' αὐτῶν σχεδόθεν) ed è Odysseus ad attaccare per primo (τ 447 ὁ δ' ἄρα πρότιστος Ὀδυσσεύς), balzando innanzi con la lancia (τ 448 ἔσσυτ' ἀνασχόμενος δολιχὸν δόρυ χειρὶ παχείῃ) pieno di brama di uccidere (τ 449 οὐτάμεναι μεμαώς)¹⁰⁶. Ma è il cinghiale, ovvero

¹⁰² La similitudine Hektor-cinghiale è generata dal motivo del *furor* dell'eroe (M 39) e non dal motivo che segue del comandante che incita i suoi all'attacco (M 49s.), come indica invece il rapporto sintattico. Per l'alternanza tra i due motivi cf. P 285 Aias come cinghiale scompiglia le file nemiche, N 90 Poseidon incita le file degli Achei. Vd. HAINSWORTH 1993, 321s.

¹⁰³ Vd. HAINSWORTH 1993, 262.

¹⁰⁴ Nella vita degli eroi c'è in genere un episodio di caccia, che rappresenta un momento significativo del loro percorso eroico. Per gli eroi la caccia non è meno importante della guerra, e molti sono gli eroi cacciatori. Vd. BRELICH 1958, 178-181. Sulla caccia di Odysseus come impresa di iniziazione dell'eroe, vd. RUSSO 1993, 55-58.

¹⁰⁵ Cf. anche Z 44, Φ 139 ἔχων δολιχόσκιον ἔγχος. Frequente è la formula προῖετ δολιχόσκιον ἔγχος, sempre relativa al tema della *Monomachia*.

¹⁰⁶ Cf. l'uso contestuale della formula in Φ 67s. ἦτοι ὁ μὲν δόρυ μακρὸν ἀνέσχετο δῖος Ἀχιλλεύς ἢ οὐτάμεναι μεμαώς, ὁ δ' ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων, e dell'espressione formulare E 300s., P 7s. πρόσθε δέ οἱ δόρυ τ' ἔσχε καὶ ἀσπίδα πάντοσ' ἔϊσθη, ἢ τὸν κτάμεναι μεμαώς ὅς τις τοῦ γ' ἀντίος ἔλθοι. Cf., sempre

CAPITOLO QUARTO

l'avversario di questo duello di caccia, che con il suo colpo riesce a ferire l'eroe (τ 452-454)¹⁰⁷. A sua volta Odysseus non cede, pur ferito, e uccide il cinghiale con le stesse formule dei duelli, colpendolo alla spalla destra¹⁰⁸, la punta della lancia passa da parte a parte (τ 453 ἀντικρὺ δὲ διήλθε φαεινοῦ δουρὸς ἀκωκή)¹⁰⁹. Il cinghiale muore (τ 454 κὰδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός)¹¹⁰ così come si addice a un eroe che viene ucciso da prode¹¹¹. Manca la *iacatio*, ma il vanto del vincitore diverrà poi racconto eroico, mentre seguono i motivi delle cure prestate al guerriero ferito (τ 455-458) e del suo trasporto lontano dal contesto del duello (τ 458), secondo le sequenze tematiche specifiche della *Monomachia*.

Nei duelli epici il cinghiale delle similitudini illustra, immediatamente dopo le parole di sfida degli eroi, il momento spettacolare dell'assalto con le armi, ovvero il primo assalto nel caso dello scontro tra Herakles e Kyknos in Hes. *Scut.* 386-391¹¹², e qui il cinghiale è rappresentato con una sequenza estesa di tratti da aristeuon. Illustra poi il secondo assalto con le lance nel caso del duello tra Aias e Hektor in H 255-257, più brevemente con l'indicazione dello *sthenos* indomabile.

Una similitudine particolare, con la lotta straordinaria tra un leone e un cinghiale¹¹³, che sui monti si affrontano e si scontrano per bere a una fonte (Π 823-826)¹¹⁴, illustra invece il momento finale del duello tra Patroklos e Hektor, quando il campione troiano uccide l'avversario. Il duello segna, con la sua morte, la fine dell'*Aristeia* di Patroklos

nell'ambito di una *Monomachia*, anche Hes. *Scut.* 414 κτεινόμενοι μεμῶς, 453 κακκτάμενοι μεμῶς, E 852 ἔγχεϊ χαλκείῳ, μεμῶς ἀπὸ θυμὸν ἐλέσθαι.

¹⁰⁷ Sulla ferita e la sua descrizione vd. *supra* § 3.

¹⁰⁸ Cf. E 98 καὶ βάλ' ἐπαΐσσοντα τυχῶν κατὰ δεξιὸν ὄμιον (Pandaros ferisce Diomedes).

¹⁰⁹ Cf. A 253 ἀντικρὺ δὲ διέσχε φαεινοῦ δουρὸς ἀκωκή (Koon ferisce Agamemnon).

¹¹⁰ Il verso formulare descrive la morte durante un duello di Pedasos, uno dei cavalli di Patroklos (Π 469), che è stato colpito alla spalla destra da Sarpedon (Π 467s. ὃ δὲ Πηδᾶσον οὐτάσεν ἵππον || ἔγχεϊ δεξιὸν ὄμιον), e di un cervo, colpito da Odysseus in un'azione di caccia (κ 163). Il primo emistichio ritorna in σ 98 per la lotta tra Odysseus e Iros.

¹¹¹ Per il modo in cui *deve* morire un eroe cf. le parole di Idomeneus a Meriones, in N 288-291.

¹¹² Il duello è illustrato sempre nel momento dell'assalto da altre due similitudini, con lo scontro tra due leoni e con lo scontro tra due avvoltoi (Hes. *Scut.* 402-4, 405-11).

¹¹³ Vd. FRÄNKEL 1921, 62; SCOTT 1974, 181. Sull'importanza del motivo della lotta tra animali e la sua diffusione vd. BRELICH 1958, 279.

¹¹⁴ Lo stesso motivo della lotta tra il leone e il cinghiale è in Aesop. 203 Chambry (= 338 Perry). Cf. anche Arist. *HA* 630a 2.

e lo scontro tra il leone e il cinghiale si pone al punto d'arrivo di una sequenza di similitudini che hanno accompagnato i duelli più importanti dell'eroe acheo. Patroklos è come un leone che uccide un toro, quando colpisce a morte Sarpedon (Π 487-489); è un leone che assale gli stazzi del bestiame quando balza sul corpo di Kebriones, dopo averlo ucciso (Π 752s.); sia Patroklos che Hektor sono come leoni che si affrontano per la preda, quando avanzano l'uno contro l'altro per il corpo di Kebriones (Π 756-758), mentre Patroklos assume il ruolo del cinghiale nella fase del duello che vede la sua morte – e al tempo stesso Hektor riveste quello del leone. Il cinghiale e il leone sono omologhi, ma nel confronto tra i due ha la meglio il predatore carnivoro¹¹⁵, come avviene anche nella lotta tra cinghiali e leoni dello scudo di Herakles, che ha i tratti di una scena di battaglia (Hes. *Scut.* 168-177)¹¹⁶. Anche se il leone lo vince e lo uccide (Π 823 ἐβίησατο χάρμη, 826 πολλὰ δέ τ' ὀσθμαίνοντα λέων ἐδάμασσε βίηφιν), il cinghiale non perde i segni della sua forza (Π 823 ἀκάμαντα) e il suo rango eroico, così come Patroklos, anche nel momento in cui cade, rimane l'eroe che è stato protagonista di una grande *Aristeia* e della strage di un gran numero di Troiani (Π 827 ὧς πολέας πεφνόντα Μενoitίου ἄλκιμον υἱόν).

5. *Il teras devastatore e le gesta dell'eroe*

Quando il cinghiale entra nello spazio dell'uomo, diviene un animale devastatore¹¹⁷, che distrugge le opere degli uomini e che uccide, ancora una volta accanto al leone, ma anche accanto ai mostri. È perciò che deve essere cacciato e ucciso, come oggetto privilegiato della caccia eroica, in azioni che sono parallele e per *kleos* equivalenti, se non superiori, alla guerra e ai duelli¹¹⁸. Ma questa stessa potenza de-

¹¹⁵ VERMEULE 1979, 91; BALTES 1983, 44-47, JANKO 1992, 416.

¹¹⁶ Vd. RUSSO, 1965, 11s., 24.

¹¹⁷ Sulla necessità di difendersi dagli animali dannosi nel pensiero greco antico vd. SANTESE 1994, 147s.

¹¹⁸ Si confronti, in una formulazione sintetica, la definizione per le imprese dei grandi eroi del passato, tra i quali v'è un eroe 'civilizzatore' come Theseus, in A 267s. κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο (la guerra e i duelli), ἢ φησὶν ὀρεσκόοισι καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν (le lotte con i mostri e/o gli animali devastatori). Si può ricordare come nella vicenda di Herakles la *paideia* si conclude con la prima impresa eroica, la caccia al leone del Citerone, all'età di diciotto anni (Apollod. *Bibl.* 2.4.9, o in alternativa v'è secondo Diod. 4.10.2 la guerra contro Erginos). In Hdt. 1.37 sono guerra e caccia, in questo caso al cinghiale dell'Olimpo di Misia, che rendono illu-

CAPITOLO QUARTO

vastatrice lo associa ancora una volta all'aristeuon nei momenti più straordinari e terrificanti delle sue azioni in battaglia. Nell'epica è il caso della storia del cinghiale calidonio (I 533-549)¹¹⁹. La comparsa del cinghiale rappresenta una *persecutio*, determinata dall'ira di un dio, che sta al principio della vicenda e che conferisce a essa la struttura tipica di un mito e di una *oime*¹²⁰. Oineus ha dimenticato di sacrificare ad Artemis, suscitando l'ira della dea (I 534 *χωσαμένη*, 538 *χολωσαμένη*)¹²¹, la quale invia il cinghiale a devastare il territorio. Esso è una sciagura divina, un *kakon* tra i tanti che vengono dagli dei e che assumono le più diverse forme (I 533 *καὶ γὰρ τοῖσι κακὸν χρυσόθρονος Ἄρτεμις ὄρσε*)¹²², e la stessa ridondanza della sua definizione ne fa un essere prodigioso e mostruoso: I 539 *ὄρσεν ἔπι χλοῦνην σὺν ἄγριον ἀργιόδοντα*¹²³. Il cinghiale, come abbiamo visto, è un animale pericoloso (P 21 *σὺς κάπρου ὀλοόφρονος*)¹²⁴ e che incute paura solo al vederlo (Hes. *Scut.* 386s. *χαλεπὸς προΐδέσθαι ἢ κάπρος χαυλιόδων*), ma in questo caso, pur partendo da elementi che appartengono alla natura reale dell'animale¹²⁵, nella sua funzione di

stri gli uomini (εὐδοκιμῆειν, cf. 41 *ἀπολαμπρυνέαι τοῖσι ἔργοισι*). Questo cinghiale del racconto erodoteo ha i tratti epici o da saga eroica dell'animale devastatore (1.36): come il cinghiale calidonio, appare straordinario e spaventoso (*ὕδς χρήμα μέγιστον*), distrugge le opere degli uomini (*ἔργα διαφθείρεσκε*), i Misi non sono in grado di fermarlo e anzi ne escono male (*ἔπασχον δὲ πρὸς αὐτοῦ*), è necessaria una spedizione speciale per dargli la caccia, che viene richiesta a Cresos con un'ambasceria.

¹¹⁹ Sulla caccia al cinghiale calidonio vd. BRELICH 1958, 180s., HAINSWORTH 1993, 130-134, e ora il volume di GROSSARDT 2001, che è dedicato al mito di Meleagros.

¹²⁰ Non diverso in questa prospettiva è l'incipit dell'*Iliade*, con l'ira di Apollon che dà principio alla vicenda e produce infiniti lutti agli eroi (A 8s. *βασιλῆϊ χολωθεῖς*, 44 *χωόμενος κῆρ*, 46 *χωομένοιο*, 75 *μῆνιν*). La ragione è in questo caso l'offesa recata al sacerdote Chryses e non quella più consueta della dimenticanza nei sacrifici (A 93 *οὐτ' ἄρ' ὅ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐθ' ἑκατόμβης*), come è capitato a Oineus (I 533-537).

¹²¹ Cf. Bacchyl. *Epin.* 5.94-104 M.

¹²² Così la *persecutio* di Apollon: A 10 *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακῆν, ὀλέκοντο δὲ λαοί* (cf. anche A 96 *τοῦνεκ' ἄρ' ἄλγε' ἔδωκεν ἐκηβόλος ἦδ' ἔτι δώσει*).

¹²³ Il carattere di *teras* del cinghiale inviato da Artemis è forse ancor più evidente nella *varia lectio* di I 539s. citata da Aristotele in *HA* 578a 33 *Ὅμηρος ἐποίησεν ἠθρόμεν ἔπι χλοῦνην σὺν ἄγριον· οὐδὲ ἐφκει θηρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίφ ὕληντι*, che introduce, con la semplice sostituzione di *θηρὶ ad ἀνδρὶ*, un paragone che nell'*Odissea* descrive il Ciclope con i suoi tratti mostruosi (τ 190s.). Vd. HAINSWORTH 1993, 133.

¹²⁴ L'uso di *ὀλοόφρων* è coerente con le altre occorrenze dell'*Iliade*, B 723 *κακῶ ὀλοόφρονος ὕδρου*, O 630 *λέων ὀλοόφρων*.

¹²⁵ Cf., per la potenza distruttiva, M 148s. *ἄγνυτον ὕλην ἢ πρυμνὴν ἐκτάμνοντες*.

punizione divina esso assume i tratti spaventosi del *teras* devastatore, che distrugge le coltivazioni (I 540-542)¹²⁶:

ὄς κακὰ πόλλ' ἔρδεσκεν ἔθων Οἰνῆος ἀλώην·
πολλὰ δ' ὅ γε προθέλυμα χαμαὶ βάλε δένδρεα μακρὰ
αὐτῆσιν ῥίζησι καὶ αὐτοῖς ἀνθεσι μῆλων.
*Esso prese a far danni continui alla vigna d'Oineus:
gettò a terra in gran numero alberi altissimi
con tutte le loro radici e con tutto il fiore dei frutti.*

E alle devastazioni, a segnare un ulteriore punto di contatto, vanno aggiunti i molti eroi e non di meno i cani che vengono uccisi durante la caccia¹²⁷: I 546 τόσσοσ ἔην, πολλοὺς δὲ πυρῆς ἐπέβησ' ἀλεγεινῆς¹²⁸. Confrontando i versi che ne descrivono gli effetti, con la rappresentazione di un vero e proprio *teras agrion*, la *drakaina* che viene uccisa da Apollon nella parte pitica dell'inno omerico, possiamo individuare i punti in comune che assimilano il cinghiale al mostro che porta rovina e morte tra gli uomini¹²⁹ e che richiede l'intervento del dio *alexikakos* (*Hy. Ap. P.* 302-304):

ζατρεφέα μεγάλην, τέρας ἄγριον, ἢ κακὰ πολλὰ
ἀνθρώπους ἔρδεσκεν ἐπὶ χθονί, πολλὰ μὲν αὐτοὺς
πολλὰ δὲ μῆλα ταναύποδ', ἐπεὶ πέλε πῆμα δαφοινόν.
*Mostro vorace, grande, selvaggio, che molti mali
infliggeva agli uomini sulla terra, molti ad essi
e molti al bestiame dalle agili zampe, poiché era sanguinario flagello.*

Per l'ira di Here, a questo mostro si aggiunge con la medesima formula un nuovo mostro, κακῶ κακόν (*Hy. Ap. P.* 354), Typhaon, anch'esso rovina e principio dei formulari *kaka polla* per gli

¹²⁶ Cf. Bacchyl. *Epin.* 5.106-110 M. ἐνθα πλημύρων σθένει ἢ ὄρχους ἐπέκειρεν ὀδόντι, ἢ σφάζε τε μῆλα, βροτῶν ἢ ὅστις εἰσάνταν μόλοι.

¹²⁷ Xen. *Cyn.* 10.21 ἀποθνήσκουσι δὲ κύνες πολλὰ ἐν τῇ τοιαύτῃ θήρᾳ καὶ αὐτοὶ οἱ κυνηγέται κινδυνεύουσι.

¹²⁸ Cf. Δ 99 πυρῆς ἐπιβάντ' ἀλεγεινῆς. Il motivo della morte di molti uomini, connesso all'ira e alla *persecutio* di un dio, si ritrova anche tra gli effetti dell'ira di Apollon, con la successione analoga che tocca prima gli animali domestici (A 50 οὐρῆας, κύνας) e poi gli uomini (A 51 αὐτοῖσι): A 52 αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί (cf. anche A 382-384, e il riferimento alle vittime del cinghiale calidonio in Bacchyl. *Epin.* 5.115s. M. θάπτομεν οὖς κατέπεφεν ἢ σὺς ἐριβρύχας ἐπαΐσσω βίᾳ).

¹²⁹ *Hy. Ap. P.* 356s. ὄς τῆ γ' ἀντιάσειε, φέρεσκέ μιν αἴσιμον ἦμαρ, 364 ζωοῖσι κακὸν δῆλημα βροτοῖσιν.

CAPITOLO QUARTO

uomini¹³⁰: *Hy. Ap. P.* 355 ὄς κακὰ πόλλ' ἔρδεσκε κατὰ κλυτὰ φύλλ' ἀνθρώπων. La formula ὄς κακὰ πόλλ' ἔρδεσκεν, unita all'idea della strage di uomini, permette infine di stabilire ancora un'ultima volta un contatto diretto tra il cinghiale-*teras* e l'*aristeuon*, il quale, isolato nella sua spaventosa furia ed esaltato dai tratti ferini e dai tratti mostruosi, reca innumerevoli mali e provoca innumerevoli vittime tra gli avversari: X 380 (Hektor) ὄς κακὰ πόλλ' ἔρρεξεν, ὅσ' οὐ σύμπαντες οἱ ἄλλοι. Con una formulazione simile e più ampia in K 47-52 v'è la valutazione – sempre dal punto di vista di chi li subisce – dei troppi mali (κακὰ) che Hektor da solo già nel primo giorno dell'*Aristeia* ha recato agli Achei. Da essi derivano anche la memoria delle sofferenze e conseguentemente un *kleos* di lunga durata per l'eroe¹³¹. Per queste gesta tutte le altre scale di paragone umane ed eroiche non bastano al cantore e al suo uditorio. Rimangono, per rappresentare l'*aristeuon*, il cinghiale e i mostri.

¹³⁰ *Hy. Ap. P.* 306, 352 δεινόν τ' ἀργαλέον τε Τυφάονα πῆμα βροτοῖσιν.

¹³¹ Lo stesso tipo di azione formulare con i medesimi effetti ritorna ancora: Θ 356 (Hektor) Ἴκτωρ Πριαμίδης, καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε, E 175s. (Diomedes), Π 424s. (Patroklos) ὅς τις ὄδε κρατέει καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε || Τρῶας, ἐπεὶ πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν γούνατ' ἔλυσεν (cf. Σ 455 πολλὰ κακὰ ῥέξαντα Μενoitίου ἄλκιμον υἷον, per Patroklos). Inoltre cf. O 586 θηρὶ κακὸν ῥέξαντι (per il leone), φ 298 μαινόμενος κάκ' ἔρεξε (per il centauro Eurytion).

IL RITORNO DELL'EROE
E LE VIE DEL RACCONTO

ἦ εὖ ἦε κακῶς νοστήσομεν υἷες Ἀχαιῶν, B 253

Le imprese della guerra, battaglie, duelli e *Aristeia*, sono state il principale filo conduttore dei capitoli precedenti. Ma dopo la guerra viene il ritorno, e se non v'è il ritorno, si può perdere anche il *kleos* che si è conquistato con le armi. Il *nostos* è un importante argomento di canto e rappresenta una delle *oimai* predilette dai cantori e dal loro uditorio¹, come sappiamo dall'*Odissea* che narra la storia del *nostos* di Odysseus e restituisce l'identità e la gloria all'eroe di Itaca. Alla luce delle specifiche dinamiche compositive dell'epica che abbiamo verificato indagando sul funzionamento degli strumenti del canto, possiamo ora valutare alcuni aspetti particolari delle strutture del 'ritorno dell'eroe', le quali sono sì distinte ma si intrecciano *naturalmente* alle storie delle gesta guerresche.

1. *Alla ricerca del nostos felice*

Nestor, il celebre e saggio condottiero di Pilo, è prima di Odysseus uno dei grandi narratori dei *Ritorni degli Achei*, e il suo è stato – secondo le stesse parole dell'eroe – un *nostos* felice. È un eroe che con i *nostoi* ci sa fare², anche se François Hartog, nel suo libro *Memoira di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, segnala

¹ Sull'*oime* del *nostos* vd. anche *supra* cap. I § 2. Al ritorno in patria è connesso anche il principio del racconto delle esperienze da parte degli stessi protagonisti, cf. θ 101s., 254s., τ 463s.

² Lo stesso nome dell'eroe pilio, come pure quello della sua stirpe, i Neleidi, ha a che fare con l'idea del ritorno, ossia con la radice **nes-* e con l'azione *véομαι* (vd. *Lfgre* s.v. Νέστωρ, e FRAME 1978, 82s.; diversamente VON KAMPTZ 1982, 252s. collega il nome alla radice **ned-* e ai significati 'tönen, brüllen, rauschen', che richiamano probabilmente il motivo epico del grido di guerra). Si può dire – richiamando quanto si è osservato a proposito degli epiteti (cap. III § 3) – che il nome (parlante) è espressione metonimica dell'*oime* del *nostos*, cf. FOLEY 1991, 6-8.

CAPITOLO QUINTO

questo successo del *nostos* con un paradosso che sottolinea bene quali sono le dinamiche narrative proprie delle storie degli eroi e dell'epica: «Il ritorno più riuscito è quello di Nestore che, lasciando le spiagge di Troia, torna a Pilo a tutta velocità e senza 'vedere niente'. Non c'è pertanto nulla da dire»³. Questo esito appare contrario all'impulso narrativo dell'epica che associa in un binomio inscindibile ἄλγεα, κήδεα, κακά – sempre in gran numero – e racconto. Il *nostos* che noi ascoltiamo dalla voce dell'eroe nel terzo canto dell'*Odissea* non è comunque da poco, perché Nestor, pur nella narrazione sintetica di secondo grado, richiama eventi importanti che potrebbero meritare forse un proprio canto di ben altra ampiezza. La sequenza d'avvio è quella che regolarmente funziona nei κλέα ἀνδρῶν troiani. Si parte dalla *persis* e dopo di questa viene il *nostos*⁴, che inizia con una nuova grande contesa – non minore di quella dell'*Iliade* tra Achilleus e Agamemnon o di quella tra Odysseus e Achilleus pur famosa ma a noi nota solo dal canto di Demodokos (θ 73-82)⁵: essa vede tra loro contrapposti in questo caso i due Atridi e produce in tutto lo schieramento degli Achei una scissione, la quale potrebbe anche finire nel sangue (γ 136-152). Causa della contesa, quando le infinite sofferenze della guerra sono terminate, è proprio la pianificazione del

³ HARTOG 2002, 22, cf. anche DE JONG 2001, 4 «swift but uninteresting return». Come mi segnala F. Pontani, in *schol.* Hom. γ 184 (I 136 Dindorf) si individua una funzione narrativa notevole nel racconto di Nestor – e per l'appunto nella sua povertà di notizie (anche dichiarata per quanto concerne altri eroi achei, γ 184 ἀπευθής, οὐδέ τι οἶδα) –, ossia esso ha comunque il potere di suscitare nell'uditorio una ἐπιθυμία τῶν νόστων, il desiderio e l'attesa di altre e più ampie storie dai *nostoi* degli Achei.

⁴ Il racconto eroico è narrazione di *algea polla*, nei due grandi argomenti di canto dei κλέα ἀνδρῶν e in particolare della saga troiana, nella *persis* e nel *nostos*, distinti ma legati tra loro nel nesso sequenziale: cf. p. es. α 1s. ὅς μάλα πολλά || πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πολίεθρον ἔπερσε, 12 πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν, γ 130s., ε 106-109, ι 37-39, 259-266, κ 15, ν 316s., etc. La concatenazione è applicata anche ai diversi *klea* di Herakles e della sua precedente presa di Troia, Ξ 251 ἔπλεεν Ἰλιόθεν, Τρώων πόλιν ἐξαιπάξας. Lo schema della sequenza è chiaramente tradizionale e continua a funzionare anche al di fuori dell'epica, come p. es. in Sapph. 17.5-8 V., Simon. 11.13 W.², Pind. *Nem.* 7.35-37 sempre per la guerra di Troia, oppure a proposito di Herakles e della presa di Ecalia in Soph. *Trach.* 229s. (cf. per la *persis* anche i vv. 244, 288, 353s., 364s., etc.). Una buona definizione è in KRISCHER 1971, 140: «Das ist zugleich eine allgemeinste Kennzeichnung des Themas 'Odyssee' und eine Fixierung des Ausgangspunktes: Zerstörung von Troja». Sulla sequenza tematica e le sue applicazioni formulari, vd. le osservazioni di PREO 2009 a proposito delle formule e dei problemi del *nostos* nell'*Iliade*.

⁵ Per una valutazione su quest'ultima contesa, che doveva essere – secondo le parole di Omero – un canto di successo, vd. *supra* cap. I § 2.

nostos, e a dare grandezza narrativa alla vicenda oltre che a rendere difficile il ritorno in patria intervengono alla maniera di altre storie la volontà di Zeus e l'azione di Athene. Ma in sostanza, pur nell'inquietudine delle minacce divine di un *nostos* λυγρός (γ 132, cf. 134 κακὸν οἶτον)⁶, il ritorno di Nestor trova un suo compimento di segno opposto: dopo la prima tappa a Tenedo con i sacrifici, dopo la nuova contesa e la nuova scissione nel contingente che si è messo in viaggio, l'eroe con le sue navi passa senza incidenti rilevanti per Lesbo, Geresto, e oltre il Sunio e Argo giunge infine in patria a Pilo (γ 159-185)⁷. Non mancano pur nella brevità i motivi di racconto, come il nuovo incontro con Menelaos, le incertezze sulla rotta da seguire, i pericoli da evitare, i sacrifici e i segni degli dei.

Ma il ritorno è *felice*, ossia adempie a tutte quelle condizioni che sono richieste perché possa essere tale e che cercheremo di definire proprio a partire da ciò che del proprio *nostos* Nestor racconta a Telemachos come a chiunque altro giunga alle sue dimore.

1. L'obiettivo primo, ripetutamente sottolineato, è sfuggire al pericolo e alle minacce divine, e lo si può fare solo compiendo al più presto possibile il tragitto che conduce in patria (γ 166 φεύγον, ἐπεὶ γίνωσκον, ὃ δὴ κακὰ μῆδετο δαίμων, part. 175 ὄφρα τάχιστα ὑπέκ κακότητα φύγοιμεν)⁸.

2. Le navi che l'eroe aveva in partenza da Troia ci sono tutte (γ 165 σὺν νηυσὶν ἀολλέσι, αἳ μοι ἔποντο) e manca ogni indicazione di perdite di navi e di compagni nel percorso⁹.

3. V'è il bottino che viene caricato a bordo, ossia le ricchezze e le donne conquistate con la presa di Troia (γ 154 κτήματά τ' ἐντιθέμεσθα βαθυζάνους τε γυναῖκας).

⁶ Come vedremo non può essere che questo tipo di *nostos* l'oggetto del canto: α 326s. ὃ δ' Ἀχαιῶν νόστον αἶειδε ἢ λυγρόν (cf. α 350 Δαναῶν κακὸν οἶτον αἶειδεν, e inoltre θ 489, 578, ν 384). Per il nesso semantico cf. anche la relazione in ω 96 tra ἐν νόστῳ e λυγρόν ὄλεθρον, in E 156s. tra κήδεα λυγρὰ e μάχης ἔκνοστήσαντε.

⁷ Sul percorso marino di Nestor fra Troia e Pilo vd. ALONI 2006, 33-36 (con la mappa della tav. 4 per la rappresentazione dell'itinerario).

⁸ Cf. δ 473s., ο 293, *Hy. Ap. P.* 434s. sempre in relazione all'obiettivo di una rapida navigazione (e del compimento del *nostos*). Con ὄκα cf. α 157s., 176, δ 586, ρ 149, ω 430.

⁹ Si può confrontare l'indicazione del catalogo delle navi, B 601s. πῶν αὐθ' ἡγεμόνευε Γερήνιος ἱππῶτα Νέστωρ ἢ τῷ δ' ἐνεθήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο. Ma non è ovviamente da valutare come un richiamo puntuale, le navi saranno quelle della partenza da Troia dopo la presa della città. Per Odysseus le navi che lo seguono in B 637 sono dodici, e lo stesso numero vale per il *nostos* (ι 159).

CAPITOLO QUINTO

4. Le navi procedono sempre veloci, per le formule, ma non solo (γ 157s., 176s.).

5. V'è pure il favore del dio sul primo tratto della rotta (γ 158). Poi, nella tappa successiva, si chiede e si ottiene il segnale divino per individuare con sicurezza la via migliore del lungo viaggio in alto mare (γ 173-175), un vento favorevole accompagna la traversata più impegnativa (γ 176), il successo nella tratta pericolosa è seguito da sacrifici a Poseidon (γ 178s.). Sembra quasi che le minacce divine annunciate non arrivino in tempo.

6. Infatti, ciò che più di ogni altra cosa colpisce – noi come l'uditorio del cantore – è il tempo rapido del *nostos*, con pure l'indicazione precisa dei pochi giorni impiegati nel tragitto, i quali per l'appunto risaltano nel paragone con i molti anni richiesti da altri ritorni ai quali stiamo pensando, e da uno in particolare che costituisce la grande trama dell'*Odisea*. Per l'incalzare delle azioni, per la sequenza delle tratte marine percorse è una vera e propria fuga (γ 166 φεῦγον, 167 φεῦγε, 175 φύγοιμεν). Insieme a Nestor¹⁰, sulla stessa rotta è Diomedes, che partecipa del *nostos* felice con la sua flottiglia¹¹ e arriva ad Argo con i compagni al quarto giorno (γ 180 τέτρατον ἡμᾶρ ἔην)¹². L'indicazione del tempo per Nestor è relativa a quella di Diomedes: immediatamente successivo è il suo arrivo in patria, ancora con il favore del vento e del dio, pur nella tratta che comprende il passaggio critico da Capo Malea¹³. E una volta giunto, Nestor da Pilo non si

¹⁰ Insieme all'eroe diretto a Pilo, almeno fino al Capo Sunio, v'è anche Menelaos (γ 276-285), il cui ritorno avrà poi ben altro sviluppo nello spazio e nel tempo. Per uno schema sintetico rinvio a CAMEROTTO 2009, e per un confronto tra il *nostos* di Menelaos e quello di Odysseus, paragonabili per durata e peripezie, vd. POWELL 1970, 431.

¹¹ Cf. anche in γ 167 la preoccupazione di Diomedes in partenza per i suoi ἑταῖροι.

¹² Per la rapidità del viaggio si può ricordare che a Odysseus la sola tratta fra Ogiia e Scheria richiede venti giorni di navigazione (sulla zattera) per di più con l'incidente della tempesta scatenata da Poseidon (cf. ε 34 ἡματι εἰκοστῷ, ζ 170, e inoltre ε 278s., η 267s.). In I 362s. Achilles calcola il tragitto fra Troia e Ftia (col favore degli dei) in un tempo di tre giorni (ἡματι κε τριτάτῳ).

¹³ In questo caso il vento soffia favorevole e non ci sono le tempeste formulari: γ 182s. αὐτὰρ ἐγὼ γε Πύλονδ' ἔχον, οὐδέ ποτ' ἔσβη || οὔρος, ἐπεὶ δὴ πρῶτα θεὸς προέηκεν ἄηναί. Sul ritorno felice di Nestor cf. anche Apollod. *epit.* 6.1, Procl. *Chrest.* 283s. Severyns (= *Nost. arg.* 94.5 B.). Sui venti di Capo Malea cf. Strab. 8.6.20, e vd. MORTON 2001, 81s. «Of all Greek headlands, Malea, the southeastern tip of Lakonia, clearly had the worst reputation, and with good reason, for it was a steep and relatively harbourless promontory, and its position meant that winds and currents in its vicinity were always likely to be strong. [...] an area of high seas where currents were stronger, and also less predictable, than in most other areas of the Mediterranean».

IL RITORNO DELL'EROE

muove più: le notizie del ritorno degli altri Achei gli arrivano lì, in patria o ancor meglio in casa propria¹⁴.

Nestor, nel catalogo degli altri ritorni che ci propone di seguito, ha ben chiaro lo schema oppositivo tra un buon ritorno e un ritorno infelice. Nel *nostos*, come nella grande impresa della guerra, funziona un'opposizione secca. Si può trovare salvezza – che per il *nostos* equivale a ritornare in patria – oppure perire: γ 185 οἳ τ' ἐσάωθεν Ἀχαιῶν οἳ τ' ἀπόλοντο¹⁵. Nestor ha saputo e riferisce del ritorno dei Mirmidoni guidati da Neoptolemos (γ 188s.):

εὖ μὲν Μυρμιδῶνας φάσ' ἐλθέμεν ἐγχεσιμῶρους,
οὗς ἄγ' Ἀχιλλῆος μεγαθύμου φαίδιμος υἱός.
*Bene, si dice, arrivarono i Mirmidoni di lancia gloriosa,
che l'illustre figlio del magnanimo Achilleus guidava.*

In questa notizia, che è costruita attraverso i tratti essenziali del *nostos*, è segnalato il *buon* ritorno (εὖ ... ἐλθέμεν)¹⁶, e più che il ritorno dell'eroe è sottolineato il *nostos* del contingente, ossia dei compagni alla guida dei quali Neoptolemos compie il *nostos*¹⁷. Subito dopo, il *buon* esito è segnalato individualmente per Philoktetes con l'anafora dell'avverbio e il parallelismo analogico del primo *hemiepes* (γ 190 εὖ δὲ Φιλοκτῆτην).

Ma tra tutti, quello che sembra poter costituire il paradigma del *nostos* felice è il ritorno di Idomeneus, con l'indicazione delle condizioni e degli obiettivi fondamentali che invece sono mancati da altri eroi, e in particolare da Odysseus. Bastano due versi nella narrazione di Nestor per dire tutto (γ 191s.):

¹⁴ L'indicazione è esplicita: γ 186s. ὄσσα δ' ἐνὶ μεγάροισι καθήμενος ἡμετέροισι ἢ πεύθομαι.

¹⁵ In relazione alla guerra cf. p. es. P 227s. ἢ ἀπολῆσθω ἢ ἡὲ σωθῆτω· ἢ γὰρ πολέμου ὀφειστέος.

¹⁶ Per il '*buon* ritorno' cf. in part. A 19 εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι (nella proiezione dell'augurio di Chryses rivolto agli Achei in sequenza vincolata dopo la presa di Troia, ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν), e inoltre B 253, σ 260.

¹⁷ Un cenno parziale al *nostos* di Neoptolemos è anche in λ 533-535: è indicata la *persis*, alla quale segue il ritorno, del quale v'è la sola menzione dell'imbarco con il bottino e l'indicazione ἀσκηθῆς con la specificazione relativa però all'esito della guerra. Del viaggio di Neoptolemos naturalmente Odysseus al momento dell'incontro all'Ade con Achilleus non può sapere alcunché (cf. l'indicazione di λ 463s. per le notizie relative al figlio di Agamemnon).

CAPITOLO QUINTO

πάντας δ' Ἰδομενεὺς Κρήτην εἰσήγαγ' ἑταίρους,
οἳ φύγον ἐκ πολέμου, πόντος δέ οἱ οὐ τιν' ἀπηύρα.
*A Creta Idomeneus ricondusse tutti i compagni
sfuggiti alla guerra: il mare non gliene tolse nessuno.*

V'è qui il riferimento indiretto alla conclusione della guerra nell'indicazione di coloro che alla morte in combattimento sono scampati, v'è l'arrivo in patria a Creta, ma soprattutto appare rilevante il motivo della salvezza di tutti i compagni che l'eroe conduce con sé nel viaggio (πάντας ... ἑταίρους)¹⁸, con la specificazione che il tragitto di un *nostos* potenzialmente difficile – ossia il πόντος fra Troia e l'ultima isola verso sud del catalogo degli Achei (B 645-652) – non ha provocato nessuna perdita per Idomeneus (οἳ οὐ τιν' ἀπηύρα)¹⁹.

Insomma, per una definizione del *nostos* felice, le condizioni sono prima di tutto che il viaggio si compia presto e bene, che le navi giungano integre e in particolare che si riportino salvi tutti i compagni. Quest'ultima appare come una condizione essenziale o comunque di grande importanza: la salvezza dei compagni è motivo specifico nel racconto del *nostos*, sul quale le strutture tematiche insistono ripetutamente – un motivo che, come sappiamo e come vedremo meglio, per Odysseus funzionerà in negativo attraverso un rovesciamento sistematico delle condizioni. Per valutare la 'felicità' del viaggio per mare si può vedere che cosa significa una buona navigazione secondo altri schemi narrativi che non hanno direttamente a che vedere con i *nostoi* da Troia, come nel resoconto fittizio del tragitto tra Creta e l'Egitto in ξ 254-256 οὐδέ τις οὖν μοι || νηῶν πημάνθη, ἀλλ' ἀσκηθέες καὶ ἄνουσοι || ἦμεθα²⁰. Navi intatte e marinai incolumi sono i primi requisiti. Rilevante in tal senso è la domanda relativa al *nostos* degli Achei che Menelaos rivolge a Proteus in δ 487 ἢ πάντες σὺν νηυσὶν

¹⁸ Cf. p. es. gli elementi che costituiscono l'informazione relativa al felice ritorno in patria di Telemachos, dopo il viaggio a Pilo e a Sparta, π 322s. ἡ δ' ἄρ' ἔπειτ' Ἰθάκηνδε κατήγετο νηὺς εὐεργής, || ἡ φέρε Τηλέμαχον Πυλόθεν καὶ πάντας ἑταίρους.

¹⁹ Sul passo omerico del *nostos* di Idomeneus cf. anche le valutazioni conseguenti di Strab. 10.4.15. Su Idomeneus e le vicende relative al suo ritorno in patria, e sulla collocazione geografica di Creta all'estremo margine meridionale nell'immaginario epico, vd. più ampiamente CAMEROTTO 2009.

²⁰ Cf. la formula per il *nostos* ἀσκηθῆς ἦν πατρίδα γαῖαν ἵκηται (ε 26, 144, 168, ι 79). In relazione si possono anche rilevare le specifiche condizioni favorevoli della navigazione verso l'Egitto, che si compie ῥηϊδίως (ξ 253s.). I pericoli delle tempeste nella navigazione toccano regolarmente insieme le navi e gli uomini, cf. Hes. *Th.* 875s.

ἀπήμονες ἦλθον Ἀχαιοί, con l'alternativa tra la morte nel viaggio per mare (δ 489 ἦέ τις ὄλετ' ὀλέθρῳ ἀδευκεῖ ἦς ἐπὶ νηός) e il destino che si compie in patria tra i propri cari dopo il successo della guerra di Troia (δ 490 ἦε φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσεν)²¹. Il *nostos* felice è quello che si compie senza *pemata* per le navi e per i compagni, insomma un νόστος ἀπήμων²².

Alle condizioni identificate si deve aggiungere che per tutti gli eroi sta bene ritornare recando con sé una cospicua quantità di ricchezze²³, derivanti dal bottino della guerra di Troia o da altre vicende del percorso. Infine gli obiettivi ben definiti dalle formule del *nostos* μελιηδής sono prima di tutto raggiungere la terra patria, della quale – come sappiamo dallo stesso Odysseus – nulla è più dolce (τ 28, 34)²⁴, e quindi ritrovare la sposa fedele e i figli, riprendere possesso del

²¹ L'alternativa presentata dalla domanda di Menelaos va confrontata con la sua parziale riproposizione formulare in α 237s., ξ 367s., dove al non-*nostos* di Odysseus, associato alla perdita di ogni onore e di ogni *kleos*, sono contrapposti due destini che sono considerati di segno positivo, la morte eroica a Troia e il ritorno in patria. La fine nel viaggio per mare equivale al non-*nostos* di Odysseus.

²² Il nesso è usato in δ 519 per il ritorno di Agamemnon senza altre attestazioni epiche (ritorna però nei versi per una buona navigazione attribuiti a Omero nella *Vita herodotea*, 237 Allen). Cf. anche ε 40 = ν 138 εἶ περ ἀπήμων ἦλθε (indicazione ipotetica relativa a un ritorno felice di Odysseus), κ 551 οὐδὲ μὲν οὐδ' ἔνθεν περ ἀπήμονας ἦγον ἑταίρους (valutazione di segno negativo per i compagni), ν 39 πέμπετέ με ... ἀπήμονα, ο 436 ἀπήμονά μ' οἶκαδ' ἀπάξειν, σ 260 ἐκ Τροίης εὐ πάντας ἀπήμονας ἀπονέεσθαι (la frase, pronunciata da Odysseus alla partenza, è chiaramente espressione del *nostos*, ma nell'ampliamento è posta in relazione ai combattimenti a Troia e non al viaggio per mare). In connessione più o meno diretta con il *nostos*, l'epiteto ἀπήμων è usato per i *pompoi* (θ 566, ν 174 i Feaci, le navi dei quali non subiscono danni, cf. θ 563), per il vento e per il mare (Hes. *Op.* 670, cf. 673 [nei consigli per la navigazione], e Semon. 7.38 W.²)

²³ Le ricchezze che accompagnano il *nostos* dell'eroe sono motivo ricorrente: cf. γ 301, 312, δ 81s., 90 (per il *nostos* di Menelaos), ε 38-40, κ 35-45, ν 135-138, Ι 365s. (nell'ipotetico *nostos* di Achilleus), etc. Le ragioni (di prestigio) sono spiegate dallo stesso Odysseus in λ 358-361. L'eroe deve tornare colmo di ricchezze anche secondo i falsi racconti del mendico (ξ 322-326, τ 272s., 281-286, 293-295) come dell'Etolo (ξ 385). Vd. anche le indicazioni di PREO 2009 sul ritorno inaccettabile 'a vuoto' o 'a mani vuote', pur nella diversa prospettiva iliadica – che nella sostanza e nella valutazione comunque coincide con l'obbligo di ritornare con i beni.

²⁴ Conseguentemente l'immagine si applica al ritorno, χ 323 νόστοιο – ~ γλυκεροῖο (cf. Archil. 8.2 W.² γλυκερὸν νόστον, Pind. *Pyth.* 4.32, *Nem.* 9.22s.) e λ 100 νόστον – ~ μελιηδέα. L'idea genera anche il paragone di Β 453s., Λ 13s.

CAPITOLO QUINTO

proprio *oikos* e del proprio regno²⁵, per riaffermare e rinnovare il proprio *kleos* eroico, il quale senza il *nostos* è perduto per sempre.

Ma la sequenza delle notizie di Nestor sui ritorni degli Achei si conclude con un ultimo viaggio che ha trovato compimento. E qui entra in gioco un'altra prospettiva narrativa che dovremo tener presente. Il *nostos* è fatto del viaggio, e in particolare delle peripezie e dei pericoli che in esso gli eroi si trovano a fuggire o ad affrontare: ma una volta giunti in patria vi può essere ancora un successivo sviluppo che fa parte sempre dell'*oime* del *nostos* e che ne può costituire una seconda parte. Nestor racconta brevemente qui della celebre vicenda di Agamemnon (γ 193-198, cf. 254-312), la quale sappiamo bene come nella narrazione omerica funzioni da filigrana per il ritorno di Odysseus. Il *nostos* di Agamemnon si compie con l'arrivo in patria (γ 194 ὡς τ' ἦλθ')²⁶. Aggiungendo le informazioni riportate da Menelaos, possiamo dire che, se si considera solamente la parte relativa alla navigazione, questo di Agamemnon è stato senz'altro un *nostos* coronato da successo, pur con le difficoltà nel passaggio canonico e non necessario da Capo Malea (δ 514-516): non è troppo lungo e neppure la diversione del primo sbarco appare rilevante per i tempi di percorrenza, non vi sono perdite, l'eroe sfugge ai pericoli del viaggio e del mare con la protezione di Here (δ 512s. ἔκφυγε, ὑπάλυξεν, σώωσε), porta con sé nel suo trionfo il bottino troiano, sbarca letteralmente felice nella sua terra (δ 521-523)²⁷. In patria, però, attende l'Atride un esito che rovescia completamente il segno di questo ritorno, l'insidia e il λυγρὸς ὄλεθρος (γ 194, ω 96) per mano di Aigisthos e in particolare della sposa²⁸. E medesima sorte tocca a tutti i suoi compagni che pure è riuscito a ricondurre in patria (δ 536, λ 388s., 412-420, ω 21s.).

²⁵ Tra le molte formule e formulazioni che definiscono il *nostos* in questa prospettiva cf. p. es. E 212s. εἰ δέ κε νοστήσω καὶ ἐσόψομαι ὀφθαλμοῖσι ἥ πατρίδ' ἐμὴν ἄλοχόν τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα, ε 114s. φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι ἥ οἶκον ἐς ὑπόροφον καὶ εἶν ἐς πατρίδα γαῖαν.

²⁶ Vd. OLSON 1995, 24-42. Sui problemi della rotta di Agamemnon e del passaggio da Capo Malea vd. WEST 1981a, 359s., e ora BRILLANTE 2009.

²⁷ I versi dell'arrivo sono una sequenza di emozioni euforiche per la patria ritrovata: χαίρων, κύνει, δάκρυα, ἀσπασίως.

²⁸ α 36 τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα. Per il parallelo e l'opposizione tra il ritorno di Odysseus e quello di Agamemnon, con una comparazione della 'felicità' dei due *nostoi* che valuta il tempo, le peripezie e l'esito finale dell'uno e dell'altro, cf. γ 232-235, ν 383-385 (va considerato anche il confronto proposto dallo stesso Agamemnon all'Ade, λ 441-453, con in più l'elogio di Penelope e il biasimo di Klytimestre di ω 192-202).

Da questa vicenda famosa e dall'indicazione riassuntiva che ne introduce il racconto in λ 383s. οἱ Τρώων μὲν ὑπεξέφυγον στονόεσσαν ἄυτιήν, ἢ ἐν νόστῳ δ' ἀπόλοντο κακῆς ἰότητι γυναικός, emerge un fatto rilevante sul piano delle strutture narrative. Se si può morire nel *nostos* anche quando si è giunti in patria (γ 234 ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος)²⁹, la storia, o meglio l'*oime* del *nostos*, con il suo chiarissimo punto di partenza, è sempre fatta *a dittico*: è costituita dal viaggio con le peripezie e i relativi *algea* e poi è continuata da una seconda sequenza che può rimanere implicita se non vi sono particolari incidenti come nel caso di Nestor. Ma questa seconda parte, ossia il rientro finale nella propria terra, che può presentare tutta una nuova serie di sciagure e di pericoli da affrontare, può essere distinta fino ad assumere anche il rilievo maggiore, come è nella vicenda di Agamemnon e come sembra avvenisse più o meno sistematicamente nei *Nostoi* perduti di Agias di Trezene³⁰. Così in sostanza è anche per l'*Odissea*, come vediamo dal nostro testo.

2. ἄλλην ὁδόν, ἄλλα κέλευθα: *il nostos e il racconto*

Si può a questo punto giungere a una prima valutazione relativa al ritorno di Odysseus, o meglio è lo stesso Omero a fornircela, in particolare attraverso una serie di annunci che anticipano e ordinano gli eventi della narrazione: quello di Odysseus è per definizione il rovesciamento del *nostos* felice, δύσνοστος νόστος per 'eccellenza'³¹.

Così è iteratamente fin dalla prima profezia di Haliterses, la prima nell'ordine cronologico degli eventi, che è ricordata agli inizi del poema ma che risale già a vent'anni prima, al momento della partenza dell'eroe da Itaca per la spedizione a Troia (β 174-176):

²⁹ È il destino opposto paradigmaticamente a οἴκαδ' ἑλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ιδέσθαι (γ 233) e definisce la fine di Agamemnon «nel *nostos*». Cf. l'indicazione che introduce insieme e senza distinzione le notizie relative ai ritorni di Aias Oiliades e di Agamemnon nelle parole di Proteus riportate da Menelaos: δ 496s. ἀρχοὶ δ' αὖ δύο μούνοι Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων ἢ ἐν νόστῳ ἀπόλοντο. Così appare anche dalle parole di Agamemnon in ω 96s. ἐν νόστῳ γάρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον ἢ Αἰγίσθου ὑπὸ χειρὶ καὶ οὐλομένης ἀλόχοιο: alla guerra segue il *nostos* (ω 95 ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσσα) ed è «nel *nostos*» che Agamemnon è ucciso da Aigisthos e dalla sposa.

³⁰ In proposito vd. DEBIASI 2004, 229-247. Cf. anche la valutazione sui *nostoi* da Troia di Thuc. 1.12.1.

³¹ Per una valutazione sinottica delle condizioni del ritorno nei diversi annunci vd. DE JONG 2001, 55. Per il δύσνοστος νόστος cf. Eur. *Tro.* 75. In δ 182 Odysseus è al momento δύστηνον ἀνόστιμον οἶον.

CAPITOLO QUINTO

φῆν κακὰ πολλὰ παθόντ', ὀλέσαντ' ἄπο πάντας ἐταίρους,
ἄγνωστον πάντεσσιν ἔεικοστῷ ἐνιαυτῷ
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
*Dissi che, sofferte molte sventure, perduti tutti i compagni,
ignoto a tutti, al ventesimo anno,
a casa sarebbe arrivato: e ora tutto si compie.*

Poi lo specifico destino del *nostos* di Odysseus è annunziato con tutte le condizioni di segno negativo nella svolta 'teologica' della maledizione del Ciclope³². Come *tisis* dell'accecamento, appellandosi al padre Poseidon, Polyphemos chiede in alternativa al non ritorno – richiesta vana, perché il destino vuole altrimenti che Odysseus arrivi in patria (τ 530s.)³³ – un *nostos* possibile ma che dovrà compiersi alle condizioni peggiori (τ 534s.):

ὄψε κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἄπο πάντας ἐταίρους,
νηὸς ἐπ' ἄλλοτρίης, εὖροι δ' ἐν πῆματα οἴκῳ.
*Tardi vi giunga e male, perduti tutti i compagni,
sopra una nave straniera, e a casa trovi dolori.*

E ancora ritornano le medesime indicazioni sempre con le stesse formule nella profezia di Teiresias e poi nel monito di Kirke. La profezia di Teiresias menziona solo l'episodio delle vacche di Helios perché questo è l'episodio cruciale, o meglio finale che esclude la possibilità di un *nostos* regolare con i compagni (λ 112-115)³⁴:

εἰ δέ κε σίνηαι, τότε τοι τεκμαίρομ' ὄλεθρον
νηῖ τε καὶ ἐτάροις, αὐτὸς δ' εἴ πέρ κεν ἀλύξεις,
ὄψε κακῶς νεῖαι, ὀλέσας ἄπο πάντας ἐταίρους,
νηὸς ἐπ' ἄλλοτρίης· δῆεις δ' ἐν πῆματα οἴκῳ.
*Se però le molesti, allora prevedo rovina per te,
per la nave e i compagni: e tu, seppure ne scampi,*

³² Sulla formulazione delle due alternative nella maledizione vd. GIORDANO 1999b, 24s.

³³ Gli effetti e i limiti dell'ira di Poseidon sono ricordati fin dall'inizio: la persecuzione è efficace nel percorso del *nostos* fino all'arrivo in patria, o più precisamente fino all'isola dei Feaci (α 21 πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι, cf. ε 288s., 345) e il dio, per quanto potente, può ritardare nel tempo il momento del ritorno, ma non può far morire l'eroe (α 75 οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης, cf. ε 341, e poi ν 131-133). Il richiamo (formulare) del destino di Odysseus e del suo ritorno segna l'avvio dell'azione che ricondurrà finalmente in patria l'eroe: ε 41s., 114s.

³⁴ Vd. DE JONG 2001, 277.

IL RITORNO DELL'EROE

*tardi ritorni e male, perduti tutti i compagni,
sopra una nave straniera; a casa trovi dolori*³⁵.

Kirke si limita alla prospettiva degli episodi che rimangono nelle peripezie del viaggio con i compagni e poco prima che gli eventi si compiano ripete alla lettera le istruzioni di Teiresias, inserendo la storia delle vacche di Helios come ultimo e fatale pericolo dopo le Sirene e dopo l'alternativa tra le Planktai e Skylle e Charybdis (μ 139-141 = λ 112-114)³⁶.

Facendo le somme, il destino di Odysseus vuole che il suo *nostos* si compia, ma con un rovesciamento sistematico di tutte le condizioni di felicità:

- a) il ritorno avverrà tardi, attraverso una lunghissima dilatazione temporale³⁷,
- b) e male, ossia dopo molte sventure e sofferenze,
- c) dopo la morte di tutti i compagni³⁸,

³⁵ L'alternativa di un *nostos* con i compagni c'è, ma è chiaramente un'alternativa data come perduta (DANEK 1998, 223 sottolinea il diverso uso dei modi verbali per le due possibilità, il potenziale per la prima, il futuro per la seconda): λ 110s. (μ 137s.) τὰς εἰ μὲν κ' ἄσινέας ἑάσας νόστου τε μέδῃαι, ἢ καὶ κεν ἔτ' εἰς Ἴθάκην κακὰ περ πάσχοντες ἴκοισθε, cf. anche λ 104s. ἀλλ' ἔτι μὲν κε καὶ ὡς κακὰ περ πάσχοντες ἴκοισθε, ἢ αἴ κ' ἐθέλης σὸν θυμὸν ἐρυκακέειν καὶ ἑταίρων.

³⁶ Odysseus ricorderà le parole sia di Teiresias sia di Kirke per darne avvertimento ai compagni, μ 266-276.

³⁷ Il tempo del *nostos* di Odysseus, comparativamente lunghissimo rispetto a quello degli altri *nostoi*, è fissato nella formula del *ventesimo anno* associata alle frasi del ritorno: β 175s. ἑικοστῷ ἐνιαυτῷ ἢ οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι (nella predizione di Halitherses alla partenza degli Achei per Ilio), π 206, τ 484, φ 208, ψ 102 (con.), 170 (con.), ω 322 ἦλυθον εἰκοστῷ ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν, cf. ρ 327, τ 222 (significativamente il tempo del *nostos* diviene il paradigma per definire l'eroe in Theocr. 16.51 ἑκατόν τε καὶ εἴκοσι μῆνας ἀλαθείς). Nei vent'anni vanno computati anche i dieci di guerra, a partire dai quali si avvia il *nostos* (ε 107, ξ 240s.). Un ritorno dopo dieci anni è nella similitudine di π 17-19. Odysseus rimane sette anni (ἑπτάετες) nell'isola di Kalypso e all'ottavo riparte (ὄγδοόν ἔτος): η 259-261. Cf. anche le indicazioni temporali relative al *nostos* di Menelaos, che si compie all'ottavo anno (γ 305s., 311, 318, δ 82), e quelle analoghe del falso racconto di Odysseus a Eumaios, nel quale il quadro geografico è sempre rappresentato dall'Egitto e dall'Oriente (ξ 285-287). Per il tempo della permanenza di Odysseus nell'isola di Kirke cf. κ 467-470.

³⁸ Al termine dell'episodio del Ciclope compare l'indicazione di Zeus che non accetta i sacrifici: è nel suo piano il ritorno di Odysseus, ma anche la perdita di tutte le navi e di tutti i compagni (ι 554s. ἀλλ' ὃ γε μερμήριζεν, ὅπως ἀπολοίαιτο πᾶσαι ἢ νῆες ἐϋσσελμοὶ καὶ ἐμοὶ ἐρίηρες ἑταῖροι). Sul passo e il problema relativo all'azione di Zeus e alla responsabilità di Odysseus vd. FRIEDRICH 1991, SEGAL 1994, 212-214.

CAPITOLO QUINTO

- d) sulla nave di altri perché tutte le navi sono andate perdute
- e) (e con esse il bottino della guerra di Troia),
- f) e dovrà avvenire in incognito³⁹.

g) Una volta giunto infine in patria, il nostro eroe vi troverà nuovi pericoli da superare, che potrebbero anche diventare il problema più grande.

Se la felicità del *nostos* è un problema per il racconto e se dal punto di vista narrativo il *nostos* felice non ha senso – quando non vi sono *κακὰ πολλά* non v'è neppure racconto –, il *nostos* di Odysseus con la sua teoria di sventure e sofferenze che più non hanno termine è il *nostos* ideale per il racconto e per il canto⁴⁰. Come nella guerra sono i *myria algea* (A 2) che generano il canto dell'*Iliade*, così per il *nostos* – che rappresenta una delle *oimai* più amate tanto per il canto quanto per il racconto (α 326, ι 37, κ 15, etc.) – le peripezie e gli *algea* di Odysseus sono per l'appunto e virtuosamente *polla* (α 1s. ὅς μάλα πολλά || πλάγχθη, 3 πολλῶν δ' ἀνθρώπων, 4 πολλά δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα). Anzi Odysseus è per eccellenza l'eroe del *nostos* che diviene racconto, proprio per la cifra della molteplicità che lo contraddistingue⁴¹: oltre che *polytropos* (α 1, κ 330)⁴², è secondo le formule

Anche Athene sapeva fin dall'inizio che Odysseus era destinato a ritornare, ma – sempre con la medesima formula – dopo aver perduto i compagni: ν 340 ἦδε', ὁ νοστήσεις ὀλέσας ἅπο πάντας ἑταίρους.

³⁹ β 175 ἄγνωστον πάντεσσιν, cf. ξ 329s., τ 298s. ὅπως νοστήσει' Ἰθάκης ἐς πίονα δήμον, || ἦδη δὴν ἀπεών, ἦ ἀμφαδὸν ἦε κρυφιδόν, λ 455 κρύβδην, μηδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν. Sul motivo (N 681 Thompson, *Motif Index*) vd. WEST 1981a, LXXVII e n. 1 (con bibliografia).

⁴⁰ Si può confrontare la valutazione perfetta (per quanto critica) di Pind. *Nem.* 7.20s. a proposito di Odysseus e della relazione conseguente tra fama, sventure e canto epico: per l'aedo v'è per l'appunto sempre corrispondenza tra λόγον e πάθων.

⁴¹ Vd. STRAUSS CLAY 1983, 31s. per una più ampia valutazione degli epiteti, e STANFORD 1950, 108-110 per l'elenco dei composti epici con πολυ-. La cifra eroica della molteplicità, a cui si aggiunge il doppio segno delle imprese, è p. es. applicata a Herakles in *Hy. hom.* 15.6 *πολλά μὲν αὐτὸς ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πολλά δ' ἀνέτλη*. Al di là della specifica prospettiva contestuale, un paradigma per questo aspetto è la definizione dell'eroe in Eur. *Herc.* 1196s. οὐκ ἂν εἰδείης ἕτερον || πολυμοχθότερον πολυπλαγκτότερον τε θνατῶν (al v. 1190 πολύπονος e poi al v. 1250 ὁ πολλά δὴ τλάς Ἡρακλῆς). La molteplicità (delle imprese) è riconosciuta come tratto distintivo degli eroi da Aristotele nell'inno all'*Arete polymochthos*, v. 11 *πόλλ' ἀνέτλασαν ἐν ἔργοις* (842 P. ap. Athen. 15.696b-d).

IL RITORNO DELL'EROE

*polytlas*⁴³, *polymetis*, *polyphron*⁴⁴, *polymechanos*⁴⁵, *polyainos*⁴⁶. La sua esperienza del *nostos* è fatta di *kedeia polla* per un *nostos polykedes* (ι 37, ψ 351)⁴⁷. Ciò avviene con un nesso obbligato e formulare tra ritorno e *kaka polla*, definito significativamente, tra gli altri luoghi, nella valutazione di Poseidon sul *nostos* predestinato sì ma necessariamente pieno di sofferenze (ν 131-133):

καὶ γὰρ νῦν Ὀδυσῆ' ἐφάμην κακὰ πολλὰ παθόντα
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· – νόστον δέ οἱ οὐ ποτ' ἀπιύρων
πάγχυ, ἐπεὶ σὺ πρῶτον ὑπέσχεο καὶ κατένευσας· –
*Pensavo che Odysseus, ora, sofferte molte sventure,
sarebbe tornato a casa: il ritorno non glielo negavo
affatto, dopo che glielo avevi promesso e accordato.*

E un analogo valore di definizione delle strutture del racconto ha l'interpretazione che dà Helene a Sparta per il segno dell'aquila e dell'oca, quando lontano, a Itaca, il *nostos* si sta ormai compiendo. Nella sequenza ridotta agli elementi essenziali v'è ciò che conta. Vi sono le molte sofferenze e le molte peripezie, v'è il rientro in patria e infine la vendetta (ο 175s.):

ὣς Ὀδυσσεὺς κακὰ πολλὰ παθὼν καὶ πόλλ' ἐπαληθεῖς
οἴκαδε νοστήσει καὶ τεῖσεται.
Così Odysseus dopo tanto soffrire e tanto vagare

⁴² Se compiere il *nostos* è ὑπότροπον οἴκαδε νεῖσθαι || δήμου ἄπο Τρώων (χ 35s., cf. ν 332), Odysseus è invece *polytropos*.

⁴³ Per Odysseus vale anche l'attributo πολυτλήμων, σ 319 (cf. Η 152), e inoltre πολυπενθής (ξ 386), πολύστονος (τ 118), πολύπλαγκτος (ρ 511, cf. ν 195, in relazione onniamente al πολλὰ πλάγχθη della *protasis*). L'eroe rivela nell'azione un νόον πολυκερδέα (ν 255). Ed è colui che affronta molte prove (che sono poi da narrare, ψ 350 πολέων ... ἀέθλων) non diversamente dal grande paradigma eroico di Herakles (p. es. Ο 30 πολλὰ περ ἀθλήσαντα).

⁴⁴ Rilevante per la nostra specifica prospettiva è l'associazione formulare esclusiva del nome e dell'epiteto con l'azione del *nostos*: νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε (5 ×).

⁴⁵ Oltre all'uso nella formula nome-epiteto esclusivo per Odysseus, cf. il nesso specifico con il *nostos* in α 205 φράσσεται ὣς κε νέηται, ἐπεὶ πολυμήχανός ἐστιν.

⁴⁶ L'epiteto *polyainos*, iliadico e odissiaco, è sempre e solo di Odysseus: Ι 673, Κ 544, Λ 430, μ 184.

⁴⁷ Cf. anche l'indicazione di Odysseus che mette insieme il viaggio e i *kedeia* quando menziona la sua tappa nell'isola di Delo in ζ 165 τὴν ὁδὸν ἧ δὴ μέλλεν ἐμοὶ κακὰ κήδε' ἔσεσθαι: nell'impresa e nelle sventure sono coinvolti i compagni, πολὺς δέ μοι ἔσπετο λαός (ζ 164, in contrapposizione alla solitudine nella quale si presenta a Nausikaa).

CAPITOLO QUINTO

tornerà a casa e si vendicherà.

Il racconto vuole essere potenzialmente infinito. Perciò gli *algea* non finiscono mai e conseguentemente la loro narrazione⁴⁸. Lo dichiara Odysseus fin dalla prima occasione in cui si trova per noi a narrare delle sue vicende e lo ripeterà regolarmente (η 241s.):

ἀργαλέον, βασιλεία, διηνεκέως ἀγορευῆσαι,
κῆδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες.
*Difficile raccontare, o regina, dal principio alla fine,
perché sventure me ne diedero molte gli dei Uranidi*⁴⁹.

Ma possiamo vedere in opera questo principio se guardiamo alle strutture narrative dell'*Odissea*. Il *nostos* giunge ripetutamente a dei punti critici⁵⁰, dove esso potrebbe anche compiersi. Ma questi momenti critici si trasformano in punti di *divergenza* – voluta o non voluta –, come principio generatore di nuove storie o del rinnovarsi della narrazione.

Da Capo Malea si potrebbe giungere in patria sulla medesima rotta che Nestor ha compiuto senza problemi, e poi da Pilo a Itaca non ci sono più difficoltà particolari, il *nostos* giungerebbe senza altri travagli a Itaca. Ma per fortuna c'è Capo Malea con le sue tempeste (ι 79s. καὶ νύ κεν ἀσκηθῆς ἰκόμην ἐς πατρίδα γαῖαν, ἢ ἀλλὰ με κύμα...).

L'isola delle capre potrebbe essere una normale tappa di rifornimento senza incidenti, ma Odysseus vuole vedere l'isola dei Ciclopi e conoscerne gli abitanti (ι 172-176). E anche dall'antro del Ciclope ci si potrebbe allontanare subito senza danno, ma l'eroe non può non incontrare e conoscere Polyphemos – salvo magari pentirsene in seguito (ι 224-229).

⁴⁸ Per il tempo del racconto che si protrae a lungo per la quantità delle vicende da narrare e per il piacere dell'ascolto, cf. γ 113-116, λ 328-331, 373-376, 379, ξ 193-198, ο 390-394, etc. In κ 14-16 un mese dura la permanenza presso Aiolos e per Odysseus è un mese di racconti.

⁴⁹ Lo stesso verso formulare dei *kedea polla* si ripresenta in ι 15, all'inizio della narrazione degli *Apologoi*, dopo la valutazione narrativa τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω; (equivalente nella funzione alla domanda rapsodica). Per il nesso tra i *kedea*, in particolare del *nostos*, e il racconto cf. ε 5 κῆδεα πόλλ' Ὀδυσῆος, ι 37 νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω, λ 377 τὰ σὰ κῆδεα μυθήσασθαι, 381-384, ο 399-401, ψ 305-307.

⁵⁰ Si tratta, in alcuni dei casi indicati, di formulazioni diverse della cosiddetta *if-not-situation*, ossia di una strategia narrativa tipica di rinnovo del racconto, vd. in proposito DE JONG 1987, 68-81, MORRISON 1992, 61-71.

Dall'isola di Aiolos con la scorta del dio dei venti si potrebbe giungere nella terra patria che ormai è in vista (κ 29s.): lo stesso Odysseus è attento – questa volta secondo lo schema del *nostos* felice – a giungere al più presto a Itaca (κ 33 ἵνα θάσσον ἰκοίμεθα πατρίδα γαῖαν), ma il racconto non può finire qui (cf. κ 26s. οὐδ' ἄρ' ἔμελλεν ἢ ἐκτελέειν)⁵¹. Anche quando la nave è trascinata lontano dalla patria, lo scoramento di Odysseus si presenta come un'alternativa che potrebbe porre fine al *nostos* con la scelta della morte in mare, ma l'Odysseus *polytlas* decide di continuare nella serie dei mali che alla fine lo riporterà in patria (κ 51-53 τλαίην ... ἔτλην)⁵².

Non diversamente il viaggio all'Ade è una divagazione dalla rotta che conduce verso Itaca (κ 490 ἀλλ' ἄλλην χρῆ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι), si parte dall'isola di Eea per poi farvi ritorno (μ 3, cf. κ 135): un'altra via altri sentieri del mare si devono percorrere⁵³.

E così all'isola di Thrinakia Odysseus vi arriva passando da Skylle e Charybdis, ma poi, nella continuazione del viaggio dopo la tempesta che gli distrugge l'ultima nave e che gli uccide tutti i compagni, l'eroe ripassa nuovamente di qui (μ 430) per poter giungere nell'isola di Kalypso.

Quando il viaggio è concluso, i *pemata* anche in patria (ἐν πῆματα οἴκῳ) concedono altri grandi spazi alla narrazione, fino a diventare il più importante argomento del canto. E alla fine, quando tutto sembra compiuto, il nuovo viaggio dopo il ritorno e dopo la vendetta riapre le prospettive extradiegetiche del racconto, ossia rimangono sempre altre prove eroiche da compiere: ψ 248s. οὐ γάρ πω πάντων ἐπὶ πείρατ' ἀέθλων ἢ ἤλθομεν⁵⁴. Solo un ultimo termine è stabilito per l'eroe e

⁵¹ L'idea che qui, dopo la tappa dell'isola di Eolia, non può ancora finire il *nostos* si ripresenta anche nel riepilogo delle peripezie in ψ 315s. οὐδέ πω αἴσα φίλην ἐς πατρίδ' ἰκέσθαι ἢ ἦν. Cf. anche lo stupore e l'interpretazione di Aiolos sul *nostos* mancato contro le attese e a dispetto di una *pompe* eccezionale apprestata con ogni cura, κ 63-75.

⁵² Al contrario di quanto fa Odysseus in questo momento i suoi compagni accoglieranno nell'isola di Thrinakia la proposta di Eurylochos, che alla lunga sopportazione della fame preferisce la rapida morte in mare, ossia la fine delle sofferenze e la fine anche del *nostos* (μ 350s.).

⁵³ Cf. κ 562s. φάσθε νύ που οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν ἢ ἔρχεσθ' ἄλλην δ' ἤμιν ὁδὸν τεκμήρατο Κίρκη. Cf. in ι 261, *Hy. Ap. P.* 472 la contrapposizione tra ἄλλην ὁδὸν, ἀλλὰ κέλευθα e la formula del ritorno νόστου ἰέμενοι.

⁵⁴ La nuova prova che attende Odysseus nella profezia di Teiresias è un ἀμέτρητος πόνος ... πολλὸς καὶ χαλεπός (λ 121-134, ψ 248-250, cf. 266-281). In sostanza, per fare l'eroe Odysseus a casa non ci può rimanere: si potrebbe confrontare di nuovo il destino di Herakles, paradigma dell'eroe dalle infinite storie, com'è sintetizzato in

CAPITOLO QUINTO

per i suoi racconti, la morte ancora ben lontana nell'ambiguità dell'espressione ἐξ ἁλός (λ 134-137, cf. ψ 281-284)⁵⁵.

3. La *protasis perfetta* e il *nostos* dell'*Odissea*

La *protasis* del poema epico traccia le linee della narrazione del *nostos* che sta per cominciare, ma i versi iniziali dell'*Odissea* hanno suscitato imbarazzo tra i critici moderni, perché tra tutti gli eventi dei viaggi di Odysseus, che sono naturalmente noti all'uditorio⁵⁶ e ai quali si fa cenno complessivamente nell'insistenza della molteplicità che è propria degli *algea polla*, v'è spazio – e uno spazio puntuale – solamente per la vicenda delle mandrie sacre di Helios⁵⁷. Se l'argomento del canto è dato dall'ἄνδρα πολύτροπον⁵⁸ e dalla espansione relativa

Soph. *Trach.* 34s. τοιοῦτος αἰὼν εἰς δόμους τε καὶ δόμων ἢ αἰεί, cf. 118 πολύτρονον, 159 πολλοὺς ἀγῶνας.

⁵⁵ Sul significato vd. HANSEN 1977, NAGY 1983, 45.

⁵⁶ È un fattore che va sempre ricordato, in particolare per valutare il funzionamento della *protasis*, ed è questo che, tra altri fattori, distingue la nostra percezione del testo dalla percezione che del canto tra gli altri canti aveva l'uditorio. In questa prospettiva sembra utile riprendere le parole di NOTOPOULOS 1951, 92: «Retrospection to events beyond the epic is a device by which the oral poet plunges us *in medias res* and into his method of τῶν ἀμύθεν ... εἰπέ. Essential background must be filled in so that the listener may appreciate fully the events with which the poet choose to begin. Since the audience of the oral poet is familiar with the legends, this form of retrospection stimulates the memories of the audience and ties the context of the story to the past tradition».

⁵⁷ In part. su α 6-9 vd. RÜTER 1969, 49-52. Un quadro sintetico del dibattito critico sulla *protasis* dell'*Odissea*, a partire da I. Bekker, K. Lehrs (e A. Kirchhoff), è in ZAMBARBIERI 2002, 165-168. Vd. p. es. le forti perplessità avanzate – sulle tracce precedenti – da WEST 1981a, LXXXIII s. (cf. anche il commento, pp. 179-185) «Sebbene questi versi iniziali siano stati composti con una certa cura, essi coprono solo un terzo dell'argomento del poema (V-XIII), e neppure con molta accuratezza, e assegnano un ruolo eccessivamente importante a un singolo episodio, la sacrilega ingordigia dei compagni di Odisseo nella Trinacria. Nulla è detto di quelli che a noi sembrano gli episodi più memorabili e interessanti delle peregrinazioni di Odisseo». A partire da questa valutazione Stephanie West ipotizza che la *protasis* come noi la leggiamo all'inizio del poema dovesse in origine introdurre una diversa e più realistica versione del ritorno di Odysseus (vd. anche WEST 1981b). Di recente anche PAVESE 2007, 29 osserva: «i vv. 6-9 vanno un po' fuori tema, ché le mandrie di Helios (vd. μ 260-419) sono soltanto un episodio, anche se importante, nel ritorno del protagonista». Come vedremo, queste indicazioni vanno almeno in parte ribaltate.

⁵⁸ Su ἄνδρα vd. KAHANE 1992; sull'epiteto πολύτροπον vd. NAGY 1990b, 33s. Per la funzione dell'ἄνδρ πολύτροπος nella definizione dell'argomento del canto vd. anche BASSETT 1923, VAN GRONINGEN 1946, 293, LENZ 1980, 50-55, STRAUSS CLAY 1983, 25-34.

che segue (α 1-4), alla prima impressione la vicenda di Thrinakia non sembra affatto l'impresa più illustre, né è in sé la più impegnativa o avventurosa. Certo non parrebbe a noi la più memorabile⁵⁹. Come si può dedurre dal ricordo degli eventi che agisce all'interno della narrazione, hanno semmai uno speciale rilievo l'episodio del Ciclope (κ 200, 435-437, μ 209-212 μείζον ἔπι κακόν, υ 18-21 καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης)⁶⁰ e quello dei Lestrigoni (κ 199). O per la difficoltà colpisce piuttosto la discesa all'Ade, la quale – attraverso le parole che Herakles rivolge a Odysseus come a un suo omologo – è definita un ἄεθλος di cui nessun altro è κρατερώτερος (λ 623s.)⁶¹. E ancora lo spettacolo di Skylle che divora i compagni appare a Odysseus che lo racconta ai Feaci come l'evento più doloroso (οἴκτιστον) tra tutti quelli che ha affrontato (μ 258s.):

οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι
 πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλδος ἐξερεείνων.
*La cosa più dolorosa che ho visto con gli occhi fu quella,
 tra quante ne ho sopportate tentando le rotte del mare.*

Ma quella del cantore non è una valutazione impressionistica o semplicemente spettacolare. Nella struttura del racconto quella di Thrinakia non è affatto una vicenda qualsiasi. Anche soltanto per la sua 'presenza', va osservato anzitutto che il naufragio finale con l'intervento di Zeus è narrato – pur brevemente – già due volte (ε 131-134, η 249-253) prima del racconto di Odysseus negli *Apologoi* (μ 403-410). In particolare, ritorna come un vero e proprio *Leitmotiv* – dell'*oïme* e dell'*aoïde* – il verso formulare che indica la morte di *tutti* i compagni (ε 133, η 251 ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἐσθλοὶ ἐταῖροι)⁶² in

⁵⁹ Si può osservare come nel preambolo del racconto di Odysseus ai Feaci vengano menzionate solo Kalypso e Kirke (ι 29-33), inserite nell'elogio della terra patria: figurano come il pericolo maggiore che può distogliere Odysseus dal *nostos*, cf. il richiamo dei compagni quando la permanenza presso Kirke sembra protrarsi troppo a lungo (κ 472-474). La funzione di ostacolo emerge in particolare per Kalypso dalle prime mosse della narrazione, α 14s., 49-59. Questa valenza è ben sottolineata da PADUANO 2008, 52s., 75.

⁶⁰ È l'episodio che più ha successo e si fissa nell'immaginario, dall'iconografia antica fino al cinema moderno, vd. BOZZATO 2005, 27.

⁶¹ Per la relazione tra l'impresa di Odysseus e la figura di Herakles nella *nekyia* vd. GALINSKY 1972, 12-14.

⁶² Lo stesso verso è usato anche in ε 110, riferito al medesimo evento da Hermes, ma in una narrazione differente in cui la *tisis* è opera di Athene. Cf. anche la riformulazione di ψ 331s. (sulla contrapposizione vd. più ampiamente *infra* § 4).

CAPITOLO QUINTO

contrapposizione a Odysseus, il quale solo tra tutti (ε 132, η 249 οἶον) sfugge alla *tisis* di Zeus.

Inoltre l'episodio delle vacche sacre di Helios è preparato dalla profezia di Teiresias (λ 100-137), nella quale esso è annunziato insieme con la persecuzione di Poseidon (della quale condivide formule e prospettive narrative) come l'ostacolo più minaccioso sulla via che conduce a Itaca: è qui a Thrinakia che si decide se Odysseus tornerà con i compagni oppure solo (λ 104-117). Nei consigli di Kirke, questo è il terzo e ultimo pericolo dopo le Sirene e quello di Skylle e Charybdis. Non v'è altro seguito: le parole del *mantis* tebano su Thrinakia vengono puntualmente ripetute a indicare l'evento decisivo che apre o chiude in maniera definitiva la via del *nostos* felice (μ 127-141). E anche in questi passi, dove vengono definite le condizioni di segno negativo del *nostos*, risalta la presenza regolarmente ripetuta di un'altra formula dei compagni perduti (ὀλέσας ἅπο πάντας ἑταίρους)⁶³.

Il pericolo insidioso delle vacche sacre si presenta quindi anch'esso con la cifra del superlativo, ossia diviene l'αἰνότατον κακόν nella ripresa che Odysseus fa delle indicazioni di Teiresias e di Kirke per mettere sull'avviso i compagni prima ancora che avvenga lo sbarco nell'isola (μ 275):

ἔνθα γὰρ αἰνότατον κακὸν ἔμμεναι ἄμμιν ἔφασκεν.
Diceva che è qui, per noi, la sciagura più atroce.

E ancora il racconto degli eventi, con in più il punto di vista degli dei, è implicito nella comunicazione tra Hermes e Kalypso e in quella tra Kalypso e Odysseus alle quali l'eroe tra i Feaci fa riferimento per divenire quasi un narratore onnisciente (μ 389-390). Non basta. La storia viene narrata – unica tra le peripezie di Odysseus – anche nei falsi racconti del mendico a Penelope (τ 273-279), e in tale occasione a questo episodio segue non il lungo soggiorno a Oigia presso Kalypso ma direttamente l'arrivo nell'isola di Scheria. Si aggungerà poi il rilievo dell'ultimo racconto alla sposa (ψ 229-232).

Anche se nella vicenda di Thrinakia Odysseus non è protagonista di azioni particolarmente eroiche e semmai essa è la storia di un fallimento, questo è certo un episodio di fondamentale importanza, proprio perché esso rappresenta il fallimento ultimo del *nostos* canonico, dopo la lunga serie di fallimenti parziali. L'imbarazzo critico non ha

⁶³ β 174, ι 534, λ 114, μ 141, ν 340.

motivo di sussistere. La *protasis* non può che essere perfetta e dichiara cosa si sta per narrare di fronte a un uditorio che conosce bene le storie. Per il cantore, se vuole cantare di Odysseus e del suo *nostos*, vi sono a disposizione almeno due possibilità, che potremmo considerare come due sezioni del *dittico*, ovvero dell'*oime*:

a) la prima parte è quella dei viaggi e delle peripezie di Odysseus insieme ai suoi compagni, eventi che conosciamo dagli *Apologoi*, il racconto secondo per voce del personaggio protagonista all'interno della narrazione prima;

b) la seconda parte è quella del ritorno in patria dell'eroe da solo e della vendetta⁶⁴, che si estende dall'inizio alla fine della narrazione prima dell'*Odissea*, ossia per tutta l'ampiezza del poema.

Il punto d'inizio tra i molti *kedea* dell'eroe è il problema del cantore, come indica il riferimento di α 10 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν, che sottolinea la scelta e che per la funzione è paragonabile a una domanda rapsodica⁶⁵. Secondo l'analisi di T. Walsh, l'episodio di Thrinakia – sulla base delle indicazioni narrative che troviamo nel falso racconto di Odysseus (τ 273-279) – sarebbe lo *starting point* del *nostos*⁶⁶, e per questo esso compare con grande rilievo nella *protasis*. Questa è sostanzialmente la risposta giusta al problema, ma va in parte corretta, almeno nelle sue definizioni. Veramente si potrebbe cominciare il racconto dalla vicenda delle vacche sacre come nella *Trugrede* di Odysseus? O dal naufragio che segue? È senz'altro vero che nella storia del ritorno dell'eroe la svolta che segna l'avvio del *nostos* solitario, del *nostos* infelice, è proprio l'episodio di Thrinakia e dei πάντες ἐταῖροι definitivamente perduti. Nella medesima direzione I. de Jong, nel suo commento narratologico, individua due motivazioni per la menzione di questo episodio nella *protasis*, delle quali la seconda è sicuramente quella che funziona, mentre il contatto tra l'*atasthalia* dei compagni e quella dei proci e di Aigisthos

⁶⁴ Per il nesso narrativo – o meglio ancora il vincolo obbligato – tra l'arrivo in patria e la vendetta (*nostos - tisis*) cf. la formula ἀποτείσεια ἐλθὼν (γ 216, ε 24, λ 118, π 255, ω 480), e inoltre α 268 νοστήσας ἀποτείσεια, ξ 163, ο 177 οἴκαδε νοστήσας, καὶ τεύσεια, ρ 539s., etc. Il ritorno non può che essere solitario, e nel racconto dell'intera *Odissea* non v'è altro pensiero che di questo ritorno, come osserva ANDERSEN 1973, 7: «Sonst ist in der Telemachie und bei den Freiern nur von der Heimkehr des Odysseus die Rede».

⁶⁵ Vd. MINTON 1962, 202s., RACE 1992, 20-22.

⁶⁶ WALSH 1995, 405-409. Lo studio di Walsh, di poco successivo alla nota di RIJKSBARON 1993 comparsa nella stessa rivista, fa il punto sull'ampio dibattito relativo al passo omerico e ai problemi che esso pone.

CAPITOLO QUINTO

può essere solo un'eco di ritorno o meglio un motivo epico che si accompagna alle vicende: quella di Thrinakia «is the adventure in which Odysseus loses his last companions, after which he is alone. The narrator will begin his story after this major caesura»⁶⁷. Sottolineando qui l'*after*, è meglio dire che Thrinakia e la tempesta che segue, con la morte di tutti i compagni, rappresentano il *punto di arrivo*, il disastro finale o il fallimento definitivo del *nostos* canonico. È dunque l'*ending point* di una storia e di un canto⁶⁸, e l'isola di Kalypso è poi l'ultima meta dove l'eroe trova scampo *in extremis*, e anche dove – come alternativa all'Ade⁶⁹ – la vita mortale ed eroica di Odysseus potrebbe terminare. Ma qui – come sappiamo e come sapeva bene l'uditorio del cantore – non finisce, e si crea semmai una specifica attesa narrativa. Ossia dall'isola di Kalypso si ricomincia, con l'apertura della seconda sezione del *nostos*, dalla prospettiva dell'eroe che rivolge il suo sguardo interrogativo al mare infinito, ovvero allo spazio e al tempo del ritorno. E infatti il cantore ricomincia dall'isola di Ogigia per raccontare un'altra storia del ritorno: non quella delle peripezie dell'eroe, bensì quella del suo arrivo in patria con i *pemata* che qui vi trova fino alla grande prova del confronto con i pretendenti, una nuova *aristeia* ancor più complicata e difficile di quelle della guerra troiana e a suo modo non meno eroica.

L'*oïme* del *nostos* di Odysseus comprende le due prospettive narrative, ma il cantore dell'*Odissea* intende seguire la seconda senza ovviamente dimenticare la prima. Il *nostos* secondo la regola, ossia insieme ai compagni (α 5 ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων, cf. ψ 253 νόστον ἐταίροισιν διζήμενος ἠδ' ἔμοι ἀντῶ) si è concluso con il disastro finale, e non sarà questo l'argomento del canto. Si avvia invece il *nostos* che avrà compimento con la vendetta e che nello schema del *folktale* (ma anche dell'*aristeia*) prevede la solitudine

⁶⁷ DE JONG 2001, 7. Cf. p. es. LENZ 1980, 59s. «Die Episode der Sonnenrinder bildet im Handlungsverlauf der Dichtung den Trennungspunkt zwischen dem Nostos mit den Gefährten und dem ohne sie».

⁶⁸ Cf. FRIEDRICH 1987, 375-400 (con la bibliografia relativa alla discussione sul problema della responsabilità dei compagni di Odysseus), part. 394 «The poet therefore had to do away with the last ship and its crew at some point, and the Thrinakia adventure provided an ideal occasion. The loss reduces the famous leader of men and conquering warrior of the Trojan War to the figure of the solitary, shipwrecked man [...]. The Thrinakia adventure is thus a *significant turning point*; hence its prominence in the poem» [mio il corsivo].

⁶⁹ Cf. p. es. il motivo dell'alternativa alla morte per il destino di Menelaos, δ 561-569.

dell'eroe impegnato a riconquistare la sposa e il regno: Odysseus *deve* arrivare da solo in incognito sulla nave di altri. Dal punto di vista narrativo i compagni *devono* essere tolti di mezzo⁷⁰. I compagni perduti sono il segno di una storia conclusa e di una tensione narrativa che si genera tra il primo fallimento del *nostos* e la storia del ritorno in patria di Odysseus.

4. I compagni a perdere

L'*atasthalia* dei compagni, che ha così grande rilievo nella *protasis*, spiega e giustifica il fallimento del *nostos* felice, ma ciò ha senso sul piano narrativo piuttosto che sul piano morale. È senz'altro vero che i piani si integrano, ma – va detto nuovamente – l'*atasthalia* dei compagni *in sé*, ossia nella sua natura e nella sua funzione, è ben diversa e non entra in contatto né con quella dei proci a Itaca né con quella di Aigisthos⁷¹, mentre queste due ultime *atasthaliai* sono certo proposte e recepite in parallelo, visto il riferimento esplicito e continuo nell'*Odissea* alla storia del *nostos* e dell'uccisione in patria di Agamemnon. Semmai si può pensare che un'eco di ritorno di queste *atasthaliai* così importanti agisca nella composizione e nella ricezione, e contribuisca pertanto a trasformare il peso e la qualità dell'*atasthalia* dei compagni nella *protasis*⁷².

⁷⁰ Avverte bene questo fattore del racconto HAUBOLD 2000, 132-137, part. 134 «the catastrophe of the companions becomes the defining part of Odysseus' return. Their fate is seen not as one aspect of their leader's suffering but as its most salient feature. Without their death, there can be non return, no *Odyssey*». Cf. anche ANDERSEN 1973, 7-14. Il motivo della perdita di tutti i compagni ha una straordinaria forza di suggestione nell'immaginario narrativo, tanto che arriva fino a *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick. Il regista, in una comunicazione al suo cosceneggiatore A.C. Clarke (15 ottobre 1965), giunge a questa intuizione per la composizione del racconto filmico: «Stan has decided to kill off all the crew of Discovery and leave Bowman only. Drastic, but it seems right. After all, Odysseus was the sole survivor» (cit. da IERANÒ 2007, 72).

⁷¹ Si insiste di norma su questa sovrapposibilità, vd. da ultimo PADUANO 2008, 139-142, part. 139 «Credo si possa dire che la determinazione della colpa nell'equipaggio di Odisseo abbia *anche* la funzione di anticipare quella dei pretendenti, anch'essi puniti dagli dei».

⁷² Nella *protasis* il rilievo morale dell'*atasthalia* è grande e appare comunque molto differente da quello che si propone nel racconto della vicenda. FENIK 1974, 208-230, a proposito delle diverse prospettive di relazione tra gli dei e l'azione umana, rileva le incongruenze tra la *protasis* e la narrazione dell'episodio: nel canto μ la divinità imporrebbe una sofferenza arbitraria, mentre nel canto α appare come garante della giustizia. Ma, come nota FRIEDRICH 1987, 387-389, se la tempesta di μ 313-315 (che costringe Odysseus e i compagni a fermarsi sull'isola di Thrinakia) è suscitata da Zeus

CAPITOLO QUINTO

Nel momento in cui si definiscono le prospettive della narrazione, l'*atasthalia* sottolinea l'antitesi tra l'eroe e i suoi compagni e certo serve a scagionare Odysseus dalla responsabilità del ritorno perduto⁷³, laddove ricondurre in patria tutti i compagni è per un eroe obiettivo essenziale del *nostos* felice⁷⁴. Nella narrazione principale dell'episodio l'*atasthalia* c'è e motiva gli eventi⁷⁵. In una prospettiva positiva, quello che conta nello svolgersi delle varie imprese è altro ancora. Odysseus dimostra in ogni situazione di essere *polytlas*, è così che è un eroe: i compagni invece non sono dotati della medesima *tlemosyne*⁷⁶. È anche questo fatto a perderli. Ma forse, traendo le conclusioni da quanto si è osservato, a privare i compagni di Odysseus del νόστιμον ἡμῶν è ancor più la dinamica propria del racconto che non può riportarli in patria: l'*atasthalia* da questo punto di vista può essere più un effetto che una causa.

secondo la 'legge di Jörgensen', per la quale Zeus è qui menzionato come generica divinità, la tempesta di μ 403-419 è invece scatenata da uno Zeus che non può non punire il sacrilegio delle vacche di Helios (dopo il dialogo tra le due divinità di μ 374-388 – con la indicazione esplicativa del narratore Odysseus in μ 389s.). Le due divinità sono associate nella *tisis*, con l'indicazione della causa, in τ 275s. ὁδύσαντο γὰρ αὐτῶν ἢ Ζεὺς τε καὶ Ἡέλιος· τοῦ γὰρ βόας ἔκταν ἑταῖροι. Vd. inoltre il confronto di STRAUSS CLAY 1976, 315-317 con le *atasthaliai* di Δ 409, X 104, κ 437, dove il termine indica gli 'errori' – anche di Odysseus nell'ultimo passo – senza implicare una valenza teologica di 'colpa'. Metterei il punto sulla questione, per gli aspetti che qui ci interessano, con le parole di SEGAL 1994, 216 «The underlying cause of the catastrophe is the men's own folly, not the gods' malevolence. The gods merely make use of the weakness of mortal flesh (Odysseus' somnolence) to give the companions the space and freedom in which to destroy themselves».

⁷³ Su questo aspetto insistono WEST 1981a, 181, STRAUSS CLAY 1983, 38. La responsabilità di Odysseus per il *nostos* perduto dei suoi compagni è invece ben rilevata da Eupheithes, padre di Antinoos, in ω 426-428. Nella narrazione degli *Apologoi*, accanto a quelli dei compagni appaiono numerosi anche gli errori dello stesso Odysseus, volontari e involontari, riconosciuti o attribuitigli da altri. Cf. p. es. ι 224-230, 492-500, κ 437.

⁷⁴ Se il ritorno dei compagni è la costante preoccupazione dell'eroe nel *nostos*, dalla prospettiva inversa Odysseus – è detto espressamente – appare per i compagni come la patria e il *nostos* (κ 415-421).

⁷⁵ Per gli errori dei compagni a Thrinakia cf. in part. μ 300s. ἀτασθαλίησι κακῆσιν, 339 κακῆς ... βουλῆς, 373 μέγα ἔργον ἐμητίσαντο, 379 ὑπέρβιον.

⁷⁶ Vd. in proposito FRIEDRICH 1987, 394 che definisce bene l'episodio di Thrinakia come l'*aristeia* della *tlemosyne* di Odysseus, qualità che non appartiene ai suoi compagni, i quali proprio e solo per questo non possono far ritorno. Cf. part. la contrapposizione di μ 278-282.

Odysseus, come si è detto, nel compimento del *nostos* deve rimanere eroicamente solo e unico, οἶος e μούνος rispetto agli ἄλλοι πάντες⁷⁷. All'inizio del *nostos* che viene narrato nell'*Odissea* egli è *solo* perché il *nostos* felice si è già concluso con la perdita dell'ultima nave e la morte di tutti gli ultimi compagni di viaggio, e basta l'indicazione della *protasis* a stabilire questa prima coordinata narrativa. È *unico* perché a questo punto tutti gli altri eroi achei hanno trovato male o bene un compimento per il loro *nostos* da Troia. Il rilievo di questo fatto è segnalato dalla transizione che avvia il racconto, con l'indicazione contestuale degli altri *nostoi* (α 11s. ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ... οἴκοι ἔσαν), che funziona da riferimento oppositivo per il vero punto di partenza della narrazione: α 13 τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός⁷⁸.

Ma rimaniamo agli ἑταῖροι per identificare alcuni segnali essenziali. Possiamo osservare che tutto il percorso degli *Apoloioi*, episodio dopo episodio, è segnato dalla sequenza della perdita dei compagni: altra preoccupazione insieme al ritorno non v'è, come se il *nostos* fosse fatto da un binomio di agenti, l'eroe e i compagni, che spesso sono tra loro contrapposti nell'azione, e ora l'uno ora gli altri sono responsabili del non-*nostos*. Il *telos* di questo racconto è fissato nella *protasis*⁷⁹, ed è richiamato alla memoria proprio quando per Odysseus ricomincia concretamente il *nostos*: ai πάντες ἑταῖροι perduti si contrappone l'eroe che solo è riuscito a sfuggire alla tempesta (cf. ε 110, 133, η 251 ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες in relazione a ε 131, η 249 οἶον). E poi l'indicazione ricompare ben rilevata nel finale del racconto dello stesso Odysseus ai Feaci, come l'ultimo evento di

⁷⁷ Alle due prospettive del *nostos* per l'Odysseus οἶος e μούνος ne va aggiunta almeno un'altra, ossia quella dell'azione finale da aristeuon contro i pretendenti (cf. p. es. υ 30, 40, χ 13). Per il motivo eroico dell'uno contro tutti nel tema dell'*Aristeia* vd. *supra* cap. II § 2.2. Sugli usi epici di οἶος e μούνος vd. anche anche KAHANE 1997, 118-134.

⁷⁸ Sul modulo oppositivo vd. DE JONG 2001, 8. Il confronto ritorna quando si deve far partire finalmente Odysseus dall'isola di Kalypso e fa dell'eroe l'ἄνδρα οἰζυρώτατον rispetto a tutti gli altri Achei della spedizione (ε 105). Cf. δ 182 ὃς κείνον δύστηνον ἀνόστιμον οἶον ἔθηκεν, τ 369 νῦν δέ τοι οἴῳ πάμπαν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

⁷⁹ La funzione conclusiva (e comprensiva) che la vicenda di Thrinakia ha in relazione ai diversi passi della sequenza è sottolineata da Porfirio ap. *schol.* Hom. α 9 (I 17-19 Pontani) a commento della *tisis*, ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ, che chiude anche la *protasis*.

CAPITOLO QUINTO

questo percorso (μ 417-420)⁸⁰. Negli *Apologoi* i compagni perduti sono la vera e propria emergenza che segna il ritmo del racconto, tanto da rientrare nella formula di transizione che chiude i singoli episodi e riavvia la narrazione, in τ 62s. dopo lo scontro con i Ciconi, in τ 565s. dopo l'episodio del Ciclope, in κ 133s. dopo la distruzione delle altre navi presso i Lestrigoni⁸¹:

ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ,
ἄσμενοι ἐκ θανάτοιο, φίλους δλέσαντες ἑταίρους.
*Navigammo oltre, da lì, col cuore angosciato,
sollevati da morte, perduti i cari compagni.*

La fine attende *tutti i compagni*, ma intanto nella narrazione a richiamarci l'esito o l'obiettivo ultimo si procede meticolosamente per numeri: v'è il 'sei' iniziale per ciascuna nave nello scontro con i Ciconi (τ 60), la sequenza di tre coppie di compagni divorati dal Ciclope (τ 289, 311, 344), e vi sono poi per Skylle le valutazioni tra il 'sei' e il 'tutti' di μ 109s. ἐπεὶ ἡ πολὺ φέρτερόν ἐστιν ἢ ἕξ ἑτάρους ἐν νηὶ ποθήμεναι ἢ ἅμα πάντας, e tra il 'sei' e il 'doppio di sei' di μ 121-123.

L'importanza del fattore 'πάντες ἑταῖροι' appare infine ben evidente nella narrazione compendiaria del reincontro tra Odysseus e Penelope, un riepilogo del *nostos* dove nei tratti sintetici affiorano le dinamiche compositive e i ruoli degli agenti. Vi sono tutte le tappe e tutti gli eventi del viaggio, e anche se non sempre qui sono indicati per ogni singola vicenda i compagni perduti, essi compaiono come il motivo più rilevante nell'impresa del Ciclope, dove ciò che conta è la preoccupazione di Odysseus di vendicare i compagni uccisi (ψ 312s. καὶ ὡς ἀπετείσατο ποινὴν ἢ ἰφθίμων ἑτάρων, οὐς ἦσθιεν οὐδ' ἐλέ-

⁸⁰ All'azione collettiva, che riguarda i compagni e che si conclude con il giudizio finale della frase θεὸς δ' ἀποαίνυτο νόστον (μ 419), segue l'azione individuale dell'eroe come epilogo e magari come prodromo di un altro *nostos*: quest'azione inizia con la forte valenza oppositiva della transizione αὐτὰρ ἐγὼ (μ 420), la quale in sostanza sostituisce l'οἶος di altre formulazioni. L'opposizione funziona anche nel racconto fittizio del mendico a Penelope, τ 277s. οἱ μὲν πάντες ὄλοντο πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ ἢ τὸν δ' ἄρ' ἐπὶ τρόπιος νηός, con in più l'indicazione che precede a definire le condizioni del *nostos*: ἀτὰρ ἐρίηρας ἑταίρους ἢ ὄλεσε καὶ νῆα γλαφυρήν (τ 273s.).

⁸¹ Cf. anche il rilievo narrativo delle formule per l'uccisione dei compagni di Odysseus da parte del Ciclope (τ 289, 311, 344) e poi presso i Lestrigoni (κ 116). Le formule di transizione che si ripetono hanno un rilievo particolare nella strategia della narrazione orale, perché danno una percezione concreta del κατὰ μοῖραν καταλέξει (vd. FINKELBERG 1987b, 137s.).

IL RITORNO DELL'EROE

αιρεν). Nella tappa dei Lestrigoni ritorna il motivo, là dove si compie uno snodo della narrazione: tutte le altre navi con tutti gli uomini d'equipaggio a questo punto sono perdute, rimane solo Odysseus con la sua unica nave (ψ 319-320 οἱ νηῶς τ' ὄλεσαν καὶ ἐϋκνήμιδας ἑταίρους ἢ πάντας· Ὀδυσσεὺς δ' οἶος ὑπέκφυγε νηϊ μελαίην). Ritorna ancora con un breve cenno a proposito della morte similmente impressionante che tocca agli uomini divorati da Skylle (ψ 328 Σκύλλην θ', ἦν οὐ πῶ ποτ' ἀκήριοι ἄνδρες ἄλυξαν), per poi produrre un ampliamento evidente nel racconto, quando per l'appunto è il momento di narrare la sorte finale di *tutti i compagni* che a Odysseus erano rimasti: l'episodio è articolato nelle due parti più importanti, ossia nel gesto empio dell'uccisione delle vacche di Helios e poi nella punizione di Zeus. E qui compare un'ultima riformulazione dell'opposizione tra i compagni perduti e l'eroe che solo tra tutti sfugge alla morte per avviare e compiere il suo *nostos* secondo un altro percorso narrativo, quello del racconto primo della nostra *Odissea* (ψ 331s.):

ἀπὸ δ' ἔφθιθεν ἐσθλοὶ ἑταῖροι
πάντες ὁμῶς, αὐτὸς δὲ κακὰς ὑπὸ κῆρας ἄλυξεν.
*I compagni valorosi perirono
tutti ugualmente ed egli evitò le maligne dee della morte.*

VI

I SEGNI EPICI, LE STORIE E LA GLORIA

ὁ ἀναξ, οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς,
οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει
Heracl. fr. 93 D.-K.

Omero non sembra conoscere la scrittura alfabetica e la poesia epica arcaica appare estranea alle dinamiche comunicative che sono proprie della scrittura, non ne manifesta le potenzialità e nemmeno i limiti, ma essa segue evidentemente proprie leggi e propri codici¹. Questa poesia per la composizione, l'esecuzione e la ricezione vive esclusivamente nella dimensione orale della *performance*. Ma anche se Omero non conosce e non utilizza i segni dell'alfabeto, l'epica è però ricca di segni, anzi di *σήματα*, come sono detti, che oltre ai loro significati particolari rivelano un organico sistema concettuale che organizza e definisce le funzioni della comunicazione. E, insieme ai *σήματα*, ricorrente è nei testi dell'epica arcaica il *nomen agentis* (*σημάντωρ*) e l'azione verbale (*σημαίνειν*) che a essi corrispondono². I segni epici sono principalmente visivi e acustici, e possono essere in qualche caso, più raro ma comunque rilevante, anche tattili³. I segni acustici si presentano in molti casi semplicemente quali suoni di varia natura e quindi non verbali, come per esempio i *semata* di Zeus che si manifestano attraverso il tuono⁴. Ma chiaramente possono essere

¹ Sui problemi e sulle dinamiche della comunicazione tra oralità e scrittura vd. HAVELOCK 1995, 119-133.

² Vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. *σημα*. Nell'epica arcaica troviamo ancora *ἀρίσημος*, *Hy. Herm.* 12, cf. *Tyrt.* 12.29 W.²

³ Di segni visivi che però possono funzionare anche come segni tattili si parla in *θ* 195s.: anche un cieco al tatto può distinguere il *sema* del lancio di Odysseus nell'agone dei Feaci. Funziona invece come effettivo segno tattile, pur essendo visiva la sua prima destinazione, la cicatrice di Odysseus in occasione del riconoscimento di Eurykleia, *τ* 390s., 467s. Su entrambi questi segni vd. *infra* §§ 3 e 4.

⁴ *Θ* 170s., *φ* 413, *Hes. Scut.* 383-385: il tuono e le altre manifestazioni acustiche che hanno la funzione di *semata* sono naturalmente segni non verbali, anche se poi possono intervenire le parole a interpretarli. E i segni acustici possono associarsi nella funzione comunicativa ai segni visivi, cf. p. es. al di fuori dell'epica, ma con funzionamenti

CAPITOLO SESTO

anche segni verbali, che sono fatti di parole, oggetto di un dire che può diventare discorso o racconto⁵. Diverse sono poi le tipologie dei *σήματα* che incontriamo nell'epica arcaica, segni del potere e del comando, segni degli dei e degli astri, segni di riconoscimento, segni funerari, segni che definiscono il tempo e lo spazio. E in particolare in relazione alle categorie dello spazio e del tempo i *σήματα* sembrano agire per gli dei e per gli eroi con una potenza e con effetti loro propri che ci inducono a riflettere su un altro tipo di segno che compare in Omero. In due occasioni vi sono anche quelli che appaiono come dei segni grafici: essi fanno pensare alla scrittura, ma se anche in uno dei due casi sono forse segni scrittori, non sembra si possa trattare di scrittura alfabetica⁶. Ma saranno l'alfabeto e la scrittura che, cominciando a diffondersi in Grecia intorno all'epoca di Omero, avranno le medesime funzioni e rivestiranno i medesimi tratti già ben presenti e definiti nei *σήματα* epici per costituire le proprie prospettive comunicative fin dalle prime tracce epigrafiche⁷.

1. *Il segno autorevole*

Produrre segni è azione di potere e di prestigio, che implica una comunicazione *verticale* nella quale chi produce i segni si pone al di sopra di colui che è il destinatario del messaggio. Così nell'epica *σημαίνειν* e *σημάντωρ* sono principalmente connessi all'azione e alla comunicazione di un potere. Il *σημα* è segno efficace dal quale deriva-

propriamente epici, Pind. *Pyth.* 4.197-201: Zeus annunzia il proprio favore attraverso la voce (*φθέγμα*) del tuono e il bagliore del lampo (*λαμπραὶ ἀκτίνες*), immediata è la reazione ai segni (4.199s. *σάμασι πιθόμενοι*, con un nesso che riconosceremo subito molto epico) e sicura è la loro lettura che produce «dolci speranze».

⁵ I comandi di un *semantor*, anche se ovviamente possono essere di altro tipo, sono evidentemente verbali p. es. in ρ 21 *ἐπιτελαμένω σημάντορι*, Φ 445 *σημαίνων ἐπέτελλεν*, cf. Β 804s. In maniera analoga in Λ 788-791 il *semainein* diventa un «consigliare» che è fatto di parole (Λ 788s. *φάσθαι πυκινὸν ἔπος ἢδ' ὑποθέσθαι ἢ καὶ οἱ σημαίνειν*, 791 *εἴποις*), e un ampio discorso è il *σημαίνειν* di Kirke a Odysseus (part. μ 25-27), a cui poi corrisponde l'illustrazione del viaggio (vd. MONTIGLIO 2005, 56s.). Ma cf. anche la *φήμη* della donna alla mola (υ 100, 105, è detta *ροὶ κληδών*, 120), che rappresenta un *σημα ἄνακτι* (υ 111) e che al tempo stesso duplica e interpreta il *τέρας* del tuono a ciel sereno inviato da Zeus in risposta alla preghiera di Odysseus.

⁶ Sui segni scrittori in Omero vd. HEUBECK 1979, 129-148, e in part. le giuste conclusioni di BRILLANTE 1996, 43-45 (con la discussione sulle diverse tesi e bibliografia relativa).

⁷ Si addentra più approfonditamente in questa prospettiva degli sviluppi epigrafici dei *semata* il volume di DERDERIAN 2001, part. 63-113.

no necessariamente persuasione⁸ e obbedienza⁹. Ed è un'obbedienza che in genere è sottoposta alla obbligatorietà¹⁰. Naturalmente al *semainein* ci si può anche sottrarre, con una negazione del *πειθεσθαι*, ma deve entrare in gioco un'autorità almeno pari a quella del *semantor*, e in tal caso si genera quel conflitto d'autorità (A 289, 296), il cui paradigma rimane la contesa tra Achilleus e Agamemnon, la celebre *eris* che genera un poema come l'*Iliade*. La reazione negativa si impone di fronte a un *semantor* o ai *semata* non adeguati: non a caso μὴ γὰρ ἔμοιγε ἢ σήμαιν' (A 295s.) è la replica di Achilleus al tentativo di ristabilire i rapporti d'autorità da parte del comandante degli Achei¹¹. Ma va osservato che là dove non v'è *semantor* nulla più funziona, come avviene nelle dimore di Odysseus in assenza del padrone che ha perduto il ritorno¹². Mentre in direzione opposta il *semainein* può risolvere le situazioni più difficili e funeste. Al *semainein* di un *agathos*, anche quando esso è in sostanza non più che un consiglio, ci si aspetta che corrisponda consequenzialmente il *peithesthai* (A 788-791). E non diverso deve essere l'effetto della

⁸ In particolare, per i termini che definiscono le relazioni e le attese, appare notevole la valutazione di A 789 καὶ οἱ σημοίνειν ὁ δὲ πείσεται εἰς ἀγαθὸν περ, riproposta immediatamente al v. 791 ταῦτ' εἴποις Ἀχιλλῆϊ δαΐφρονι, αἶ κε πίθηται. Si insiste sul *πειθεσθαι*, che deriva *naturalmente* dalle condizioni della comunicazione: l'autorevolezza di Patroklos sta nel fatto che egli è più anziano, A 787 πρεσβύτερος δὲ σύ ἐσσι, e che è ἀγαθός.

⁹ In relazione a questa prima prospettiva del potere che si esercita attraverso il *semainein* cf. part. A 289 ἄ τιν' οὐ πείσεσθαι οἶω, 296 οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἶω, pur se in questi casi si tratta di una persuasione di segno negativo, cioè che non funziona. Per il *πειθεσθαι* in relazione ai *semata* cf. anche in p 21 l'obbedienza del servo nei confronti del suo capo. Verso chi ha l'autorità del *semainein* la relazione è ben definita da Δ 431 σιγῇ δειδιότες σημάτωντορας: ai *semata* del comando non v'è bisogno di risposta, e funziona regolarmente un timore che sottolinea la verticalità della comunicazione.

¹⁰ χ 451 καὶ ἀνάγκη, cf. anche la relazione di potere, che è definita sempre dalla categoria dell'*ananke*, in *Hy. Ap. P.* 542s. ἄλλοι ἔπειθ' ὑμῖν σημάτωντορες ἄνδρες ἔσσονται, ἢ τῶν ὑπ' ἀναγκαίῃ δεδημήσεσθ' ἤματα πάντα.

¹¹ Cf. part. Ξ 83-87 per la critica dell'autorevolezza delle parole di Agamemnon (così p. es. il capo degli Achei è costretto a ritirare ciò che ha detto in Δ 357, 362s.), ma anche *Hy. Dem.* 131, Φ 443-457. Allo stesso modo la contesa tra Achilleus e Odysseus del primo canto di Demodokos (θ 75-82) implica un confronto sull'autorevolezza del *semainein*.

¹² τ 313-316, cf. p 320s. L'assenza di chi dà i *semata* è rovinosa, in particolare di fronte alle difficoltà, anche nella relazione tra l'armento e il pastore (K 485 μήλοισιν ἀσημάτωντοισιν, O 325 σημάτωντορος οὐ παρεόντος). E lo stesso vale per i cavalli rispetto all'auriga (Θ 127 ἵππων δευέσθην σημάτωντορος). Per il bisogno di un capo cf. anche B 724-726.

CAPITOLO SESTO

parola di un consigliere divino, il cui σημαίνειν, se trova l'ascolto dovuto, può allontanare la sciagura altrimenti senza rimedio (μ 26s.)¹³.

L'autorevolezza è propria dell'azione del comando e in particolare del comando in guerra. È il potere di colui che si distingue tra tutti per la sua superiorità (A 287 περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων), per il quale l'azione πᾶσι δὲ σημαίνειν (A 289) coincide con il potere dell'ἄναξ ἀνδρῶν, ossia con πάντων μὲν κρατέειν ... πάντεσσι δ' ἀνάσσειν (A 288)¹⁴. In guerra ogni singolo comandante esercita questa azione su coloro dei quali è a capo¹⁵, con una specifica funzione direttiva e organizzativa: B 805s. τοῖσιν ἕκαστος ἀνὴρ σημαίνετω οἷσί περ ἄρχει, ἢ τῶν δ' ἐξηγείσθω κοσμησάμενος πολιήτας¹⁶. È poi il comando del padrone ai servi e richiede sempre autorevolezza¹⁷. Ed è anche il

¹³ Kirke annuncia i consigli che sono indispensabili per il *nostos*: μ 25-27 αὐτὰρ ἐγὼ δείξω ὁδὸν ἠδὲ ἕκαστα ἢ σημανέω, ἵνα μή τι κακορραφίη ἀλεγεινῆ ἢ ἡ ἀλὸς ἢ ἐπὶ γῆς ἀλγήσετε πῆμα παθόντες. Odysseus tenta anche una discussione dei consigli, per meritarsi così un rimprovero – per quanto ambiguo (μ 116s.). Ma è proprio la disobbedienza ai consigli di Kirke che porterà i compagni di Odysseus alla rovina (sul pattern sotteso e la sua importanza nell'epica vd. FENIK 1974, 160). In γ 173-175 gli Achei nel *nostos* chiedono agli dei indicazioni precise sulla rotta attraverso un segno. Il dio mostra un *teras* (δείξει) e con questo ordina (ἠνώγει) quale percorso debbano seguire, garantendo così la salvezza (ὑπὲκ κακότητος) e il successo del *nostos*.

¹⁴ Nel passo è Agamemnon che contesta l'azione di Achilleus: ma le equivalenze tra le diverse definizioni dei ruoli del comando indicate da parte di colui che è a capo della spedizione achea sono significative. Cf. anche p. es. l'indicazione di Ξ 84s. στρατοῦ ... ἢ σημαίνειν, che corrisponde ad ἀνασσεμέν.

¹⁵ Cf. anche il σημαίνειν che in Π 171s. è affidato (ἐπεποιθεῖ) agli ἡγημόνες e che costituisce l'azione concreta del comando, mentre l'ἀνάσσειν (insieme a κρατέων) è riservato al grado superiore della scala gerarchica. Analogamente funzionano le relazioni in P 250s. σημαίνουσιν ἕκαστος ἢ λαοῖς. Il comando prevede un riconoscimento pubblico, che si concretizza anche in manifesti privilegi (P 250 δῆμα πίνουσιν), e una conferma che viene dall'alto (P 251 ἐκ δὲ Διὸς τιμὴ καὶ κῦδος ὀπηδεῖ). Il compito può essere anche più specifico, come il comando della guardia (K 58 σημαίνει φυλάκεσσι), che viene affidato come incarico (K 59 ἐπετρέπομεν).

¹⁶ In B 804 è indicato un problema di comunicazione che si presenta nello schieramento troiano, per la molteplicità delle lingue parlate dagli alleati. Il problema sottolinea l'importanza della relazione tra il *semantor*, il *semainein* e la ricezione degli specifici comandi da parte del contingente di guerrieri in questione, che deve necessariamente essere in grado di riconoscere i *semata*, parole e segnali. Per il rilievo del κοσμεῖν nell'azione del comando in battaglia cf. p. es. B 476, 554, Ξ 388. Il verbo κοσμεῖν – come σημαίνειν – può essere usato in senso generico come sinonimo di «comandare» (B 704, 727) e del resto i comandanti possono essere definiti con la formula κοσμήτορε λαῶν.

¹⁷ χ 450, e inoltre ρ 21, χ 427, Φ 445, Hy. Dem. 131. Per l'autorevolezza richiesta dal comando rivolto ai servi cf. χ 426s. οὐδέ ἐ μήτηρ ἢ σημαίνειν εἴσκειν ἐπὶ δμῶησι γυναιξίν: Telemachos, per la sua troppo giovane età, non aveva fino a questo momento

comando necessario del pastore per la greggia (K 485, O 325)¹⁸ o dell'auriga per i cavalli (Θ 127). È il potere degli dei, che proprio attraverso σήματα si manifesta. In particolare è questo un potere di Zeus, che è θεῶν σημάτωντι πάντων (Hes. *Scut.* 56, fr. 5.3 M.-W.; *Hy. Herm.* 367 [decl.]), ma pure di Hades, che con Zeus spartisce la *time* (*Hy. Dem.* 85s., O 187-193) ed è κοίρανος tra i morti (*Hy. Dem.* 87, cf. O 188 ἐνέροισιν ἀνάσσω), ed è perciò πολυσημάτων Ἀϊδωνεύς (*Hy. Dem.* 84, 376), con un epiteto al quale si accompagnano in sequenza a definirne il potere e il prestigio anche πολυδέγμων e πολυώνυμος (*Hy. Dem.* 31).

2. Il segno evidente

Zeus è per l'appunto anche il dio che invia più *semata*. Per intervenire nell'azione degli uomini (e degli dei) può inviare un messaggero divino che reca le sue parole, o meglio i suoi ordini, in una delle tante *Angeliai* epiche¹⁹. Ma può bene manifestare la sua volontà e il suo favore nei confronti di un eroe o di uno degli schieramenti sulla scena della battaglia sostituendo al messaggero e al messaggio un sistema più immediato di comunicazione attraverso i segni a lui consueti del tuono e del fulmine²⁰, o anche attraverso altri tipi di *teras*²¹, tutti

l'autorità per i *semata* rivolti alla servitù, così come per parlare in assemblea o nel banchetto dei proci (tra le molte indicazioni in tal senso cf. il relativo rimprovero di Athene in α 296s., lo stupore di Penelope in α 360, l'attacco di Antinoos in α 384s., β 85s.). Allo stesso principio dell'età – abbiamo visto – corrisponde l'autorevolezza del *semainein* di Patroklos verso Achilleus: da questa autorevolezza ci si attende naturalmente l'effetto della persuasione (Λ 787-789). Per una verifica si può confrontare Bacchyl. *Dith.* 15.37s. M., dove all'azione σάμαινεν corrisponde come soggetto un πατήρ δ' εὐβουλος ἦρως. E per la persuasione/obbedienza costitutiva cf. Pind. *Pyth.* 1.3 πείθονται ἄοιδοὶ σάμασιν: i cantori obbediscono ai segni acustici ossia alle note della cetra.

¹⁸ Le immagini degli armenti nelle due similitudini illustrano l'azione dei capi e degli eserciti in battaglia. Cf. parallelamente il rilievo di ποιμένα λαῶν, come formula ricorrente, particolarmente marcata nel suo prestigio, che indica l'autorità sugli eserciti.

¹⁹ Sul tema dell'*Angelia* vd. AREND 1933, 54-63, ALONI 1992, 39-69.

²⁰ Gli specifici *semata* di Zeus, il tuono e il fulmine, sono un motivo ben codificato, tanto da divenire un paradigma narrativo che può funzionare anche come similitudine: N 242-244.

²¹ Il σήμα degli dei è di regola un τέρας e per quelli di Zeus v'è la formula Διὸς τέρας αἰγιόχοιο. Cf. un'altra similitudine che descrive l'azione e gli effetti di un *teras*, anch'esso contraddistinto dall'evidenza luminosa, Δ 75-77 οἶον δ' ἄστρα ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω, ἢ ἡ ναύτησι τέρας ἦε στρατῶ εὐρέϊ λαῶν, ἢ λαμπρόν τοῦ

CAPITOLO SESTO

semata dei quali i destinatari devono decodificare il significato²². Le comunicazioni divine sottolineano un tratto che è proprio del segno, la sua evidenza. Il *sema*, in particolare il segno divino – ma vale per qualsiasi segno –, non può non essere visto o sentito. Il segno può anche essere frainteso, ma deve sempre essere manifesto. La sua funzione comunicativa si impone, prima ancora del significato che esso deve veicolare. È l'oggetto di un φαίνειν, o di un δεικνύναι²³. Non deve e non può sfuggire: la formula οὐδέ σε λήσει (Ψ 326, λ 126, cf. ψ 273 οὐδέ σε κεύσω)²⁴ accompagna il *sema* che è ἀριφραδές con un vincolo formulare che è unico²⁵ e che ne ridefinisce l'evidenza. È nelle stesse modalità di produzione del segno che si mira a costituirne questo tratto, come avviene nella preparazione del σῆμα da parte di Odysseus nella *Doloneia* (K 466-468): il segno deve essere δέελον, e questo per un obiettivo che è espressamente indicato in relazione agli eventi e alle condizioni particolari dell'azione, ovvero

δέ τε πολλοὶ ἀπὸ σπινθήρες ἴενται. Il segno, come subito vedremo meglio, produce θάμβος alla vista, straordinario e collettivo. O ancora si può confrontare un intervento di Zeus con analoghe modalità in Θ 75-77, il cui primo immediato effetto è θάμβησαν, in coincidenza con la percezione visiva (ιδόντες).

²² I σήματα di Zeus per i mortali (definiti specificamente con questo termine): B 308, 353, Δ 381, Θ 171, I 236, N 244, φ 413, Hes. *Th.* 500, *Scut.* 385, fr. 141.25 M.-W. La manifestazione del dio attraverso *semata* può essere confrontata con la definizione di Eraclito relativa ad Apollon οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει (VS 22 B 93 [ap. Plut. *Pyth. or.* 404d]), cf. Theogn. 808 ὁμῆην σημήνη πίονος ἐξ ἄδύτου. Vd. in proposito ROMEO 1976; SERRA 1998, 191s. Per un quadro d'insieme sul problema dell'interpretazione del segno divino (ma anche del segno in genere) si può vedere MANETTI 1987, 27-56, part. 30s.

²³ Con il verbo φαίνω si ripete una formula ben consolidata: B 353, Δ 381, I 236, φ 413, Hes. fr. 141.25 M.-W., *Hy. hom.* 7.46, cf. anche B 308 (l'oggetto del verbo è τέρας, sempre come segno degli dei, in B 324, γ 173, μ 394, ο 168, υ 101, 114). Con δεικνύμι: Z 170, N 244, φ 217 (cf. γ 174). Un'analoga prospettiva semantica va valutata anche per i diversi usi con τίθημι: Θ 171, K 466, Hes. *Scut.* 385. E così per πέφραδε (τ 250, ψ 206, ω 346) e per πιφάσκομαι (ψ 202).

²⁴ Cf. anche Ψ 323, 416, Hes. *Op.* 268, 491, vd. NAGY 1990b, 210s.

²⁵ L'attributo ἀριφραδές «molto chiaro, ben evidente» – in relazione oltre che etimologica anche contestuale con φράζω «mostrare» – si accompagna nell'epica arcaica quasi esclusivamente al termine σῆμα (l'unica eccezione è Ψ 240 dove è un predicativo), a costituire un nesso formulare che rimane specifico anche al di là delle modificazioni (Ψ 326, λ 126, φ 217, ψ 73, 225, 273, ω 323, vd. *LfggrE* s.v.). Sull'epiteto *distintivo* e sulle relazioni tra nome ed epiteto, vd. *supra* cap. III § 2. Una ulteriore riflessione sull'evidenza dei segni viene dai successivi φλογωπὰ σήματα di Aeschyl. *Prom.* 498: si tratta di segni per loro natura evidenti, ma ciò non toglie che possano essere anche ἐπάργεμα (499), ossia «oscuri» nel senso di difficili da interpretare, come del resto tutti i segni della μαντική (*Prom.* 484-499, part. 497 δυστέκμαρτον ἐς τέχνην, cf. *Sept.* 26 ἀψευδεῖ τέχνη).

– di nuovo – esso non deve sfuggire: μὴ λάθοι αὐτίς ἰόντε θεὸν διὰ νύκτα μέλαιναν (K 468).

Per questo il tuono e il fulmine di Zeus possono essere considerati come il paradigma del segno e dei suoi funzionamenti. L'evidenza è nella loro stessa natura²⁶. Così anche il *teras* divino che produce *thauma* funziona secondo il principio dell'evidenza, perché si discosta dalla normalità e si offre alla vista come segno marcato²⁷.

Il μέγα σῆμα del serpente che annunciò la durata della guerra di Troia fu inviato agli Achei radunati in Aulide da Zeus, e tutti lo hanno visto e ne sono stati testimoni (B 301s. εὖ γὰρ δὴ τόδε ἴδμεν ἐνὶ φρεσίν, ἐστὲ δὲ πάντες ἢ μάρτυροι). Odysseus richiama alla memoria quell'evento e tutti potranno verificare se l'interpretazione che ne ha dato Kalchas è stata corretta. Il segno si è manifestato (B 308 ἐφάνη, cf. 318, 324) e da Zeus è stato recato alla luce come una realtà nuova che si impone all'attenzione (B 309 τὸν ῥ' αὐτὸς Ὀλύμπιος ἦκε φώσδε)²⁸. L'evento prodigioso si compie dopo che il serpente ha

²⁶ L'efficacia visiva del *sema* è sottolineata per il fulmine di Zeus in N 244 δεικνὺς σῆμα βροτοῖσιν· ἀρίζηλοι δὲ οἱ αὐγαί. Tra le risorse spettacolari di Zeus per comunicare con i mortali v'è l'arcobaleno, Λ 27s., P 547-550. La medesima efficacia caratterizza la stella di Sirio come segno della stagione: X 27s., 30 ἀρίζηλοι δὲ οἱ αὐγαί ἢ φαίνονται ... λαμπρότατος μὲν ὁ γ' ἐστὶ, κακὸν δὲ τε σῆμα τέτυκται (possiamo ricordare che entrambe le immagini illustrano l'azione dell'aristeuon, rispettivamente di Idomeneus e di Achilleus). E anche il segno di Selene presenta gli stessi tratti, *Hy. hom.* 32.12s. λαμπρόταται τ' αὐγαί τότ' ἀεζομένης τελέθουσιν ἢ οὐρανόθεν· τέκμων δὲ βροτοῖς καὶ σῆμα τέτυκται (può essere confrontato con l'evidenza di un altro tipo di segno, Ψ 455 λευκὸν σῆμα τέτυκτο περίτροχον ἠΰτε μήνη). L'efficacia acustica è meno di frequente rilevata: φ 413, *Hes. Scut.* 383.

²⁷ B 320 ἡμεῖς δ' ἐσταότες θαυμάζομεν οἶον ἐτύχθη. In *Hes. Th.* 500 il *thauma* relativo al *sema* di Zeus è elemento funzionale e costitutivo del segno. In υ 114 οὐδέ ποθι νέφος ἐστὶ· τέρας νύ τ' ἔφαινε τόδε φαίνεις l'effetto del segno è generato e spiegato dalla sua anomalia: al tuono non corrisponde la presenza di nuvole in cielo e pertanto esso è riconosciuto come specifica forma di comunicazione divina in cerca di un destinatario che la sappia riconoscere e decodificare. Così vale per i τέραρα paradossali e per questo spaventosi che si rivelano ai compagni di Odysseus dopo l'uccisione delle vacche immortali di Helios, μ 394-396. Il *thauma* è così regolare reazione ai segni divini, tanto che esso coincide con la loro percezione, prima ancora di qualsiasi interpretazione, cf. β 155 θάμβησαν δ' ὄρνιθας, ἐπεὶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν. Analogo effetto deve produrre anche l'azione di Poseidon che trasforma in pietra la nave dei Feaci (ν 156s.). Si possono richiamare anche i θαύματα ἔργα attraverso i quali si manifesta un dio come Dionysos (*Hy. hom.* 7.34), per il quale è usata poi la formula σήματα φαίνων (46, ma si tratta chiaramente di un'interpolazione, vd. CASSOLA 1975, 564). Sull'effetto del *thauma* in relazione ai *semata* divini vd. PRIER 1978, 96s.

²⁸ L'azione ἦκε φώσδε si ripete come formula in *Hes. Th.* 669, ma più significativo è il confronto con le frasi simili che indicano la nascita (Π 188, T 103, 118,

CAPITOLO SESTO

divorato gli uccelli del nido, otto piccoli con la madre, quando Zeus rende ἀρίζηλον²⁹ il serpente e con esso il *sema* trasformandolo in pietra (B 319). La reazione degli Achei è di stupore e di sbigottimento (B 320, 323), finché interviene Kalchas a spiegarne la codificazione sulla base dell'analogia numerica e a proiettarlo in una prospettiva temporale che – come potremo vedere – non è estranea ai *semata*, coniugando con essa anche la proiezione del *kleos* (B 325)³⁰.

3. Significati e riconoscimenti

Il segno oltre alla sua evidenza reca con sé un significato che è già chiaro, in genere, nell'epiteto che lo accompagna. I segni di Zeus per gli eroi sono ἐναίσιμα σήματα (B 353), παραίσιμα σήματα (Δ 381)³¹, ἐνδέξια σήματα (I 236), ἀριστερά σήματα (Hes. fr. 141.25 M.-W.), quelli dei Dioscuri sono σήματα καλά per i marinai (*Hy. hom.* 33.16), la comparsa di Sirio è un *sema* κακόν per tutti i mortali (X 30). Ancora quelli di Proitos, come vedremo, sono σήματα λυγρά (Z 168, cf. 178 σῆμα κακόν). Il significato può essere indicato esplicitamente dal narratore (Θ 171 σῆμα τιθεὶς Τρώεσσι, μάχης ἔτεραλκέα νίκη, Hes. *Scut.* 385 σῆμα τιθεὶς πολέμοιο)³², ma il segno per essere efficace deve essere riconosciuto da parte del destinatario attraverso un

Hy. Ap. D. 119), e in particolare la nascita di Hermes (*Hy. Herm.* 12 εἶς τε φόως ἄγαγεν), evento che corrisponde significativamente ad ἀρίσημά τε ἔργα τέτυκτο. Per l'uso dell'aggettivo ἀρίσημος vd. *infra* § 5 (n. 82).

²⁹ B 318 (ma cf. la lettura ἀίζηλον di Aristarco). L'aggettivo ἀρίζηλος è connesso ancora ai *semata* e come ἀριφραδής ne indica l'evidenza (in Hes. *Op.* 6 è in contrapposizione ad ὄδηλος), che spesso è relativa ad altri termini di confronto (in Σ 219, 221 ἀρίζηλη per l'evidenza acustica del grido di guerra di Achilleus simile al segnale di guerra della *salpinx*). Cf. anche ἀρίγνωτος, che nell'epica indica ciò che si distingue manifestamente, come gli dei e le loro impronte (N 72) o come Artemis tra le ninfe (ζ 108). In Bacchyl. *Dith.* 17.57 M. σᾶμι' ἀρίγνωτον è il fulmine di Zeus. Va ricordato che il verbo γινώσκω è regolarmente usato per il riconoscimento dei σήματα, a partire dalla formula dell'*Anagnorisis* σήματ' ἀναγνώσει (τ 250, ψ 206, ω 346 decl.).

³⁰ Sulle relazioni tra *semata* e *kleos* vd. *infra* § 4.

³¹ L'effetto semantico qui sta anche nell'azione verbale ἔτρεψε, che è attribuita a Zeus in concomitanza con il φαίνειν.

³² Per il «segno di guerra», con il termine τέρας, cf. Δ 76, Λ 4, P 548. In Pind. fr. 52k.13 M. πολέμοιο δὲ σᾶμα rappresenta la prima delle possibili interpretazioni elencate per il prodigio dell'eclissi di sole. Per la valenza negativa cf. anche le associazioni di Pind. *Nem.* 7.19s. θανάτου παρὰ σᾶμα, Bacchyl. *Epin.* 9.14 M. σᾶμα μέλλοντος φόνου.

impegno interpretativo³³. Per i segni divini vi può essere l'esigenza di uno specialista dell'interpretazione, ma, nonostante l'intervento dei *manteis* migliori³⁴, per questi segni possono comunque rimanere dei margini di incertezza (B 300 ἢ ἐτεὸν Κάλχας μαντεύεται, ἦε καὶ οὐκί) e si possono aprire anche contese senza fine sui loro significati³⁵. Il segno è il risultato di un processo di codificazione e di decodificazione, che prevede una conoscenza dei codici, la quale quando non è condivisa, impone una indagine congetturale, come avviene nelle relazioni tra dei e uomini che hanno prospettive oltre che linguaggi diversi. Ma anche in questi casi quando avviene il riconoscimento del segno – e può ben essere immediato anzi implicito nella sua stessa percezione – si producono gli effetti e le reazioni conseguenti³⁶.

Questi paradigmi sono particolarmente rilevati quando il *sema* funziona come segno di riconoscimento nelle storie degli eroi. È anzi

³³ Per l'interpretazione dei segni di Zeus cf. p. es. Θ 175s. γινώσκω δ' ὅτι μοι πρόφρων κατένευσε Κρονίων ἢ νίκην καὶ μέγα κῦδος, ἀτὰρ Δαναοῖσι γε πῆμα, οὐκ ἔστιν ἄλλο τίς οἱ ἀντιπάρειται, ἀλλὰ θεῶν ἐπιπέποιθεσσι. Anche il riconoscimento implicito in formulazioni del tipo I 238 πίσυνοσ Διὶ (cf. Ω 295, 313 dopo la visione), con il segno che poi sostiene l'azione e che garantisce il successo degli eroi nelle loro imprese: cf. le formule θεῶν τεράεσσι πιθήσας (Δ 398, Ζ 183), πειθόμενοι τεράεσσι θεῶν (Δ 408), τεράεσσι πεποιθότες (Μ 256). E inoltre π 320 εἰ ἐτεόν γε τι οἴσθα Διὸς τέρας αἰγιόχοιο. Sull'azione interpretativa vd. NAGY 1983, 36s., 1990b, 204.

³⁴ Una definizione del processo interpretativo dei segni divini è in Μ 228s. ὧδέ χ' ὑποκρίναιτο θεοπρόπος, ὃς σάφα θυμῷ ἢ εἰδείη τεράων καὶ οἱ πειθοῖατο λαοί. Cf. anche le incertezze di Menelaos e il pronto intervento interpretativo (μαντεύσομαι) di Helene in ο 166-178.

³⁵ Cf. p. es. in Μ 200-250 la contrapposizione tra Poulydamas e Hektor per l'interpretazione del segno di Zeus. Così in Α 105-115 Agamemnon critica le interpretazioni di Kalchas a lui sfavorevoli.

³⁶ Cf. p. es. φ 413-415 Ζεὺς δὲ μεγάλ' ἔκτυπε σήματα φαίνων· ἢ γήθησέν τ' ἄρ' ἔπειτα πολὺτλας Διὸς Ὀδυσσεύς, ἢ ὅτι ρά οἱ τέρας ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω. Al segno del dio, peraltro richiesto espressamente da Odysseus, corrisponde una immediata reazione emotiva dell'eroe (γήθησεν) che implica il riconoscimento del significato del segno, come è indicato poi dalla frase esplicativa che segue. Per il motivo della gioia cf. Κ 277, Ω 320s., ο 164s., υ 104, 120s., ma le reazioni possono naturalmente essere anche di segno negativo, Η 479, Θ 77 χλωρὸν δέος, Μ 208 ἐπρίγησαν, etc. Il segno può anche essere frainteso e produce in tal caso un effetto opposto rispetto a quello voluto, come in Ο 379-389, ma sempre straordinario.

CAPITOLO SESTO

in tal caso l'elemento fondamentale sul quale si impernia il tema epico dell'*Anagnorisis*³⁷, che incontriamo ripetutamente nell'*Odisea*, nella sequenza di eventi e di incontri che portano alla soluzione del *nostos*. Il segno più importante, almeno per il ruolo che esso ha nella narrazione, è quello della cicatrice di Odysseus: è usato in diverse occasioni da solo o insieme con altri segni, ed è definito regolarmente come σῆμα. La prima occasione in cui funziona è nell'incontro con Eurykleia, quando l'anziana nutrice su ordine di Penelope lava i piedi a Odysseus, che appare come un mendico e che per dare compimento al suo piano non deve ancora rivelare la propria identità. È la scena di una *Anagnorisis* anticipata e interrotta nei suoi consueti sviluppi tematici per il rischio che essa comporta – e per queste stesse ragioni appare di grande effetto. Ma proprio ciò rende evidente la straordinaria potenza del segno che può mutare il corso degli eventi³⁸.

Il segno della cicatrice viene riconosciuto immediatamente, ovvero non ha perduto la sua efficacia e il suo significato anche vent'anni dopo la partenza di Odysseus. Deriva da una codificazione che rimane chiara e immutabile al di là dei cambiamenti che si producono attraverso lo spazio e il tempo³⁹. Ed è questo un segno che ha una codifica-

³⁷ Per l'importanza dell'*Anagnorisis* nell'*Odisea* vd. Arist. *Poet.* 1459b15. Sulle strutture tematiche vd. l'analisi formale di GAINSFORD 2003.

³⁸ Il timore di Odysseus relativo al potere del segno e la preoccupazione del suo controllo si manifestano immediatamente prima che il riconoscimento avvenga: τ 390s. αὐτίκα γὰρ κατὰ θυμὸν ὄψατο, μὴ ἐλαβοῦσα ἢ οὐλήν ἀμφράσσαιτο καὶ ἀμφαδὰ ἔργα γένοιτο. Va detto che in questa prima scena per la cicatrice non è usato il termine σῆμα, ma la stessa Eurykleia la definisce così quando successivamente riferisce a Penelope del riconoscimento del padrone che ella le aveva tenuto nascosto per volontà dello stesso Odysseus (ψ 73s.).

³⁹ Odysseus è tornato dopo 20 anni: τ 484 ἦλυθον εἰκοστῷ ἔτει ἐς πατρίδα γαίαν (cf., sempre nelle scene di *Anagnorisis* in cui Odysseus rivela il suo ritorno, π 206 [a Telemachos], φ 208 [a Eumaios e a Philoitios], ψ 102, 170 [a Penelope], ω 322 [a Laertes]; e inoltre ρ 327 [Argos riconosce il padrone]). Il suo aspetto nelle sembianze del mendico è difficile da riconoscere, ma il segno permette un riconoscimento immediato e senza possibilità di dubbio o di errore. Cf. le discussioni che precedono il riconoscimento di Eurykleia sulle somiglianze tra il mendico e Odysseus (part. τ 380s.), che non permettono però un sicuro riconoscimento: l'aspetto e le sembianze di un uomo mutano profondamente attraverso il tempo, tanto che possono oscurare l'identità come la stessa natura eroica. È necessario il segno, per la sua evidenza e la sua credibilità, mentre la verifica delle sembianze attraverso il tempo e le mutazioni della vita rimane incerta, anche nell'incontro di Odysseus con la sposa Penelope (ψ 94s., 115s.) e con il padre Laertes (ω 217s.). Odysseus, alle prese con altri *semata*, esprime il dubbio che il tempo – sempre i vent'anni – li possa oscurare nella memoria (τ 221s. ἀργαλέον τόσσον χρόνον ἀμφὶς ἔοντα ἢ εἰπέμεν· ἦδη γὰρ οἱ εἰκοστὸν ἔτος ἐστίν), ma poi essi funzionano senza incertezze anche a conferma di una storia falsa.

zione densa di significati. Esso ha una relazione metonimica con la realtà⁴⁰, può contenere un evento, una storia. La cicatrice di Odysseus è un *sema* che è stato prodotto dagli eventi della famosa caccia al cinghiale sul Parnaso con Autolykos, una caccia in cui Odysseus ancor giovane ha mostrato la sua natura di eroe contro la fiera, contro un avversario degno di lui. Ma nella cicatrice incisa dalla zanna del cinghiale la storia della caccia c'è tutta, con gli eventi e i significati che a essa si intrecciano. E difatti compare il lungo excursus che è avviato dal semplice termine οὐλήν, con all'inizio una prima sintetica formulazione della storia: τ 393s. οὐλήν, τήν ποτέ μιν σῶς ἤλασε λευκῷ ὀδόντι || Παρνησόνδ' ἐλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἱας. Già potrebbe essere sufficiente⁴¹, ma il segno diviene poi, in questa prima occorrenza, racconto particolareggiato (τ 393-466). Ciò che permette il riconoscimento è il segno e con esso il suo significato che affiora nella memoria attraverso la percezione e la decifrazione. Il *sema* è e può tornare a essere racconto a ogni incontro, a ogni 'lettura', in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. E il segno della cicatrice è anche una storia di racconti che Omero stesso lascia intravedere. La *oule* diviene il *sema* che produce il racconto fin dal primo ritorno del giovane Odysseus a Itaca dopo la caccia. Il padre e la madre vedono la οὐλή e domandano al figlio che cosa è accaduto, Odysseus racconta, ed è questa la prima narrazione eroica della caccia al cinghiale sul Parnaso (τ 462-466, part. 463s. καὶ ἐξερέεινον ἅπαντα, || οὐλήν ὅτι πάθοι· ὁ δ' ἄρα σφίσιν εὖ κατέλεξεν).

Un segno come la cicatrice normalmente può essere riconosciuto alla vista⁴². E in effetti con Eurykleia non dovrebbe ancora funzionare da *sema*. La cicatrice è un segno speciale, che non è creato intenzionalmente per una comunicazione, ma una volta prodotto dall'evento della caccia e collegato all'evento stesso attraverso le storie, diviene *sema* e in quanto tale è soggetto al riconoscimento (τ 392s. αὐτίκα δ'

⁴⁰ Sulla relazione metonimica tra il *sema* della cicatrice e la storia della caccia vd. FOLEY 1997b, 77. Sulla relazione tra segno e racconto e sul segno in forma di racconto vd. SCODEL 2002, 111s.

⁴¹ Sempre con le medesime formule o con lievi variazioni e sempre a partire dal termine οὐλή, cf. in τ 465s., φ 219s., ψ 74, ω 331-335 la riproposizione della storia della caccia, ancora in forma di narrazione sintetica senza più altri ampliamenti. Sulle variazioni formulari che qui intervengono vd. HOEKSTRA 1965, 111.

⁴² Per questa ragione Odysseus prima evita la luce che lo può rivelare (τ 389 ποτὶ δὲ σκότον ἐτρέπετ' αἴψα), e poi, dopo il riconoscimento non voluto, diviene più attento a nascondere la cicatrice alla vista (τ 507 οὐλήν δὲ κατὰ ῥακέεσσι κάλυψε). Ma il segno funziona qui altrimenti.

CAPITOLO SESTO

ἔγνω || οὐλήν). Può ben essere questo riconoscimento anche casuale, come nell'episodio di Eurykleia, perché il segno non è vincolato, può funzionare per conto proprio, basta che le regole della sua codificazione siano condivise o siano note. Il segno della cicatrice, in questa scena, viene riconosciuto al tatto, in maniera eccezionale – e inattesa per lo stesso Odysseus – ma comunque possibile nel sistema dei *semata* epici (τ 467s. τὴν γρηῦς χεῖρεςσι καταπρηνέσσι λαβοῦσα || γνῶ ῥ' ἐπιμασσαμένη)⁴³.

La produzione del segno di Odysseus è speciale e merita qualche altra considerazione: attorno al segno si addensa un evento che è unico e straordinario, e per questo può definire l'identità dell'eroe. Nella storia della caccia al cinghiale sul monte Parnaso non a caso si parla anche della storia del nome di Odysseus (τ 403-409), per contiguità logica: il nome e la cicatrice sono entrambi segni ed entrambi recano con sé metonimicamente una storia che è connessa all'identità e all'identificazione. L'agente stesso che produce il segno è eroico e degno di memoria come la storia. È in questo caso un cinghiale, protagonista di una caccia che può essere paragonata ad altre celebri cacce del mito. La ferita, prodotta dalla «bianca zanna» e dalla furia dell'animale (τ 393, 465), è un segno inciso profondamente, non diverso nell'uso formulare da una ferita in battaglia (τ 449-451)⁴⁴. Una ferita è un solco e la cicatrice lascia come segno, che è unico e che rimane sempre riconoscibile, una emergenza, una traccia in rilievo ben percepibile al tatto oltre che alla vista.

Nella scena di Eurykleia il riconoscimento attraverso il segno è immediato e così gli effetti e le reazioni conseguenti, che sfuggono anche alle intenzioni e al controllo di colui che reca il segno⁴⁵.

⁴³ Per la percezione tattile della cicatrice cf. ancora nelle parole di Eurykleia τ 474s. οὐδέ σ' ἐγώ γε || πρὶν ἔγνω, πρὶν πάντα ἄνακτ' ἐμὸν ἀμφάσσαι (a cui si aggiunge meno precisa la relazione a Penelope, ψ 75) e già subito prima del riconoscimento di Eurykleia nel fondato timore di Odysseus che la cicatrice lo possa svelare τ 390s. μή ἐ λαβοῦσα || οὐλήν ἀμφάσσαι το.

⁴⁴ Sull'immagine 'eroica' del cinghiale, che nel confronto con Odysseus non è diverso da un guerriero in un duello, vd. *supra* cap. IV § 4. Sulla caccia eroica come momento rilevante nella formazione e nella carriera delle imprese, in connessione anche col motivo dell'identità, vd. BRILLANTE 1992b, 213-215.

⁴⁵ Si vedano le subitane reazioni, istintive e contraddittorie, di Eurykleia (τ 468-472), e l'immediata azione di Odysseus (479-493), indispensabile a riprendere il controllo degli eventi che la rivelazione non intenzionale del segno rischia di far evolvere altrimenti rispetto al piano (e al racconto) della vendetta. E non manca neppure il contributo di Athene a interrompere la non voluta catena di eventi che potrebbe svilupparsi e che potrebbe far deviare il racconto senza più possibilità di rientro nella

In questa prima scena straordinaria di *Anagnorisis*, la *oule* agisce da *sema* per conto proprio – e questo ci dà da pensare sulla sua potenza. Ma torna di nuovo a funzionare come primo segno di riconoscimento dell'eroe negli sviluppi successivi dell'azione. E in questi casi è l'eroe stesso che utilizza opportunamente il σῆμα e insieme a questo altri *semata* che ha a disposizione. Odysseus si rivela a Eumaios e a Philoitios dopo averne verificato bene la fedeltà. Dichiaro esplicitamente di essere Odysseus con le formule del *nostos* (φ 207s. κακὰ πολλὰ μογήσας, ἢ ἤλυθον εἰκοστῶ ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν), ma vuole dare anche una prova concreta e inequivocabile della propria identità, e in questo caso è lui stesso che *mostra alla vista*⁴⁶ dei servi la cicatrice, che è definita come σῆμα ἀριφραδές (φ 217), e solo questo permette effettivamente il riconoscimento e garantisce la credibilità delle parole. Odysseus conosce molto bene le *regole* e non manca di dichiarare esplicitamente la funzione del *sema*: φ 218 ὄφρα μ' εὖ γνῶτον πιστωθῆτόν τ' ἐνὶ θυμῷ.

La stessa prova potrebbe servire per Penelope, ma per la sposa non basta. Vale invece più tardi, ma anche in questo caso non da sola, per il riconoscimento di Laertes. Odysseus incontra il padre nel podere, dopo la strage dei proci. La scena dell'*Anagnorisis* ha anche qui i tratti di una *peira* (ω 216, 240). Odysseus, dopo il solito racconto inventato, cede infine all'emozione, abbraccia il padre e si rivela dichiarando la propria identità (ω 321-323). Ma il padre vuole anch'egli un σῆμα ἀριφραδές per poter credere (ω 329 πεποίθω) al ritorno del figlio dopo tanti anni⁴⁷. E Odysseus fa vedere la *oule* (ω 331 φράσαι ὀφθαλμοῖσι) e aggiunge un secondo segno di riconoscimento. Sembra la storia minima di un fatto del quotidiano, ma si tratta di un'esperienza e di una memoria condivise unicamente dal padre e dal figlio: è il

sua traccia tradizionale (476-479). Si può dire che la tensione prodotta è straordinaria e di grande effetto, e non a caso la scena è memorabile: è creata volutamente dal cantore, che è poi in qualche modo costretto a usare tutte le sue risorse per riprendere il giusto percorso della narrazione.

⁴⁶ Odysseus dichiara l'uso del segno (φ 217 σῆμα ἀριφραδές ἄλλο τι δείξω), poi scopre la cicatrice (φ 221 ῥάκεα μεγάλης ἀποέργαθεν οὐλῆς, ovvero si rovescia il gesto che opportunamente nascondeva il *sema* in τ 507) e i servi fedeli guardano con attenzione, vedono (φ 222 τῷ δ' ἐπεὶ εἰσιδέτην εὖ τ' ἐφράσσαντο ἕκαστα) e solo a questo punto si compie il riconoscimento e si producono le conseguenti reazioni, immediate (e sempre straordinarie, tanto che bisogna porvi fine per altre 'esigenze'). Vale il rilievo di GAINSFORD 2001, 9 «this time, unlike in Eurykleia's recognition of him, the use of the scar is under his control».

⁴⁷ ω 328s. εἰ μὲν δὴ Ὀδυσσεύς γε ἐμὸς πάϊς ἐνθάδ' ἰκάνεις, ἢ σῆμά τί μοι νῦν εἰπέ ἀριφραδές, ὄφρα πεποίθω.

CAPITOLO SESTO

ricordo degli alberi da frutto di cui il padre un tempo ha insegnato a Odysseus i nomi e dei quali gli ha fatto dono (ω 336-344). Il padre riconosce alla vista e al racconto i segni *sicuri* e con essi l'identità del figlio: ω 346 σήματ' ἀναγνόντος τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς. Immediata, anzi contestuale è la reazione emotiva. Gli schemi tematici non mutano neppure in questa continuazione.

Ma ritorniamo a Penelope. Nel caso della sposa, come è naturale, le cose sono – o meglio devono essere – più complicate. Lo esige in primo luogo la narrazione del *nostos* che arriva al suo compimento. Anche per la sposa si ripropone il σῆμα ἀριφραδές della cicatrice ed è Eurycleia che, per l'esperienza che ha già fatto del *sema*, ne fa menzione per convincere Penelope del ritorno di Odysseus (ψ 73-76). Ma quello di Penelope è a ragione un *thymos apistos*⁴⁸. Il segno non ha certo perduto la sua efficacia, ma non basta a persuaderla, così come ella non si fida nel divisare le sembianze di Odysseus dopo tanto tempo. E del resto l'emozione le rende difficile anche guardare in volto lo sposo e potrebbe tradirla in un momento così importante. V'è però una via migliore per il riconoscimento⁴⁹. Penelope ha bisogno di altri *semata*, molto particolari, e tutta l'*Anagnorisis* assume la drammaticità di un confronto e di una *peira*⁵⁰. Penelope mette alla prova Odysseus e Odysseus mette alla prova Penelope. Vi sono dei *semata*

⁴⁸ ψ 72, cf. 85s. Le ragioni sono spiegate esplicitamente dalla stessa Penelope e proprio nel momento in cui si compie il riconoscimento, ψ 213-217. D'altronde Penelope si è già lasciata persuadere dall'efficacia di altri *semata* che Odysseus nelle sembianze del mendico ha utilizzato per rendere credibile il suo racconto. Anche in questo caso i *semata* hanno funzionato con le stesse formule e con le stesse conseguenze, cf. part. τ 250 σήματ' ἀναγνώσει, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς. I *semata* il mendico li fornisce a conferma della propria storia fittizia – per renderla simile al vero (τ 203) – e sono sempre relativi all'identità di Odysseus. E già in questa scena essi sono la risposta a una *peira* di Penelope (τ 215 πειρήσεσθαι). I segni richiesti sono relativi a oggetti e a persone che accompagnavano Odysseus al tempo della partenza per Troia, che il mendico sa descrivere fin nei minimi particolari (τ 221-248). Penelope li riconosce e crede al mendico perché condivide personalmente la codificazione dei *semata*: è ancora una storia ciò che sta dietro al segno, è la stessa Penelope che ha dato a Odysseus le vesti e la spilla d'oro con la raffigurazione cesellata del cane e del cerbiatto (τ 255-257). Su questa scena e sul funzionamento dei segni attraverso il racconto vd. SCODEL 2002, 105-108, part. 108: «Words have replaced objects as memory-cues. *Empeda* is 'stable, fixed': while time has changed the external world, the verbal sign transcends time to evoke the past with accuracy».

⁴⁹ ψ 108s. ἦ μάλα νῶϊ ἢ γνωσόμεθ' ἀλλήλω καὶ λώϊον (e cf. la fiducia di Odysseus nell'efficacia del segno, ψ 114).

⁵⁰ Questa prospettiva è indicata esplicitamente in ψ 114 πειράζειν ἐμέθεν, 181 πόσιος πειρωμένη (ma cf. già v 336 ἀλόχου πειρήσειαι).

«segreti» per garantire il riconoscimento. Essi sono sconosciuti a chiunque altro, derivano da una codificazione criptica e condivisa esclusivamente da Penelope e Odysseus: ψ 109s. ἔστι γὰρ ἡμῖν ἢ σήμαθ', ἃ δὴ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων. La soluzione è ancora ritardata, ma Odysseus infine, quando Penelope ordina di portare fuori il letto, risponde correttamente alla prova e può rivelare il μέγα σῆμα che scioglie ogni dubbio. E ν'è ovviamente anche in questo caso una storia dietro al segno, la storia della costruzione del letto sul tronco di un grande ulivo all'interno del talamo (ψ 188-201). Solo Odysseus – e con lui Penelope (e si aggiunge anche l'ancella che custodisce il talamo)⁵¹ – può conoscere questa storia e questo particolare, perché è l'eroe stesso, di cui ci sono ben note le abilità manuali, che ha realizzato il λέχος e nessun altro (ψ 189)⁵². La conclusione della storia del segno è siglata dalla riaffermazione della sua funzione: ψ 202 οὕτω τοι τόδε σῆμα πιφάύσκομαι. I *semata* segreti sono decisivi e ottengono il riconoscimento formulare conseguente, che si intreccia ancora alle emozioni e ai gesti: ψ 206 σήματ' ἀναγνούση τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς. Odysseus e Penelope finalmente – ma solo ora – si ritrovano nei segni, i quali sono ἔμπεδα oltre che ἀριφραδέα (ψ 225), ma soprattutto, come torna a dire Penelope, nessun altro li può conoscere (ψ 226s. οὐ βροτὸς ἄλλος ὀπώπει, ἢ ἄλλ' οἶοι σύ τ' ἐγώ τε). A questi segni anche il *thymos* della sposa, per quanto indurito da vent'anni d'attesa, può credere: ψ 230 πείθεις δὴ μευ θυμόν, ἀπηνέα περ μάλ' ἐόντα.

4. Lo spazio e il tempo dei segni

Il segno è collocato e agisce nello spazio e nel tempo, come manifestazione, linguaggio, o anche oggetto concreto. Zeus manifesta i suoi segni dalle alte sedi formulari che gli appartengono, ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων (Θ 170), ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου (N 243, υ 103)⁵³, il grido

⁵¹ Per lo schema a tre (due più uno) della conoscenza riservata cf. ι 205-207.

⁵² L'importanza della codificazione esclusiva del *sema* è affermata poi più ampiamente ancora dalla stessa Penelope: ψ 225-230. Vd. FOLEY 1997b, 78 «These three alone can expand metonym to extrasituational reality, they alone can project immanent meaning from the concreteness of the *sema*». A margine si può anche valutare l'inamovibilità propria del λέχος che funziona come *sema*, immutabile attraverso il tempo e nello spazio.

⁵³ I segni, in particolare quelli degli dei, prediligono una direzione dall'alto verso il basso, cf. Θ 75 ἐξ Ἰδης, β 147 ὑπόθεν ἐκ κορυφῆς ὄρεος, υ 113 ἀπ' οὐρανοῦ

CAPITOLO SESTO

della gru proviene ὑπόθεν ἐκ νεφέων non diversamente dalle comunicazioni divine (Hes. *Op.* 449, v 104). Ancora Zeus pone un *sema* di tipo diverso, la pietra che è segno della sua vittoria su Kronos, inamovibile sulla terra a Pytho (Hes. *Th.* 498s. στήριξε κατὰ χθονὸς εὐρυοδείης ἢ Πυθοῖ ἐν ἡγαθέῃ)⁵⁴. E inoltre la collocazione relativa del segno nello spazio comporta un significato specifico, che può essere polarmente positivo o negativo. Zeus fa balenare il suo fulmine ἐπιδέξια (B 353), mentre i segni stessi sono ἐνδέξια σήματα (I 236) e ἀριστερὰ σήματα (Hes. fr. 141.25 M.-W.)⁵⁵. I segni si rivelano e comunicano nella dimensione del tempo, in coincidenza con gli eventi che contano nella narrazione, come il *teras* del serpente al tempo del raduno degli eroi in Aulide (B 303-308) o il segno di Zeus nel giorno della partenza per Troia (B 351-353), e attraverso il tempo sono ricordati e mantengono il loro significato. Dopo molti anni di lontananza dalla patria e da quei momenti è ancora a quei segni lontani che ci si affida per valutare gli eventi e le prospettive del presente e del futuro.

Ma i segni per la loro autorevolezza e con la loro evidenza hanno il potere di agire sullo spazio e sul tempo. Vediamo anzitutto come il σῆμα definisce lo spazio, o come anzi lo costituisce.

Gli agoni rappresentano un momento importante delle imprese e del *kleos* degli eroi. La loro istituzione è fatta di regole e per questo gli agoni sono pieni di segni. Le regole del confronto sono fondate sullo spazio che definisce le prove e i loro esiti, e lo spazio dell'agone viene preliminarmente costituito attraverso *semata*⁵⁶. Achilleus propone le gare in onore di Patroklos e stabilisce i premi, ma per la stessa istituzione dell'evento fissa come segno i *termata* che rappresentano i punti di riferimento per la gara dei carri e per la corsa (Ψ 358, 757 σήμηνε δὲ τέρματ' Ἀχιλλεύς). E anzi, ancor prima ne parla Nestor nelle raccomandazioni che impartisce al figlio Antilochos per la gara

ἀστερόεντος, P 548 ἐξ οὐρανόθεν (o si può confrontare anche la manifestazione particolare di χ 298 ὑπόθεν ἐξ ὀροφῆς, etc.).

⁵⁴ Cf. Paus. 10.24.6. Sulla storia di questo *sema* di Zeus a Delfi vd. WEST 1966, 303.

⁵⁵ Cf. i segni divini ἐπ' ἀριστερά di M 201, 219, τ 242. Una valutazione sul significato della provenienza spaziale dei segni da destra o da sinistra è in M 239s. (cf. Aeschyl. *Prom.* 488-490). Sull'opposizione *destra/sinistra* e sui segni divini vd. LLOYD 1993, 65s.

⁵⁶ Si può ricordare come in Pind. *Ol.* 10.24, pur in modo diverso ma comunque contiguo ai valori qui definiti, il *sema* funebre di Pelops agisca come riferimento nello spazio e attraverso il tempo per la fondazione degli agoni ad Olimpia (si vedano anche nel seguito della narrazione, ai vv. 43-59, gli effetti che derivano dalle categorie dello spazio e del tempo sempre per l'istituzione mitica e al tempo stesso reale dei giochi).

dei carri. Il rilievo del *sema* è già nella formula che lo introduce e che ne sottolinea l'evidenza⁵⁷. È un segno antico descritto con attenzione, è un tronco secco che si leva bene da terra e due pietre bianche ai lati lo rendono ancora più evidente. Potrebbe anche essere – come congettura lo stesso Nestor – un σῆμα funebre di un eroe oppure la νύσσα di una gara antica, segni che marcano lo spazio di un'altra età (Ψ 331 πάλαι, 332 ἐπὶ προτέρων ἀνθρώπων). Il σῆμα perdura nel tempo e sembra non esser soggetto alla consunzione (Ψ 328 τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ). Torna di nuovo ad avere il suo significato spaziale: Achilleus *ora* (νῦν) ne ha fatto la meta intorno alla quale girano i carri per poi ritornare indietro verso il traguardo. Il segno è collocato lontano (Ψ 359 τηλόθεν ἐν λείῳ πεδίῳ), ma la sua importanza per le regole dell'agone è indicata dalla figura del giudice di gara (Ψ 359-361 σκοπόν) che deve osservare il comportamento dei concorrenti mentre girano intorno al segno⁵⁸.

I segni definiscono l'esito della prova e il successo. Negli agoni dei Feaci Odysseus dimostra prima di tutto con le azioni il suo status di eroe. Alla sfida di Euryalos risponde con un lancio del disco, un λίθος (θ 190), che supera i *semata* delle prove di tutti gli altri concorrenti (θ 192 ὑπέρπτατο σήματα πάντων)⁵⁹. Il *sema* è ciò che fissa l'evento e che lo contiene. In questa prova così importante interviene anche un giudice di gara divino: è la stessa Athene in sembianze umane a stabilire i segni (θ 193 ἔθηκε δὲ τέρματ' Ἀθήνη)

⁵⁷ σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει Ψ 326 = λ 126, cf. ψ 273. Su questo *sema* e sui problemi relativi ad esso e al passo vd. RICHARDSON 1993, 210-212.

⁵⁸ Nella successiva gara di corsa il rilievo dei segni spaziali è marcato dalla loro contiguità nella sequenza narrativa, Ψ 757s. Achilleus segna i *termata* (l'arrivo) e subito, senza altri elementi di mezzo, parte la gara dalla *nyssa* (il punto di partenza). Sono i segni stessi che fanno la gara e la sua narrazione.

⁵⁹ Alla stessa maniera e con la medesima formula negli agoni in onore di Patroklos è Aias che supera i σήματα degli altri concorrenti nella gara del lancio del peso (Ψ 843 ὑπέρβαλε σήματα πάντων). I *semata* dei lanci rappresentano il punto di riferimento all'interno dello spazio preliminarmente delimitato dell'agone. Qui a vincere la gara è poi Polypoites, che, letteralmente da 'fuoriclasse', con il suo lancio addirittura esce dai confini del campo di gara (Ψ 847 τόσον παντός ἀγῶνος ὑπέρβαλε). È una nota sulla eccezionalità della prova non diversa nella funzione dall'indicazione di Athene come giudice di gara sul lancio di Odysseus. Su questa prova di Aias e di Polypoites vd. RICHARDSON 1993, 262-265. Per il *sema* che come quello di Odysseus (θ 196s. οὐ τι μεμυγμένον ἐστὶν ὁμίλῳ, ἢ ἀλλὰ πολὺ πρῶτον) si distingue tra tutti gli altri grazie alla sua evidenza, cf. X 27s. ἀρίζηλοι δὲ οἱ αὐγαί ἢ φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι (Sirio tra le altre stelle – nella similitudine così l'aristeuon del momento, ovvero Achilleus, si distingue tra tutti i guerrieri).

CAPITOLO SESTO

ed è sempre la dea che ne dichiara poi il significato a partire dalla loro stessa evidenza. Quello del lancio di Odysseus è un *sema* che non è mescolato agli altri e in questo sta la sua eccellenza e la sua riconoscibilità, tanto che anche un cieco – cioè chi non può percepire i segni attraverso la via più consueta per la loro decifrazione, la vista – lo discernerebbe al tatto (θ 195s. διακρίνειε τὸ σῆμα ἢ ἀμφοφόων)⁶⁰.

I *semata* organizzano lo spazio come fanno i simboli e i nomi su una mappa. La piana per i grandi eventi dell'*Iliade* è strutturata spazialmente da *semata*, che diventano i punti di riferimento per la rappresentazione delle azioni. Questi segni sono già per sé σήματα, sono monumenti funebri del passato con un loro proprio significato, collocati in grande evidenza nello spazio, ma funzionano anche da indicatori spaziali del presente. Il luogo dello schieramento dei Troiani e degli alleati per il grande catalogo del secondo canto dell'*Iliade* è definito dal σῆμα di un'eroina, Myrine, che nella descrizione particolareggiata appare come un tumulo elevato sul terreno (B 811 αἰπεῖα κολώνη), con una collocazione precisa nella piana dei combattimenti (B 811 προπάροιθε πόλιος, 812 ἐν πεδίῳ ἀπάνευθε). Ed è ben delimitato come *sema* (B 812 περίδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα), così come è anche ben identificato dal doppio toponimo, quello dei mortali e quello degli dei. Così l'importante σῆμα di Ilos segna il luogo dell'assemblea notturna dei Troiani (K 415), è il principale punto di riferimento nell'ampio spazio della piana per la rotta troiana davanti all'avanzata da aristeuon di Agamemnon (Λ 166)⁶¹ e poi ancora per la missione di Priamos dalla città alle tende di Achilleus (Ω 349)⁶². Il *sema* è necessario per l'orientamento nello spazio altrimenti indistinto ed è per questo che Odysseus nella missione notturna al campo troiano appronta lui stesso in assenza di altri riferimenti un *sema* ben evidente,

⁶⁰ Per lo scambio dei sensi nella percezione dei segni, cf. il funzionamento del segno dell'airone inviato da Athene a Odysseus nella *Doloneia*, il quale non è visibile per il buio della notte, ma – come è espressamente osservato – manda a effetto il suo compito attraverso il grido: K 275s. τοὶ δ' οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσι ἢ νύκτα δι' ὀρναίην, ἀλλὰ κλάξαντος ἄκουσαν.

⁶¹ Al *sema* di Ilos si accompagnano altre indicazioni spaziali, Λ 167 μέσσον κὰπ πεδίον παρ' ἔρινεὸν ἐσσεύοντο, a cui seguono ancora altri punti di riferimento per la rappresentazione della fuga dei Troiani, 170 Σκαιάς τε πύλας καὶ φηγὸν ἵκοντο.

⁶² Altri *tymboi* come punti di riferimento nello spazio: B 604 Αἰπυτος, 793 Αἰσυτες. In Ω 16, 51, 416, 755 è intorno al *sema* di Patroklos che Achilleus trascina il corpo di Hektor – ma prevalgono qui ovviamente altri valori. In Λ 371 la tomba di Ilos è il luogo in cui Paris si apposta per colpire con le frecce Diomedes. Il paradigma permane, cf. p. es. Aeschyl. *Sept.* 528, Eur. *Phoen.* 145, 159s., Theocr. 16.75.

rilevato dal terreno, per ritrovare le spoglie di Dolon che faranno il *kleos* dell'impresa (K 466-468, cf. 526-529).

Altri tipi di *sema*, poi, definiscono e organizzano il tempo, non solo per gli eroi ma anche per i comuni mortali. È il segno ciclico⁶³ che nella regolarità del suo manifestarsi misura l'anno e stabilisce le norme dei lavori. Il grido della gru segna il tempo dell'aratura e dell'inizio della stagione invernale: Hes. *Op.* 450s. ἦ τ' ἀρότοιό τε σῆμα φέρει καὶ χειμάτος ὄρην ἢ δεικνύει ὀμβρηροῦ⁶⁴. Selene, ovvero la luna, con il ciclo delle sue fasi è segno che regola il tempo, misura per antonomasia che si offre alla lettura degli uomini: *Hy. hom.* 32.13 τέκμων δὲ βροτοῖς καὶ σῆμα τέτυκται⁶⁵. Analogamente la stella di Sirio è segno ciclico delle stagioni (X 27 ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἶσιν), *sema* negativo che regolarmente con il suo sorgere annunzia e reca con sé le febbri (X 30s. κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται, ἢ καὶ τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν)⁶⁶.

⁶³ Cf. in part. Hes. *Op.* 449 ἐνιαύσια «ogni anno» per il grido della gru.

⁶⁴ Anche in questo caso funziona la sequenza tematica, ossia si produce, con il riconoscimento del *sema*, prima di tutto una reazione emotiva: Hes. *Op.* 451 κραδίην δ' ἔδακ' ἀνδρὸς ἀβούτεω (cf. anche Arch. 105.2s. W.² ὀρθὸν ἵσταται νέφος, [evidenza del segno] ἢ σῆμα χειμῶνος [il segno e il suo significato], κιχάνει δ' ἐξ ἀελπιῆς φόβος [reazione psicologica immediata], Theogn. 1197-1202). Altri esempi epici in τ 518-523, Hes. *Op.* 568-570, etc. Il canto della cicala segna l'estate e il tempo del duello tra Herakles e Kyknos in Hes. *Scut.* 393-401. Il canto degli uccelli come segnale delle stagioni e del tempo per i lavori è poi motivo che ha uno speciale sviluppo, per ovvie ragioni, in Ar. *Av.* 488-492, 505s., 709-715.

⁶⁵ Vd. CASSOLA 1975, 588. Per il mese (lunare) come misura del tempo per gli uomini e per i lavori, cf. la serie di riferimenti temporali in Hes. *Op.* 766, 772, 780, 790, 800, 814, 820. La luna segna anche il tempo degli eroi, come nel caso del ritorno di Odysseus che è annunziato per la nuova luna: ξ 161s. = τ 306s. τοῦδ' αὐτοῦ λυκάβαντος ἐλεύσεται ἐνθάδ' Ὀδυσσεύς, ἢ τοῦ μὲν φθίνοντος μηνός, τοῦ δ' ἵσταμένοιο (ma cf. anche p. es. il tempo della sosta presso Aiolos, κ 14). Il termine τέκμων, insieme con τέκμαρ e con τεκμαίρομαι, ha un grande rilievo nel lessico dei segni (vd. CHANTRAINE, *DELG* s.v. τέκμαρ). Qui si può ricordare il μέγιστον τέκμων di Zeus, il cenno che manifesta la volontà del dio e che è segno οὐ ... παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν ἢ οὐδ' ἀτελεῦτητον (A 526s. e cf. 524 ὄφρα πεποιθῆς). La contiguità semantica tra i termini può essere illustrata p. es. dalla definizione dei consigli di Kirke per il *nostos* di Odysseus: μ 25s. δεῖξω ὁδὸν ἠδὲ ἕκαστα ἢ σημανέω equivale a κ 563 ὁδὸν τεκμήρατο Κίρκη. Si aggiunge alla serie degli epiteti che definiscono l'evidenza del segno (divino) Hes. fr. 273.2 M.-W. τέκμαρ ἐναργές (come gli dei nelle loro epifanie o come il sogno premonitore).

⁶⁶ Nella similitudine funziona anche come *sema* per gli eroi, segno tematico che annunzia il culmine dell'*Aristeia* di Achilleus e la morte di Hektor (vd. KRISCHER 1971, 36-38). In Aeschyl. *Prom.* 454-458 Prometeo ha insegnato agli uomini a riconoscere gli astri come τέκμαρ delle stagioni (456 βέβαιον, ma per l'impegno interpretativo è rilevante anche 458 δυσκρίτους).

CAPITOLO SESTO

I *semata* segnano anche il tempo degli eroi, delle loro imprese e delle storie, come il segno che Odysseus stabilisce con i servi fedeli per il momento opportuno che darà l'avvio alla strage dei pretendenti (φ 231 ἀτὰρ τόδε σῆμα τετύχθω). O come il segno che Teiresias ha rivelato a Odysseus a fissare il tempo per il suo ultimo ritorno (λ 126-128, cf. ψ 273-275). Esso funziona, proiettato in un futuro che supera i confini dell'*Odissea*, attraverso il tempo e lo spazio e attraverso la molteplicità delle vicende dell'eroe: quando Odysseus sarà giunto all'estremo confine dei suoi viaggi il σῆμα sarà riconoscibile attraverso lo scarto semantico che è contenuto in esso e che ne fa una *kenning*⁶⁷. In altro modo, il segno di Zeus che si proietta lontano nel tempo ὄψιμον, ὄψιτέλεστον (B 325) stabilisce la durata della guerra di Troia, il momento in cui si compirà la *persis* della città, con la precisione dei numeri che si manifestano nell'evento prodigioso (B 326-329, cf. 313). Ma una proiezione ancor più ampia appartiene al medesimo segno, che non a caso è associato al *kleos* epico dell'impresa degli Achei (B 325 ὄου κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται).

5. Il segno del *kleos*

Il tumulo funebre è l'ultimo *geras* degli eroi⁶⁸. Due sono i tratti fondamentali di questo *sema*. Il primo è l'evidenza visiva nello spazio, in verticale e in orizzontale: l'indicazione delle proporzioni, εὐρὺν θ' ὑψηλὸν τε «ampio e altissimo» (Ψ 247), è nella richiesta di Achilleus per il *tymbos* che raccoglierà le spoglie di Patroklos insieme alle sue e che serberà la memoria delle imprese e dell'amicizia che unisce i due eroi anche nella morte. Così in effetti faranno gli Achei, Achilleus e Patroklos avranno un μέγαν καὶ ἀμύμονα τύμβον (ω 80)⁶⁹. Il secondo

⁶⁷ Sul segno del ritorno vd. HANSEN 1990, 241-272, OLSON 1997, 7-9. Sulle *kenningar* vd. WAERN 1951.

⁶⁸ Π 457, 675 τύμβω τε στήλη τε: τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων. Sulla formula e sull'argomento vd. GARLAND 1982, 69-80. Per un quadro generale sulla dimensione sociale dei riti funebri in Omero e nella Grecia arcaica vd. KURTZ-BOARDMAN 1971, MORRIS 1987, 44-54. Sul tumulo e la stele nell'epica e nelle testimonianze archeologiche, vd. ANDRONIKOS 1968, 32-34, 107-116. Vd. anche in relazione al culto dei morti BURKERT 2003, 370s. Per l'uso dei termini, cf. l'equivalenza tra τύμβος, σῆμα, στήλη e μνήμα in Hipponax 7 Deg. (42 W.²).

⁶⁹ Anche quando le dimensioni sono più ridotte, il *sema* deve comunque essere convenientemente grande (e di conseguenza visibile), come si deduce dall'indicazione dello stesso Achilleus per il tumulo provvisorio di Patroklos: Ψ 246 ἀλλ' ἐπιεικέα τοῖον. Il *tymbos* come segno evidente si contrappone alla morte, che corrisponde

tratto che contraddistingue il *sema* degli eroi dopo la morte è il suo permanere nel tempo, per una funzione specificamente eroica alla quale contribuisce parallelamente anche la visibilità. Il *sema* infatti, accanto ai racconti epici degli aedi, è il segno e il veicolo del *kleos*⁷⁰.

In questa prospettiva, la saldezza che è attribuito del *sema*⁷¹, il fatto che esso resista alla consunzione delle intemperie (Ψ 328), gli stessi *semata* di un lontano passato che rimangono come segni nel presente⁷², valgono a testimoniare la potenzialità e la funzione che il *sema* ha di oltrepassare i confini del tempo⁷³.

Anche altri tipi di *semata* possono avere una proiezione essenziale nel tempo, come la pietra di Zeus a Pytho (Hes. *Th.* 500 σῆμα ἔμειν ἐξοπίσω, θαῦμα θνητοῖσι βροτοῖσιν)⁷⁴. Ma quella tra il tumulo

all'oscurità e alla notte, e la cui azione è un «avvolgere» e un «nascondere», vd. MOREUX 1967, 237-272, MORRISON 1999, 130s., 136s.

⁷⁰ FOLEY 1997b, 72 n. 33 (a p. 242) «Burial mounds [...] mark a traditional heroic identity via a preapproved traditional sign. [...] As do other *semata*, burial mounds symbolically open onto a reality beyond the present time and place of the narrative». Vd. anche DERDERIAN 2001, 49-51, part. 51 «The heroic warrior's σῆμα or τύμβος represents a diachronically durable memorial that bridges the gap between immediate death ritual and cultural memory as well as between individual and collective relevance; while it can continually generate κλέος, its accurate transmission of memory is limited by its polysemy». L'*epos* eroico non ha questi limiti e allo stesso modo il problema della lettura del *sema* sarà superato con la diffusione della scrittura alfabetica proprio dall'uso di iscrizioni in versi (epici). BRILLANTE 2006, 36 sottolinea per altro la differenza funzionale tra μνήμη (del canto), facoltà psicologica attiva che si esaurisce nella singola occasione e che deve essere rinnovata costantemente, e l'azione dello μνῆμα (il monumento sepolcrale), che teoricamente ha una durata illimitata. Si può dire che con l'uso dei *semata* scrittori il canto acquisisce le caratteristiche dello μνῆμα.

⁷¹ Cf. la similitudine, con il valore di una definizione, di P 434s. ἀλλ' ὥς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἦ τ' ἐπὶ τύμβῳ ἢ ἀνέρος ἐσθήκη τεθνητός ἢ ἑ γυναικός, e inoltre N 437s. Per l'idea del permanere del *sema* funebre nel tempo cf. Simon. 531.4s. P. ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὐτ' εὐρώς ἢ οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος. In connessione con questa prospettiva, l'*arete* lascia un ἀένανόν τε κλέος.

⁷² Indicazioni specifiche sull'antichità del *sema* sono in Ψ 331 σῆμα βροτοῖο πάλαι κατατεθνηῶτος, Λ 166 Ἴλου σῆμα παλαιοῦ Δαρδανίδαο, 371s. παλαιοῦ δημογέροντος, cf. H 89.

⁷³ Sulla concezione epica del tempo vd. da ultimo BAKKER 2002 (con bibliografia).

⁷⁴ Cf. l'analogo *sema* di Zeus a Troia in O 21ab μύδρους δ' ἐνὶ Τροίῃ ἢ κάββαλον, ὄφρα πέλοιτο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι. Il *sema* di un'impresa divina è anche quello di Hermes che sospende in alto le carni e il grasso all'interno della grotta come σῆμα νέης φορῆς (Hy. *Herm.* 136), ma la proiezione nel tempo richiama piuttosto l'immagine delle pelli che vengono distese dal dio sopra una roccia e che lì rimangono per sempre (125s. ὥς ἔτι νῦν τὰ μέτασσα πολυχρόνιοι πεφύασι ἢ δηρὸν δὴ μετὰ ταῦτα καὶ ἄκριτον). Nello stesso inno vi è ancora un uso di σήματα che, pur diverso, prevede comunque una proiezione nel tempo: Hermes dona la lira ad Apollon e questo dono è il

CAPITOLO SESTO

dell'eroe e il *kleos* è una relazione consequenziale e necessaria, come appare dagli onori funebri che Menelaos subito, prima ancora di compiere il proprio *nostos*, si preoccupa di celebrare per il fratello: δ 584 χεῦ' Ἀγαμέμνονι τύμβον, ἔν' ἄσβεστον κλέος εἶη. Senza la tomba non v'è *kleos* per l'eroe. Per questo motivo, nel rimpianto dei suoi che non lo hanno più visto tornare, sarebbe stato meglio che Odysseus fosse morto a Troia. Ora a Itaca, all'inizio dell'*Odyssea*, egli sembra aver perduto il *nostos* in mezzo al mare, è divenuto ἄϊστος, ἄπυστος (α 242, cf. 235 ἄϊστον) e perciò la sua fine è ἀκλειῶς (α 241), senza *kleos*, la peggiore che un eroe possa attendersi. Cadendo in battaglia avrebbe ottenuto il *tymbos* e anche il *kleos*, in una successione che unisce nei versi il monumento e la fama perenne come i termini complementari di un binomio⁷⁵. Così anche il celebre rimpianto di Odysseus nel pieno della tempesta scatenata da Poseidon vede inscindibilmente associati onori funebri e *kleos* che sarebbero venuti dalla morte da valoroso in battaglia, ε 311 τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καί μεν κλέος ἦγον Ἀχαιοί. Achilleus si trova in analoghe difficoltà quando sta per essere travolto dal fiume e anch'egli rimpiange di non essere morto in duello con Hektor, eppure è nel pieno della sua *aristeia* e lo scontro con il fiume non è certo impresa da poco. Ma la spiegazione del rimpianto è nella minaccia del fiume Skamandros, le cui correnti hanno la potenza distruttiva di travolgere tutto e di seppellire ogni cosa, in un modo che per l'appunto non lascia *semata*: Achilleus non avrà più una *τυμβοχόη* dagli Achei che possa perpetuare il suo *kleos*, ma le sue armi e le sue ossa saranno coperte senza memoria da una piana e deserta distesa di fango, un *sema* rovesciato nell'uso del termine e nell'immagine che annulla ogni emergenza e ogni visibilità (Φ 316-323, part. 322s.)⁷⁶. È ciò che

segno dell'amicizia tra i due figli di Zeus che sarà perenne (508-510 διαμπερές, ὡς ἔτι καὶ νῦν, cf. per questa funzione del dono Z 230s.).

⁷⁵ α 239-241 (Telemachos) = ξ 369-371 (Eumaios) τῷ κέν οἱ τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί, ἢ ἡδέ κε καὶ ᾧ παιδί μέγα κλέος ἦρατ' ὀπίσσω. ἢ νῦν δέ μιν ἀκλειῶς ἄρπυιαι ἀνηρείψαντο (cf. in ω 32-34 l'indicazione relativa al destino di Agamemnon, per la quale sono ripresi senza variazioni i primi due versi). Sugli onori funebri negati vd. REDFIELD 1975, 167-223, VERNANT 1982, HARTOG 2002, 41s.

⁷⁶ Sull'immagine vd. VERMEULE 1979, 185. Anche un significato del genere può avere il gesto immaginato da Agamemnon sulla tomba del fratello: Δ 177 τύμβῳ ἐπιθρόσκων Μενελάου κυδαλίμοιο. Calpestare la tomba è analogo al gesto che accompagna le parole del vanto, l'azione di calpestare il corpo dell'avversario che come *aikia* getta infamia sul caduto attraverso il funzionamento del codice prossemico (cf. p. es. E 620, Z 65, N 618, Φ 182). In proposito vd. CAMEROTTO 2003c, 467-470.

avviene davvero dopo il duello tra Herakles e Kyknos nello *Scudo* esiodeo. Kyknos viene ucciso e sono celebrate le *taphai* in suo onore, ma il *sema* che è stato innalzato per lui viene poi travolto dalla piena del fiume Anauros e dalla *tisis* di Apollon: il segno del *kleos*, che spetta anche al figlio di Ares sconfitto e che dovrebbe essere anch'esso *ariphrades* ed *empedon*, scompare per sempre alla vista con un rovesciamento del codice, ovvero diviene un σῆμ' ἀιδέξ (Hes. *Scut.* 477)⁷⁷.

Se ritorniamo alla categoria dello spazio troviamo una serie di conferme sulla relazione tra il *sema* e il *kleos*. L'evidenza – e con essa l'identificazione visiva – è prodotta in primo luogo dall'elevazione verticale del tumulo⁷⁸. Il *sema* di Myrine appare come una αἰπεῖα κολώνη (B 811), il *sema* che Achilleus usa come meta per la gara dei carri si eleva in altezza sul terreno, tanto che lo si può indicare e vedere da lontano (Ψ 327 ἔστηκε ξύλον αἶον ὅσον τ' ὄργυι' ὑπὲρ αἴης). La proiezione verso l'alto della tomba di Elpenor è fatta di una sequenza di tre elementi in una progressione verticale: μ 14s. τύμβον χεύαντες καὶ ἐπὶ στήλην ἐρύσαντες || πῆξαμεν ἀκροτάτῳ τύμβῳ εὐήρες ἐρετμόν. E il tumulo, la stele e il remo vanno ancora sommati al fattore della collocazione (μ 11)⁷⁹. Anche il tumulo per Hektor, nonostante sia realizzato piuttosto in fretta per la difficile situazione contingente, è fatto di un gran numero di grosse pietre accumulate sopra la fossa: Ω 797s. αὐτὰρ ὑπερθε || πυκνοῖσιν λάεσσι κατεστόρεσαν μεγάλοισι⁸⁰.

E ancora l'identificabilità del segno è prodotta dal limite orizzontale che circolarmente definisce il tumulo rispetto allo spazio indefinito. È ciò che vediamo fare agli Achei quando elevano il tumulo per Patroklos, essi segnano il limite in cerchio e poi piantano i

⁷⁷ A margine si può osservare come l'annunziata distruzione del muro degli Achei, che per la volontà di Poseidon subirà una sorte simile a quella del *sema* di Kyknos, è pure dovuta a una questione relativa al *kleos*, H 451-463 (cf. il racconto della distruzione nella prolessi di M 27-32, part. 30 λεῖα δ' ἐποίησεν).

⁷⁸ Sulla verticalità della stele e i suoi significati vd. CERCHIAI 1984, 59.

⁷⁹ In una prospettiva diversa l'altezza del tumulo diviene funzionale per vedere lontano e per questo può essere sfruttata come specola per una vedetta: B 792s. ὅς Τρώων σκοπὸς ἴζε, ποδοκείησι πεποιθώς, || τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ Αἰσινήτῳ γέροντος.

⁸⁰ Il tumulo è fatto di materiale che viene accumulato sopra i resti delle spoglie, azione indicata dal regolare uso di χέω (cf. anche χυτὴ γαῖα, τυμβοχόη). Il paradigma dell'altezza può essere sottolineato dalla contiguità che possiamo verificare nelle azioni di innalzare il tumulo per i caduti della battaglia e di innalzare il muro a difesa delle navi in H 336-338, 435-437.

CAPITOLO SESTO

pilastri tutto intorno e infine gettano sopra la terra: Ψ 255s. τρνώσαντο δὲ σῆμα θεμείλια τε προβάλοντο ἄμφι πυρὴν· εἶθαρ δὲ χυτὴν ἐπὶ γαῖαν ἔχευαν. Il limite è ben definito dalla terra battuta tutto intorno (B 812 περίδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα, Ψ 330 λειὸς δ' ἰπτόδρομος ἀμφίς), oppure, come avviene nel caso della la tomba di Eetion per opera divina, il *sema* è circondato, a definirne il perimetro, dagli alberi piantati dalle ninfe: Z 419s. ἡδ' ἐπὶ σῆμ' ἔχεεν· περὶ δὲ πετελέας ἐφύτευσαν ἢ νύμφαι ὄρεστιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγίόχοιο.

Sempre in funzione della visibilità del *sema* – e del *kleos* che esso genera – è la sua collocazione nello spazio. Il luogo privilegiato per questo è la riva del mare. Sulla riva dell'Ellesponto è posto il tumulo di Achilles e di Patroklos (ω 82 ἀκτὴ ἔπι προῦχούση, ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ) e la medesima posizione prospetta Hektor per il tumulo dell'avversario che egli sta per affrontare nella singolar tenzone da lui stesso proposta agli Achei (H 86 σῆμά τέ οἱ χεύωσιν ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ). E simile è anche quella del *sema* che Elpenor chiede a Odysseus (λ 75 σῆμά τέ μοι χεῦαι πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης), richiesta che poi viene puntualmente esaudita (μ 11 ὄθ' ἀκρότατος πρόεχ' ἀκτῆ). La motivazione è espressamente indicata, il tumulo deve essere τηλεφανής, ovvero deve poter essere visto da lontano dai naviganti di passaggio. Ed è proprio alla visibilità che si associa il motivo del *kleos*. La gloria degli eroi ha tra i suoi tratti specifici il potere di diffondersi lontano come indica la serie di formule κλέος οὐρανὸν ἵκει, ὑπουράνιον κλέος, κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε (cf. οὐρανομήκης Simon. 11.27s. W.² per la fama [φάτις?] dell'areté e a seguire ν'è il κλέος, Ar. Nu. 460s. κλέος οὐρανόμεκας), κλέος ἔσται ὅσον τ' ἐπικίδναται ἠώς, κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος, etc. (e inoltre raggiunge tutti gli uomini, cf. p. es. K 213 πάντας ἐπ' ἀνθρώπους). In questa prospettiva, complementare a quella di τηλεφανής (cf. τηλευγής, τηλεσκοπος, rispettivamente per la luce degli astri come *semata* e per il fuoco)⁸¹, funzionano gli epiteti epici τηλεκλειτός/τηλεκλυτός. Il *kleos* si proietta senza limiti anche nel tempo verso il futuro, e a questa idea corrispondono in particolare le formule ἄσβεστον κλέος, κλέος ἄφθιτον, κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται⁸².

⁸¹ Hy. hom. 31.13, 32.8; Hes. Th. 566, 569. In Pind. Nem. 3.64 il τηλευγὲς φέγγος degli Aiakidai è la gloria che proviene dalle imprese troiane (cf. anche Pyth. 3.75).

⁸² Per un quadro puntuale vd. LfgrE s.v. κλέος. Sul concetto e il funzionamento del *kleos* vd. NAGY 1979, 16s., 2003, 45-48. Cf. lo sviluppo articolato dell'idea in Bacchyl. Epin. 13.175-181 M. οὐ γὰρ ἀλαμπεί νυκτὸς ἢ πασιφανὴς Ἄρετ[ά] ἢ κρυφθεῖσ'

Se i canti diffondono nello spazio e nel tempo la fama delle imprese di un eroe, il *sema* non è meno importante, perché esso è il segno tangibile del *kleos*: è efficace nell'ampio spazio che esso domina e in quello più ampio dei viaggiatori che racconteranno le storie di ciò che hanno visto e sentito, e inoltre è efficace nel tempo delle generazioni che verranno, fintantoché si manterrà intatto. Collocazione, visibilità, permanenza nel tempo e *kleos* sono idee contigue, che si intrecciano nel *sema* di un eroe come Achilleus ma che funzionano alla stessa maniera per tutti gli eroi (ω 83s.)⁸³:

ὣς κεν τηλεφανής ἐκ ποντοφίν ἀνδράσιν εἶη
 τοῖσ' οἷ νῦν γεγάσι καὶ οἷ μετόπισθεν ἔσσονται.
*Perché da lontano fosse visibile agli uomini in mare,
 a quanti vivono ora e a quanti vivranno in futuro.*

Allo stesso modo Hektor pensa alla funzione del *sema* e immagina in maniera concreta il navigante delle generazioni future (H 87s. ὀπιγόνων ἀνθρώπων) che passerà lungo la costa troiana e immagina anche le parole che dirà vedendo il *sema* antico (H 89-91):

ἀμαυροῦται καλύπτρα, ἢ ἀλλ' ἔμπεδον ἀκ[αμάτῃ] ἢ βρύουσα δόξα ἢ στρωφᾶται κατὰ γὰν [τε] ἢ καὶ πολὺπλαγκτον θ[άλασσαν].

⁸³ Cf. in relazione al *sema* e agli onori funebri per Achilleus il riferimento al nome: ω 93s. ὣς σὺ μὲν οὐδὲ θανάων ὄνομ' ὤλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ ἢ πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσειται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ. La relazione tra il *kleos*, il nome, la tomba (e il canto) merita un approfondimento alla luce del nesso formulare che si stabilisce tra il *sema* e il nome dell'eroe a cui esso appartiene e che regolarmente lo identifica. Se non v'è *sema* non v'è neppure *kleos* del nome e delle imprese, e allo stesso modo non vi sarà *kleos* se non v'è il canto (cf. le valutazioni programmatiche di Pind. *Ol.* 10.91-93, fr. 121 M.). D'altra parte va ricordato come secondo Plut. *Lyc.* 27 a Sparta il nome del defunto poteva essere inciso dopo la sepoltura solo se si trattava di un caduto in guerra (o di una donna morta di parto), cf. p. es. *IG V 1*, 701 Αἰνῆτος ἐν πολέμῳ (V sec. in.), vd. GUARDUCCI, *EG III* 172s. È utile ritornare qui all'aggettivo ἀρίσῆμος, che contiene i valori propri di σῆμα e in part. al suo uso in Tyr. 12.29 W.², dove ἀρίσῆμοι sono il τύμβος e i figli di colui che muore in battaglia per la patria, con una proiezione nel futuro (30 ἐξοπίσω) che trova il suo compimento fino all'immortalità (32 γίγνεται ἀθάνατος) nel *kleos* del nome: 31 οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλόν ἀπόλλυται οὐδ' ὄνομ' αὐτοῦ (cf. il funzionamento dei codici della memoria per le imprese in relazione al τάφος ἐπισημότητος in Thuc. 2.43.2). Sulla relazione tra nome e *kleos* (e racconto/canto) vd. le osservazioni di WEBBER 1989, 12s. a proposito di Odysseus che rivela il proprio nome ad Alkinoos per poi raccontare le proprie storie. E così nella *iactatio* dopo l'accecamento del Ciclope la rivelazione del nome rappresenta il punto d'inizio per il *kleos* dell'impresa. Si può confrontare a margine, per la relazione tra *sema* e *kleos*, Eur. *Herc.* 1017 περισημότητος, applicato a un mito e alla sua fama (però in una dimensione sincronica, τότε).

CAPITOLO SESTO

ἄνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,
ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴκτωρ.
ὣς ποτέ τις ἔρέει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.
*«Questa è la tomba d'un uomo che morì nel tempo antico,
mentre si batteva da prode, ucciso da Ettore splendido».*
Così un giorno qualcuno dirà; e mai morirà la mia fama.

La particolarità qui è che Hektor definisce sì il *kleos* dell'avversario che avrà trovato sepoltura sulla riva dell'Ellesponto, perché questo sta nella relazione tra il *sema* e colui che vi è sepolto, ma il *sema* contiene metonimicamente le storie. Nel verso ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴκτωρ è tutto il racconto della singolar tenzone, almeno così come la prospetta Hektor nella sfida⁸⁴. E il campione troiano in questa proiezione nel futuro afferma la propria vittoria e il proprio *kleos*, di cui il *sema* dell'avversario conserverà la memoria e diffonderà la fama.⁸⁵

Anche un eroe minore come Elpenor pensa al proprio *kleos* nel tempo che verrà quando indica dove porre – in bella vista sulla riva del mare – il tumulo delle sue spoglie: esso è per i posteri, perché sappiano di lui (λ 76 καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι). Ed è attento anche all'identificazione del proprio *sema*, definendo la relazione tra il significativo e il significato, tra gli elementi che costituiscono il *sema* e la sua storia personale che il *sema* avrà il potere di ricordare (λ 77s.)⁸⁶:

ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαι τ' ἐπὶ τύμβῳ ἔρετμόν,
τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἔων μετ' ἐμοῖσ' ἑτάροισιν.
*Fa' questo per me, e pianta sul tumulo il remo
col quale, quando ero vivo, remavo insieme ai compagni.*

⁸⁴ Si confronti ciò che avviene concretamente p. es. in una iscrizione pur molto più tarda, dove permangono gli stessi valori e gli stessi moduli tematici dell'epica, IG IX 2, 270 (CEG 118) Kierion, Tessaglia, V sec. in. μνάμι' ἔμι Πυριάδα, ἡὸς οὐκ ἔπιστατο φεύγειν· ἢ ἄλ' αὐθε πὲρ γὰς | τὰσδε πολὸν ἀριστεύσιν ἔθανε (vd. GUARDUCCI, EG I 359). Per la relazione oppositiva tra φεύγειν e ἀριστεύειν, cf. e.g. Λ 408-410.

⁸⁵ Sulla natura epigrammatica di H 89s. vd. GENTILI-GIANNINI 1977, 23ss., KIRK 1990, 246. Si possono confrontare p. es. le iscrizioni di due caduti in combattimento, quella per Arniadas IG IX 1, 868 (CEG 145) Corcyra, ca. 600, e quella per Phanes CEG 112 Tisbe, Beozia, ca. 500, con una fraseologia molto simile al testo epico.

⁸⁶ Cf. μ 15 πῆξαμεν ἀκροτάτῳ τύμβῳ εὐήρες ἔρετμόν.

6. *I segni epici e la scrittura*

Consideriamo ora un primo passo dove è possibile verificare un contatto ravvicinato tra il *sema* epico e la scrittura, che come abbiamo detto rimane estranea alle dinamiche compositive del cantore. Per la singolar tenzone con Hektor del canto H si levano tra gli Achei ben nove eroi pronti a combattere e a mostrare il proprio valore. È necessario allora – secondo modalità consuete e un motivo tipico delle storie degli eroi – proporre un sorteggio che permetta di scegliere il campione degli Achei che affronterà Hektor⁸⁷. Ognuno degli aspiranti segna una tessera che viene gettata insieme alle altre in un elmo, e quella che uscirà dal sorteggio designerà l'eroe per il duello. Vi è la rappresentazione della produzione del segno, la quale avviene su dei *kleroi*, che qui sono probabilmente delle tessere di coccio (H 175 οἱ δὲ κλήρον ἐσημήναντο). L'azione è definita anche in maniera più precisa e consiste nel tracciare una incisione sulla superficie del *kleros* (H 187 ἐπιγράφας)⁸⁸. Ognuno degli eroi produce distintamente il proprio segno (H 175 ἕκαστος) che si distingue da tutti gli altri: è un segno individuale che reca con sé l'identità del singolo eroe. Nel momento del sorteggio le tessere vengono mescolate e agitate insieme e poi, dopo che una di esse è fuoriuscita dall'elmo, il segno che vi è stato inciso funziona in un tempo discreto rispetto al momento della sua produzione⁸⁹. Ovvero intervengono nel suo funzionamento le categorie di tempo e di spazio, in relazione alle quali il segno manifesta le sue potenzialità di comunicazione. Il segno viene *mostrato* da un araldo in una dimensione pubblica davanti alla

⁸⁷ Il motivo del sorteggio: Γ 315-325 (duello tra Paris e Menelaos), Ψ 352-357 (gara dei carri), 861s. (tiro con l'arco), Ω 400 (sorteggio tra fratelli per la partecipazione alla guerra), κ 206s. (sorteggio per la missione alle dimore di Kirke).

⁸⁸ Cf. Z 169 γράψας, che costituisce un secondo riferimento alla produzione di segni vicini alla scrittura. Il verbo ἐπιγράφω, che poi avrà grande importanza nel lessico della scrittura, nell'epica indica di norma l'azione di un'arma acuminata che incide superficialmente la pelle del corpo, provocando una ferita non profonda (Δ 139, 388, N 553, P 599, χ 280, vd. HEUBECK 1979, 140-142). Con un collegamento circolare si può richiamare qui la ferita di Odysseus, la quale diviene *sema* attraverso il segno della *oule* che rimane e che 'comunica' una storia attraverso il tempo.

⁸⁹ Il tempo discreto della 'lettura' dei segni è evidenziato dal gesto di un altro sorteggio, quello del duello tra Paris e Menelaos: Γ 325 ἄψ ὀρόων. Qui l'esecutore del sorteggio per imparzialità si volge in modo da non vedere i *kleroi* (che in questo caso non recano segni, ma sono semplicemente diversi tra loro): poi, dopo aver interrotto il contatto visivo, si dovrà tornare a distinguere, riconoscere e 'leggere' il *sema* che è uscito.

CAPITOLO SESTO

folla degli Achei: H 183s. κῆρυξ δὲ φέρων ἀν' ὄμιλον ἀπάντη ἢ δεῖξ' ἐνδέξια πᾶσιν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν (cf. anche H 186). Ma esso non funziona come una scrittura, perché non viene riconosciuto dall'araldo, né dalla serie di eroi all'esame dei quali viene sottoposto⁹⁰. Esso può essere riconosciuto soltanto da chi ne conosce la codificazione attraverso lo stesso atto di produzione del segno (H 187 ὅς μιν ἐπιγράψας κυνέη βάλε, φαίδιμος Αἴας). Quando l'araldo porge la tessera ad Aias Telamonios, questi alla vista riconosce il suo segno: H 189 γνῶ δὲ κλήρου σῆμα ἰδὼν. L'emozione e le reazioni non sono diverse da quelle che manifestano gli eroi nel riconoscere un segno di Zeus (H 189 γήθησε δὲ θυμῷ).

I *semata* sembrano invece funzionare proprio come un sistema di scrittura nella storia di Bellerophontes, che è raccontata in un passo celebre dell'*Iliade* dal nipote Glaukos (Z 155-202). Proitos, il re di Argo, anche se intende soddisfare la richiesta della moglie Anteia, non vuole comunque macchiarsi personalmente dell'uccisione di Bellerophontes. Lo invia perciò presso il re di Licia, che è suo suocero, affidandogli un messaggio in cui sono contenuti dei σήματα λυγρά (Z 168), segni funesti che chiedono la morte del latore del messaggio. Sono segni incisi come quello di Aias Telamonios (Z 169 γράψας), ma se la prassi del segno distintivo (e non scrittorio) sulle tessere del sorteggio appare cosa familiare per il cantore e per il suo pubblico, in questo caso si tratta di qualcosa di più complesso. Questi *semata* sono verosimilmente una scrittura, ma non si tratta di uno strumento d'uso di cui si può avere esperienza quotidiana, come doveva essere la scrittura alfabetica quando cominciò a diffondersi in Grecia: il racconto è ambientato nel passato, mette in scena le relazioni tra il re di Argo e il re della Licia, ed è denso di elementi orientali e fiabeschi⁹¹.

Ma vediamo i tratti che Omero ci propone per questi *semata*. Prima di tutto, rispetto alle tessere, essi prevedono necessariamente una codificazione più complessa, che deve essere condivisa tra un mittente e un destinatario. Non vi è un unico segno, ma una molteplicità di segni con un significato articolato e inequivocabile (Z 169 θυμο-

⁹⁰ L'osservazione risale ad Aristarco, cf. *schol.* Hom. H 175 (II 260 Erbse) ὅτι σημείοις χρῶνται, οὐ γράμμασιν, H 187 (II 262 Erbse) ὅτι οὐ γράμμασι τῆς λέξεως, ἀλλ' ἐγχαράξας σημεία· εἰ γὰρ κοινῶς ἤδεσαν γράμματα, ἔδει τὸν κήρυκα ἀναγνῶναι καὶ τοὺς ἄλλους, οἷς ἐπεδείκνυτο ὁ κλῆρος.

⁹¹ Per la discussione e i riferimenti relativi ai σήματα λυγρά di Bellerophontes e al loro rapporto con la scrittura rinvio qui ancora a BRILLANTE 1996, del quale accolgo sostanzialmente le conclusioni.

φθόρα πολλά)⁹². Inoltre, il supporto (ἐν πίνακι πτυκτῶ) è un materiale scrittoriale che ha questa specifica funzione e nessun'altra, ovvero si tratta di una tavoletta ripiegata che era in uso nel Vicino Oriente già nel II millennio e che era conosciuta nell'area egea⁹³.

Associati al πίναξ, i segni di Proitos riuniscono tutti insieme i poteri degli altri *semata*, in particolare possono funzionare a distanza nello spazio e nel tempo rispetto alla loro codificazione. Si distaccano dal mittente e agiscono indipendentemente da lui – e anche dal latore del messaggio (in questo caso anzi agiscono contro)⁹⁴. Bellerophonates attraversa il mare e Proitos esce di scena. Ma non i suoi segni e il suo messaggio⁹⁵. Bellerophonates viene accolto dal re di Licia e per nove interi giorni il suo arrivo è festeggiato secondo le regole dell'ospitalità. Al decimo giorno i segni entrano in funzione, quando il re infine rivolge all'ospite le domande di rito e chiede di vedere quel messaggio del quale lo stesso Bellerophonates gli avrà dato informazione (Z 176 ἦτεε σῆμα ιδέσθαι). Il σῆμα κακόν agisce immediatamente con tutta la sua autorevolezza ed evidenza. Il segno è efficace prima di tutto dalla prospettiva del mittente. Proitos conta su questa efficacia ed è sicuro che i *semata* produrranno immediatamente l'effetto voluto, come è indicato al momento dell'ordine dalla sequenza sintattica che lega l'atto di mostrare i segni e la morte di Bellerophonates: Z 170 δεῖξαι ... ὄφρ' ἀπόλοιτο. Dal punto di vista del destinatario appare evidente co-

⁹² Il formulare πολλά a mio avviso indica una molteplicità di segni, all'interno dell'unità del messaggio, come i κακὰ πολλά sono le molte sofferenze all'interno di una vicenda considerata in modo unitario (diversamente BRILLANTE 1996, 38).

⁹³ Accanto al ritrovamento a Ulu Burun dei frammenti di una tavoletta ripiegata in avorio risalente al XIV sec., notevoli sono le indicazioni di TRITSCH 1968, 135 e 1969, 1229 relative alla prassi della lettera di credenziali tra le corti in Anatolia.

⁹⁴ Per quanto riguarda Bellerophonates, egli appare consapevole del proprio ruolo, ovvero sa di portare un messaggio fatto di *semata* e sa che deve farlo vedere al re di Licia (Z 170 δεῖξαι), ma chiaramente non conosce il contenuto del messaggio. E questo potrebbe far pensare anche a segni convenzionali concordati esclusivamente tra i due re, gli εἰδῶλα aristarchei (*schol.* Hom. Z 169 [II 161 Erbse]) che escluderebbero l'idea della scrittura. In tal caso si tratterebbe di segni *segreti* e non vi sarebbe bisogno di dare rilievo alla registrazione sul πίναξ πτυκτός, che invece garantisce la segretezza di segni scrittori riconoscibili. È più probabile che Bellerophonates non abbia semplicemente accesso ai segni, perché reca una tavoletta sigillata.

⁹⁵ Cf. l'emendazione proposta da BECK 2001, 137-138 del fr. 7 B. della *Thebais* in σήματα λυγρὰ φέρων σὺν Ἀρίωνι κυανοχαίτη: sulla base del confronto con Aeschyl. *Sept.* 46-51 si tratterebbe di quei μνημεῖα che i guerrieri destinati a cadere appendono al carro di Adrastos, segni per i loro cari (49 τοῖς τεκοῦσιν ἐς δόμους) che possono funzionare in un tempo e in uno spazio discreti. I guerrieri non potranno tornare, i loro σήματα sì. Vd. anche CINGANO 2005, 143s.

CAPITOLO SESTO

me il re di Licia, nonostante l'imbarazzo dell'ospitalità, sia costretto a obbedire alle istruzioni del *sema*, e perciò, con un nesso sequenziale obbligato (Z 178s.)⁹⁶, egli affida all'eroe il compito di superare una serie di prove dalle quali ci si attende che questi non debba ritornare vivo.

Rispetto ai funzionamenti della scrittura alfabetica vi è qui una differenza fondamentale. I *semata* di Proitos, non diversamente da quello inciso sulla tessera di Aias, hanno in sostanza una codificazione chiusa: essa appare limitata ai soli due re – ed esclusivamente al solo produttore del segno nel caso di Aias. Il potere dell'alfabeto sta invece nella sua codificazione aperta e nella sua diffusa riconoscibilità. Sono tratti che però abbiamo individuato in altri *semata* epici, in particolare nei *tymboi* degli eroi e nella loro associazione con il *kleos*. Di questi monumenti e insieme del canto epico la scrittura alfabetica come *sema* avrà il potere di diffondersi καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος – e anche oltre – e mostrerà la capacità di permanere e di comunicare attraverso il tempo καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι, recando con sé le parole e le storie, anche quelle degli eroi della poesia orale⁹⁷.

⁹⁶ Il verso Z 178 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σῆμα κακὸν παρεδέξατο γαμβροῦ rappresenta nelle sue strutture e funzioni una tipica *transizione* tematica che riprende negli elementi essenziali l'azione che precede e introduce a partire da essa il nuovo sviluppo narrativo.

⁹⁷ Sull'introduzione della scrittura in Grecia vd. BURKERT 1992, 25-33. Un quadro riassuntivo sulla questione è proposto da MALKIN 2004, 255-261 (con le relative indicazioni bibliografiche).

BIBLIOGRAFIA

- Alexanderson 1970 B. Alexanderson, Homeric formulae for ships, *Eranos* 68 1970, 1-46
- Aloni 1992 A. Aloni, Le scene d'annuncio in Omero, in *L'angelo dell'immaginazione*, a c. di F. Rosa, Trento 1992, 39-69
- Aloni 1998 A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998
- Aloni 2006 A. Aloni, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria 2006
- Andersen 1973 Ø. Andersen, Der Untergang der Gefährten in der *Odyssee*, *SO* 49, 1973, 7-27
- Andersen 1977 Ø. Andersen, Odysseus and the Wooden Horse, *SO* 52, 1977, 5-18
- Andersen 1978 Ø. Andersen, *Die Diomedesgestalt in der Ilias*, Oslo 1978
- Andersen 1990 Ø. Andersen, The Making of the Past in the *Iliad*, *HSCP* 93, 1990, 25-45
- Anderson 1997 M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford 1997
- Andronikos 1968 M. Andronikos, *Totenkult (Archaeologia HomERICA III, W)*, Göttingen 1968
- Arend 1933 W. Arend, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin 1933
- Armstrong 1958 J.I. Armstrong, The Arming Motif in the *Iliad*, *AJPh* 79, 1958, 337-354
- Bakker 1995 E.J. Bakker, Noun-epithet Formulas, Milman Parry, and the Grammar of Poetry, in *Homeric Questions*, ed. by J.P. Crielaard, Amsterdam 1995, 97-125
- Bakker 2002 E.J. Bakker, *Khrónos. Kléos*, and Ideology from Herodotus to Homer, in *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag*, hrsg. von M. Reichel und A. Rengakos, Stuttgart 2002, 11-30
- Bakker-Fabbricotti 1991 E.J. Bakker - F. Fabbricotti, Peripheral and Nuclear Semantics in Homeric Diction. The Case of Dative Expressions for 'Spear', *Mnemosyne* 44, 1991, 63-84
- Baltes 1983 M. Baltes, Zur Eigenart und Funktion von Gleichnissen im 16. Buch der *Ilias*, *A&A* 29, 1983, 36-48
- Bannert 1988 H. Bannert, *Formen des Wiederholens bei Homer. Beispiele für eine Poetik des Epos*, Wien 1988
- Barringer 2001 J.M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore-London 2001
- Bassett 1923 S.E. Bassett, The Proems of the *Iliad* and the *Odyssey*, *AJPh* 44, 1923, 339-348
- Bechtel 1914 F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer. Etymologie und Stammbildung homerischer Wörter*, Halle 1914
- Beck 1986 W. Beck, Choice and Context: Metrical Doublets of Hera, *AJPh* 107, 1986, 480-488

BIBLIOGRAFIA

- Beck 2001 W. Beck, Thebais Fr. 6^A Davies (Pausanias 8,25,8), *MH* 58, 2001, 137-139
- Benveniste 1976 E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino 1976 (*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969)
- Bertolini 1988 F. Bertolini, Odisseo aedo, Omero carpentiere: *Odissea* 17. 384-85, *Lexis* 2, 1988, 145-164
- Bertolini 1989 F. Bertolini, Dal folclore all'epica: esempi di trasformazione e adattamento, in *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, a c. di D. Lanza e O. Longo, Firenze 1989, 131-152
- Bettini 1998 M. Bettini, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino 1998
- Bettini-Spina 2007 M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene*, Torino 2007
- Beye 1964 C.R. Beye, Homeric Battle Narrative and Catalogues, *HSCPh* 68, 1964, 345-373
- Bodson 1994 L. Bodson, L'animale nella morale collettiva e individuale dell'antichità greco-romana, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a c. di S. Castignone e G. Lanata, Pisa 1994, 51-85
- Bogatyrëv-Jakobson 1929 P. Bogatyrëv - R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, in *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen - Utrecht 1929, 900-913 (R. Jakobson, *Selected Writings IV. Slavic Epic Studies*, The Hague - Paris, 1-15)
- Borca 2001 F. Borca, Animali e ambienti naturali: spunti deterministici in Aristotele, *Historia animalium* 8,28-29, *Aufidus* 43, 2001, 7-21
- Borchhardt 1972 J. Borchhardt, *Homerische Helme*, Mainz 1972
- Bouvier 2002 D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble 2002
- Bowra 1962 C.M. Bowra, Composition, in *A Companion to Homer*, ed. by A.J.B. Wace and F.H. Stubbings, London 1962, 39-74
- Bowra 1979 C.M. Bowra, *La poesia eroica*, Firenze 1979 (*Heroic Poetry*, London 1952)
- Bozzato 2005 A. Bozzato, L'occhio del ciclope: momenti di cinema nell'*Odissea* di Franco Rossi, in *I greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, 27-39
- Brelich 1958 A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958
- Briand 1997 M. Briand, Grec κάπρος: du '(porc) vorace' au sanglier, in *Les Zoonymes. Actes du colloque international* (Nice, 23, 24 et 25 janvier 1997), éd. par S. Mellet, Nice 1997, 91-115
- Brillante 1983 C. Brillante, Episodi iliadici nell'arte figurata e conoscenza dell'*Iliade* nella Grecia arcaica, *RhM* 126, 1983, 97-125
- Brillante 1992a C. Brillante, Il cantore e la musa nell'epica greca arcaica, *Rudiae* 4, 1992, 5-37
- Brillante 1992b C. Brillante, La paideia di Eracle, in *Héraklès d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan e perspectives*, Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica-École françai-

BIBLIOGRAFIA

- se de Rome (15-16 septembre 1989), éd. par C. Bonnet et C. Jourdain-Annequin, Bruxelles-Rome 1992, 199-222
- Brillante 1996 C. Brillante, La scrittura in Omero, *QU* 81, 1996, 31-45
- Brillante 2006 C. Brillante, Le Muse tra verità, menzogna e finzione, in *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Atti della giornata di studio (Siena, 2 aprile 2003), a c. di S. Beta, Firenze 2006, 27-58
- Brillante 2009 C. Brillante, Il controverso νόστος di Agamennone nell'*Odisea* (IV vv. 512-522), *Aevum Antiquum* n.s. 4, 2004 [c.d.s. 2009]
- Brunori 2007 S. Brunori, Memnone e Antilocho nell'*Etiopide*, in Pindaro e nelle testimonianze vascolari arcaiche, in *L'Epos minore, le tradizioni locali e la poesia arcaica*, Atti dell'incontro di studio (Urbino, 7 giugno 2005), a c. di P.A. Bernardini, Pisa-Roma 2007, 117-126
- Bundy 1962 E.L. Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley and Los Angeles 1962 (repr. 1986)
- Burkert 1981 W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1981 (*Homo Necans: Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin 1972)
- Burkert 1987 W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari 1987 (*Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979)
- Burkert 1992 W. Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge Mass. 1992
- Burkert 1998 W. Burkert, Héraklès et les animaux. Perspectives préhistoriques et pressions historiques, in *Le bestiaire d'Héraclès. III^e Rencontre héracléenne*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996, éd. par C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirrenne-Delforge, *Kernos* Suppl. 7, Liège 1998, 11-26
- Burkert 2002 W. Burkert, Die Waffen und die Jungen: Homerisch ΟΠΛΟΤΕΡΟΙ, in *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für W. Kullmann zum 75. Geburtstag*, hrsg. von M. Reichel und A. Rengakos, Stuttgart 2002, 31-34
- Burkert 2003 W. Burkert, *La religione greca*, Milano 2003² (*Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977)
- Buxton 1997 R. Buxton, *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, Firenze 1997 (*Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*, Cambridge 1994)
- Camerotto 2003a A. Camerotto, Towards a Thematic Analysis of the Homeric Poems, *Gaia* 7, 2003, 147-157
- Camerotto 2003b A. Camerotto, Il vanto dell'eroe. Funzioni e strutture tematiche, *Aevum Antiquum* n.s. 3, 2003, 455-466
- Camerotto 2003c A. Camerotto, «Ai cani e agli uccelli!»: l'*aikia* nel duello eroico, *Aevum Antiquum* n.s. 3, 2003, 467-480

BIBLIOGRAFIA

- Camerotto 2004 A. Camerotto, Il giorno di Hektor, *Lexis* 22, 2004, 201-247
- Camerotto 2007a A. Camerotto, Parole di sfida. Funzioni ed effetti nel duello eroico, *Lexis* 25, 2007, 163-175
- Camerotto 2007b A. Camerotto, Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica, *Nikephoros* 20, 2007 [c.d.s.]
- Camerotto 2009 A. Camerotto, Storie cretesi, ovvero altre storie: tra Idomeneus e i suoi 'parenti', in *Tradizioni locali e generi letterari nella Grecia arcaica: epos minore, lirica ed elegia, storiografia*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 21-22 settembre 2006), a c. di E. Cingano, Alessandria 2009 [c.d.s.]
- Campanile 1977 E. Campanile, *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa 1977
- Cantilena 1982 M. Cantilena, *Ricerche sulla dizione epica. Per uno studio della formularità degli Inni Omerici*, Roma 1982
- Cantilena 1986 M. Cantilena, Lo sviluppo della dizione epica, *RFIC* 114, 1986, 91-124
- Cantilena 1992 M. Cantilena, L'ultimo libro di A. Lord, *QU* 40 (69), 1992, 129-133
- Cantilena 1997 M. Cantilena, Il cantore riprende, *QU* 55 (84), 1997, 141-154
- Cantilena 1998 M. Cantilena, Milman Parry: settant'anni dopo, *RCCM* 40, 1998, 21-31
- Cantilena 2002 M. Cantilena, Sul discorso diretto in Omero, in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Convegno di Genova (6-8 luglio 2000), a c. di F. Montanari, Roma 2002, 21-40
- Càssola 1975 *Inni omerici*, a c. di F. Càssola, Milano 1975
- Cerchiai 1984 L. Cerchiai, Geras Thanonton: note sul concetto di 'belle mort', *AION (arch.)* 6, 1984, 39-69
- Cerri 2002 G. Cerri, Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di 'poema tradizionale', *QU* 70 (99), 2002, 7-34
- Chantraine 1929 P. Chantraine, Recensione a M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère e Les Formules et la métrique d'Homère* (Paris 1928), *RPh* 3, 1929, 294-300
- Christou 1968 C. Christou, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*, Thessaloniki 1968
- Cingano 2005 E. Cingano, Il cavallo 'aiutante magico' nella Grecia eroica, in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*. Atti del Convegno di Venezia (22-23 Maggio 2002), a c. di E. Cingano, A. Ghersetti e L. Milano, Padova 2005, 139-154
- Cingano 2007 E. Cingano, La cultura poetica: forme, contesti, dimensione pragmatica, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo, Il mondo antico*, II. *La Grecia*, Vol. III. *Grecia e Mediterraneo dall'VIII sec. a.C. all'Età delle guerre persiane*, Roma 2007, 691-723
- Clarke 1995 M. Clarke, Between Lions and Men: Images of the Hero in the *Iliad*, *GRBS* 36, 1995, 137-159

BIBLIOGRAFIA

- Combellack 1981 F.M. Combellack, The Wish without Desire, *AJPh* 102, 1981, 115-119
- Cosset 1985 E. Cosset, Esthétique et système formulaire dans l'*Iliade*, *LEC* 53, 1985, 331-340
- Danek 1998 G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien 1998
- Danek 2002 G. Danek, Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality, in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Convegno di Genova (6-8 luglio 2000), a c. di F. Montanari, Roma 2002, 3-19
- Daraki 1980 M. Daraki, Le héros à μένος et le héros δαίμονι ἴσος. Une polarité homérique, *ASPN* 10, 1980, 1-24
- Davies 2001 M. Davies, The Boar-hunt in Greek Myth, *Prometheus* 27, 2001, 1-8
- de Jong 1987 I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987
- de Jong 1998 I.J.F. de Jong, Homeric Epithet and Narrative Situation, in *Homeric Studies*, Proceedings of the 8th International Symposium on the *Odyssey* (1-5 September 1996), ed. by M. Païsi-Apostolopoulou, Ithaca 1998, 121-135
- de Jong 2001 I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001
- Deacy 2000 S. Deacy, Athena and Ares. War, violence and warlike deities, in *War and violence in ancient Greece*, ed. by H. Van Wees, Swansea 2000, 285-298
- Debiasi 2004 A. Debiasi, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma 2004
- Dee 2000 J.H. Dee, *Epitheta Hominum apud Homerum*, Hildesheim-Zürich-New York 2000
- Derderian 2001 K. Derderian, *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the advent of Literacy*, Leiden-Boston-Köln 2001
- Detienne 1983 M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1983 (*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967)
- Di Benedetto 1994 V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994
- Diano 1968 C. Diano, La poetica dei Feaci, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 185-214
- Doherty 2002 L. Doherty, The Narrative 'Openings' in the *Odyssey*, *Arethusa* 35, 2002, 51-62
- Duchemin 1967 J. Duchemin, Le Personnage de Lyssa dans l'*Héraclès Furieux* d'Euripide, *REG* 80, 1967, 130-139
- Dumézil 1969 G. Dumézil (a c. di), *Il libro degli eroi. Leggende sui Narti*, Milano 1969 (*Le Livre des Héros. Légendes sur les Nartes*, Paris 1965)
- Durante 1971 M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, I. *Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, Roma 1971
- Durante 1976 M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, II. *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976

BIBLIOGRAFIA

- Duranti 2000 A. Duranti, *Antropologia del linguaggio*, Roma 2000 (*Linguistic Anthropology*, Cambridge 1997)
- Eco 1984 U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984
- Edwards 1966 M.W. Edwards, Some Features of Homeric Craftsmanship, *TAPhA* 97, 1966, 115-179
- Edwards 1968 M.W. Edwards, Some Stylistic Notes on *Iliad* 18, *AJPh* 89, 1968, 257-283
- Edwards 1975 M.W. Edwards, Type-Scenes and Homeric Hospitality, *TAPhA* 105, 1975, 51-72
- Edwards 1980 M.W. Edwards, Convention and Individuality in *Iliad* 1, *HSCPh* 84, 1980, 1-28
- Edwards 1984 A.T. Edwards, *Aristos Achaion*: Heroic Death and Dramatic Structure in the *Iliad*, *QU* 17, 1984, 61-80
- Edwards 1986a M.W. Edwards, Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I, *Oral Tradition* 1, 1986, 171-230
- Edwards 1986b M.W. Edwards, The Conventions of a Homeric Funeral, in *Studies in Honour T.B.L. Webster*, ed. by J.H. Betts, J.T. Hooker, and J.R. Green, Bristol 1986, 84-92
- Edwards 1987 M.W. Edwards, *Topos* and Transformation in Homer, in *Homer: Beyond Oral Poetry*, ed. by J.M. Bremer, I.J.F. de Jong, and J. Kalf, Amsterdam 1987, 47-60
- Edwards 1988 M.W. Edwards, Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II, *Oral Tradition* 3, 1988, 11-60
- Edwards 1991 M.W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Volume V: Books 17-20*, Cambridge 1991
- Edwards 1992 M.W. Edwards, Homer and Oral Tradition: The Type-Scene, *Oral Tradition* 7, 1992, 284-330
- Edwards 1997 M.W. Edwards, Homeric Style and Oral Poetics, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 261-283
- Eibl-Eibesfeldt 1983 I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983 (*The Biology of Peace and War*, London 1979)
- Erbse 1986 H. Erbse, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin-New York 1986
- Fantuzzi-Hunter 2002 M. Fantuzzi - R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002
- Fenik 1968 B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden 1968
- Fenik 1974 B. Fenik, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden 1974
- Fenik 1978 B. Fenik, Stylization and Variety: Four Monologues in the *Iliad*, in *Homer: Tradition and Invention*, ed. by B. Fenik, Leiden 1978, 68-90
- Fenik 1986 B. Fenik, *Homer and the Nibelungenlied: Comparative Studies in Epic Style*, Cambridge Mass. 1986
- Ferrari 2000 F. Ferrari, Falsi e veri incidenti nell'*Odissea*, *MD* 44, 2000, 9-34
- Finkelberg 1987a M. Finkelberg, The First Song of Demodocus, *Mnemosyne* 40, 1987, 128-132
- Finkelberg 1987b M. Finkelberg, Homer's View of the Epic Narrative: Some Formulaic Evidence, *CPh* 82, 1987, 135-138

BIBLIOGRAFIA

- Finkelberg 1990 M. Finkelberg, A Creative Oral Poet and the Muse, *AJPh* 111, 1990, 293-303
- Foley 1991 J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991
- Foley 1992 J.M. Foley, Word-Power, Performance, and Tradition, *Journal of American Folklore* 105, 1992, 275-301
- Foley 1997a J.M. Foley, Oral Traditions and its Implications, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 146-173
- Foley 1997b J.M. Foley, Traditional Signs and Homeric Art, in *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text*, ed. by E. Bakker and A. Kahane, Cambridge Mass.-London 1997, 56-82
- Foley 2002 J.M. Foley, *How to Read an Oral Poem*, Urbana and Chicago 2002
- Ford 1988 A. Ford, The Classical definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ, *CPh* 83, 1988, 300-307
- Ford 1997 A. Ford, Epic as a Genre, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 396-414
- Frame 1978 D. Frame, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven 1978
- Franco 2003 C. Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna 2003
- Franco 2006 C. Franco, Il verro e il cinghiale, *SIFC* 4, 2006, 5-31
- Fränkel 1921 H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921
- Fränkel 1925 H. Fränkel, Griechische Wörter, *Glotta* 14, 1925, 1-13
- Fränkel 1997 H. Fränkel, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, Bologna 1997 (*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³)
- Friedrich 1956 W. Friedrich, *Verwundung und Tod in der Ilias*, Göttingen 1956
- Friedrich 1987 R. Friedrich, Thrinakia and Zeus' Ways to Men in the *Odyssey*, *GRBS* 28, 1987, 375-400
- Friedrich 1991 R. Friedrich, The hybris of Odysseus, *JHS* 111, 1991, 16-28
- Friedrich 2002 R. Friedrich, Oral Composition-by-Theme and Homeric Narrative. The Exposition of the Epic Action in Avdo Medjedovic's *Wedding of Meho* and Homer's *Iliad*, in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Convegno di Genova (6-8 luglio 2000), a c. di F. Montanari, Roma 2002, 41-71
- Frontisi-Ducroux 1986 F. Frontisi-Ducroux, *La cithare d'Achille. Essai sur la poétique de l'Iliade*, Roma 1986
- Frontisi-Ducroux 1988 F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: strategies textuelles et strategies iconiques, *AION (archeol)* 10, 1988, 27-40
- Gainsford 2001 P. Gainsford, Cognition and type-scenes: the *aidos* at work, in *Homer, tragedy and beyond. Essays in honour of P.E. Easterling*, ed. by F. Budelmann and P. Michelakis, London 2001, 3-21

BIBLIOGRAFIA

- Gainsford 2003 P. Gainsford, Formal analysis of recognition scenes in the *Odyssey*, *JHS* 123, 2003, 41-59
- Gaisser 1969 J.H. Gaisser, Adaptation of Traditional Material in the Glaucus-Diomedes Episode, *TAPhA* 100, 1969, 165-176
- Galinsky 1972 G.K. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972
- Gallavotti 1957 C. Gallavotti, Ares e Areios prima di Omero, *RFIC* 25, 1957, 225-233
- Garland 1982 R.S.J. Garland, *Geras Thanonton: An Investigation into the Claims of the Homeric Dead*, *BICS* 29, 1982, 69-80
- Gentili 1994 B. Gentili, Tradizione dei testi poetici nella Grecia antica dall'arcaismo all'età ellenistica, in *La filologia testuale e le scienze umane. Atti dei Convegni Lincei* 111, Roma 1994, 157-174
- Gentili 1995 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³
- Gentili-Giannini 1977 B. Gentili-P. Giannini, Preistoria e formazione dell'esametro, *QU* 26, 1977, 7-51
- Giannisi 1997 P. Giannisi, Chant et cheminement en Grèce archaïque, *QS* 46, 1997
- Giannisi 2007 P. Giannisi, *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Paris 2006
- Giordano 1999a M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999
- Giordano 1999b M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma 1999
- Grandolini 1996 S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996
- Gray 1947 D.H.F. Gray, Homeric Epithets for Things, *CQ* 41, 1947, 109-121
- Gray 1954 D.H.F. Gray, Metal-working in Homer, *JHS* 74, 1954, 1-15
- Gray 1974 D.H.F. Gray, *Seewesen (Archaeologia homerica I, G)*, Göttingen 1974
- Graziosi-Haubold 2003 B. Graziosi-J. Haubold, Homeric masculinity: *Eneore* and *Agenorie*, *JHS* 123, 2003, 60-76
- Greco 2006 A. Greco, La Grecia tra il Bronzo Medio e il Bronzo Tardo: l'armamento di Aiace e il duo guerriero, in *Tra Oriente e Occidente. Studi in onore di E. Di Filippo Balestrazzi*, a c. di D. Morandi Bonacossi, E. Rova, F. Veronese, P. Zanovello, Padova 2006, 265-289
- Greco 2007 A. Greco, Aiace, eroe frainteso, in *Eroi, eroismi, eroizzazioni dalla Grecia antica a Padova e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Padova, 18-19 settembre 2006), a c. di A. Coppola, Padova 2007, 101-112
- Gresseth 1970 G.K. Gresseth, The Homeric Sirens, *TAPhA* 101, 1970, 203-218
- Grossardt 2001 P. Grossardt, *Die Erzählung von Meleagros. Zur literarische Entwicklung der kalidonischen Kultlegende*, Leiden-Boston-Köln 2001

BIBLIOGRAFIA

- Guarducci, *EG* M. Guarducci, *Epigrafia greca*, voll. I-IV, Roma 1967-1978
- Haft 1990 A.J. Haft, «The City-Sacker Odysseus» in *Iliad* 2 and 10, *TAPhA* 120, 1990, 37-56
- Hainsworth 1968 J.B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968
- Hainsworth 1978 J.B. Hainsworth, Good and Bad Formulae, in *Homer. Tradition and Invention*, ed. by B.C. Fenik, Leiden 1978, 41-50
- Hainsworth 1981 J.B. Hainsworth, Criteri di oralità nella poesia arcaica non omerica, in *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Atti del Convegno di Venezia (28-30 settembre 1977), a c. di C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese, Padova 1981, 3-27
- Hainsworth 1993 B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993
- Hainsworth 1999 J.B. Hainsworth, Meaning, Precision, and History in Homeric Diction, *Aevum Antiquum* 12, 1999, 5-15
- Hainsworth 2002 *Omero. Odissea. Volume II (Libri V-VIII)*, a c. di J.B. Hainsworth, Milano 2002²
- Hansen 1977 W.F. Hansen, Odysseus' Last Journey, *QU* 24, 1977, 27-48
- Hansen 1990 W.F. Hansen, Odysseus and the Oar: A Folkloric Approach, in *Approaches to Greek Myth*, ed. by L. Edmunds, Baltimore 1990, 241-272
- Hardie 2000 A. Hardie, The Ancient 'Etymology' of αἰοιδός, *Philologus* 144, 2000, 163-175
- Harrison 1971 E.L. Harrison, Odysseus and Demodocus. Homer, *Odyssey* θ 492f., *Hermes* 99, 1971, 378-379
- Hartog 2002 F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Torino 2002 (*Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris 1996)
- Haubold 2000 J. Haubold, *Homer's People. Epic Poetry and Social Formation*, Cambridge 2000
- Haubold 2005 J. Haubold, Heracles in the Hesiodic *Catalogue of Women*, in *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge 2005, 85-98
- Havelock 1983 E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1983 (*Preface to Plato*, Cambridge Mass. 1963)
- Heiden 1996 B. Heiden, The Three Movements of the *Iliad*, *GRBS* 37, 1996, 5-22.
- Heubeck 1979 A. Heubeck, *Schrift (Archaeologia Homerica III, X)*, Göttingen 1979
- Heubeck 2003 *Omero. Odissea. Volume III (Libri IX-XII)*, a c. A. Heubeck, Milano 2003
- Hoekstra 1965 A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965
- Hogan 1981 J.C. Hogan, *Eris* in Homer, *GB* 10, 1981, 21-58
- Hooker 1979 J.T. Hooker, Three Homeric Epithets: αἰγίοχος, διιπετής, κορυθαίολος, *IF* 84, 1979, 113-119

BIBLIOGRAFIA

- Ieranò 2007 G. Ieranò, Ulisse alla deriva: l'epopea tragica di Stanley Kubrick, in *Omero Mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 18-19 gennaio 2006), a c. di E. Cavallini, Bologna 2007, 61-76
- Janko 1981 R. Janko, Equivalent Formulae in the Greek Epos, *Mnemosyne* 34, 1981, 251-264
- Janko 1992 R. Janko, *The Iliad: A Commentary. Volume IV: books 13-16*, Cambridge 1992
- Jørgensen 1904 O. Jørgensen, Das Auftreten der Götter in den Büchern τ-μ der Odyssee, *Hermes* 39, 1904, 357-382
- Jouan 1987 F. Jouan, Le dieu Arès. Figure rituelle et image littéraire, *Le Point théologique* 52, 1987, 125-140
- Kahane 1992 The First Word of the *Odyssey*, *TAPhA* 122, 1992, 115-131
- Kahane 1997 A. Kahane, Hexameter Progression and the Homeric Hero's Solitary State, in *Written Voices, Spoken Signs*, ed. by E. Bakker and A. Kahane, Cambridge Mass. 1997, 110-137
- Kaimio 1977 M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki-Helsingfors 1977
- Kakridis 1961 P.J. Kakridis, Achilleus' Rüstung, *Hermes* 89, 1961, 288-297
- Keller 1909 O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig 1909 (Hildesheim-New York 1980)
- Kirk 1985 G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. Volume I: books 1-4*, Cambridge 1985
- Kirk 1990 G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. Volume II: books 5-8*, Cambridge 1990
- Kretschmer 1923 P. Kretschmer, Mythische Namen. 13. Andromache und andere homerische Namen, *Glotta* 12, 1923, 103-105
- Krischer 1971 T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München 1971
- Krischer 1998 T. Krischer, Arcieri nell'epica omerica. Armi, comportamenti, valori, in *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti*, a c. di F. Montanari, Firenze 1998, 79-100
- Kullmann 1956 W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des homerischen 'Götterapparats'*, Berlin 1956
- Kurtz-Boardman 1971 D.C. Kurtz - J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London-Southampton 1971
- Labov-Waletzky 1967 W. Labov - J. Waletzky, Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience, in *Essays on the Verbal and Visual Arts*, ed. by J. Helm, Seattle 1967, 12-44
- Lanata 1963 G. Lanata, *Poetica preplatonica: testimonianze e frammenti*, Firenze 1963
- Lanata 1994 G. Lanata, Antropocentrismo e cosmocentrismo nel pensiero antico, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a c. di S. Castignone e G. Lanata, Pisa 1994, 15-49
- Laspia 1996 P. Laspia, *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo 1996

BIBLIOGRAFIA

- Latacz 1977 J. Latacz, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, München 1977
- Latacz 1991 J. Latacz, Die Erforschung der Ilias-Struktur, in *Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick* (Colloquium Rauricum, 2), hrsg. von J. Latacz, Stuttgart-Leipzig 1991, 381-414
- Lazzeroni 1993 R. Lazzeroni, Il genere indoeuropeo. Una categoria naturale?, in *Maschile/femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, a c. di M. Bettini, Roma-Bari 1993, 3-16
- Leaf 1900-1902 W. Leaf, *The Iliad*, edited, with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes, and Appendices I-II, London 1900-1902²
- Lenz 1980 A. Lenz, *Das Proöm des frühen griechischen epos*, Bonn 1980
- Létoublon 1999 F. Létoublon, Le sanglier épique, in *Mythologie du porc*, Actes du colloque de Saint-Antoine l'Abbaye (Isère) (4 et 5 avril 1998), éd. par in P. Walter, Grenoble 1999, 41-49
- Leumann 1950 M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950
- Lilja 1976 S. Lilja, *Dogs in Ancient Greek Poetry*, Helsinki-Helsingfors 1976.
- Lillge 1911 F. Lillge, *Komposition und Technik der Διομήδους ὀπίσσεια*, Bremen 1911
- Lincoln 1975 B. Lincoln, Homeric Lyssa: 'Wolfisch Rage', *IF* 8, 1975, 98-105
- Lloyd 1992a G.E.R. Lloyd, *Polarità ed analogia. Due modi di argomentazione nel pensiero greco classico*, Napoli 1992 (*Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge 1966)
- Lloyd 1992b G.E.R. Lloyd, Animali e piante, in *Introduzione alle culture antiche, 2. Il sapere degli antichi*, a c. di M. Vegetti, Torino 1992, 246-261
- Lloyd 1993 G.E.R. Lloyd, *Metodi e problemi della scienza greca*, Roma-Bari 1993 (*Methods and Problems in Greek Science*, Cambridge 1991)
- Lombardo 1995-1998 G. Lombardo, Il genio del cantore. Poetica e retorica nella supplica di Femio, *Helikon* 35-38, 1995-1998, 3-54
- Lonsdale 1990 S.H. Lonsdale, *Creatures of Speech: Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad*, Stuttgart 1990
- Lord 1938 A.B. Lord, Homer and Huso. II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry, *TAPhA* 69, 1938, 439-445
- Lord 1951 A.B. Lord, Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos, *TAPhA* 82, 1951, 71-80
- Lord 1953 A.B. Lord, Homer's Originality: Oral Dictated Text, *TAPhA* 94, 1953, 124-134
- Lord 1960 A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge Mass. 1960
- Lord 1962 A.B. Lord, Homer and Other Epic Poetry, in *A Companion to Homer*, ed. by A.J.B. Wace and F.H. Stubbings, London 1962, 179-214
- Lord 1968 A.B. Lord, Homer as Oral Poet, *HSCPh* 72, 1968, 1-46

BIBLIOGRAFIA

- Lord 1985 A.B. Lord, Memory, Meaning and Myth in Homer and Other Oral Epic Traditions, in *Oralità: Cultura, Letteratura, Discorso*, a c. di B. Gentili e G. Paioni, Roma 1985, 37-63
- Lord 1991 A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca and London 1991
- Lord 1995 A.B. Lord, *The Singer Resumes the Tale*, Ithaca and London 1995
- Lorimer 1950 H.L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950
- Machacek 1994 G. Machacek, The Occasional Contextual Appropriateness of Formulaic Diction in the Homeric Poems, *AJPh* 115, 1994, 321-335
- Mackie 1997 H. Mackie, Song and Storytelling: An Odyssean Perspective, *TAPhA* 127, 1997, 77-95
- Mainoldi 1984 C. Mainoldi, *L'immagine del lupo e del cane nella Grecia antica d'Homère à Platon*, Paris 1984
- Malkin 2004 I. Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma 2004 (*The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*, Berkeley 1998)
- Mancini 2005 L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna 2005
- Manetti 1987 G. Manetti, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milano 1987
- Marg 1956 W. Marg, Das erste Lied des Demodokos, in *Navicula Chiloniensis. Studia Philologica Felici Jacoby Professori Chiloniensi emerito octogenario oblata*, Leiden 1956, 16-29
- Martin 2005 R.P. Martin, Pulp epic: the *Catalogue* and the *Shield*, in *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge 2005, 153-175
- Mastromarco 1998 G. Mastromarco, La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C., in *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, a c. di A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro, Bari 1998, 9-42
- Maxwell-Stuart 1981 P.G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology. Vol. II. ΧΑΡΩΝΙΟΣ*, Leiden 1981
- Mazon 1967 P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, Paris 1967
- Miller 1987 D. Gary Miller, Towards a New Model of Formulaic Composition, in *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, ed. by J.M. Foley, Columbus, Ohio, 1987, 351-393
- Miller 2000 D.A. Miller, *The Epic Hero*, Baltimore and London 2000
- Minchin 2001 E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001
- Minton 1960 W.W. Minton, Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns, *TAPhA* 91, 1960, 292-309
- Minton 1962 W.W. Minton, Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer, *TAPhA* 93, 1962, 188-212

BIBLIOGRAFIA

- Montanari 1978 F. Montanari, Un Acheo contro due Troiani. Ripetizione di motivi e modelli formali nel racconto omerico, *MD* 1, 1978, 65-85
- Montiglio 2005 S. Montiglio, *Wandering in Ancient Culture*, Chicago and London 2005
- Moran 1975 W. Moran, Μυμνήσκομαι and 'Remembering' Epic Stories in Homer and the Hymns, *QU* 20, 1975, 195-211
- Moreux 1967 B. Moreux, La nuit, l'ombre et la mort chez Homère, *Phoenix* 21, 1967, 237-272
- Morris 1987 I. Morris, *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State*, Cambridge 1987
- Morrison 1992 J.V. Morrison, Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the *Iliad*, *TAPhA* 122, 1992, 61-71
- Morrison 1999 J.V. Morrison, Homeric Darkness: Patterns and Manipulation of Death Scenes in the *Iliad*, *Hermes* 127, 1999, 129-144
- Morton 2001 J. Morton, *The Role of the Physical Environment in Ancient Greek Seafaring*, Leiden - Boston - Köln 2001
- Moulton 1977 C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977
- Mueller 1984 J. Mueller, *The Iliad*, London 1984
- Mühlestein 1967 H. Mühlestein, *Le nom des deux Ajax*, *SMEA* 2, 1967, 41-52
- Mühlestein 1987 H. Mühlestein, *Homerische Namenstudien*, Frankfurt a. M. 1987
- Nagler 1974 M.N. Nagler, *Spontaneity and Tradition*, Berkeley-Los Angeles 1974
- Nagler 1987 M.N. Nagler, On almost Killing your Friends: Some Thoughts on Violence in Early Cultures, in *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, ed. by J.M. Foley, Columbus, Ohio 1987, 425-463
- Nagler 1988 M.N. Nagler, Toward a Semantics of Ancient Conflict: *Eris* in the *Iliad*, *CW* 82, 1988, 81-90
- Nagler 1990 M. Nagler, Odysseus: the Proem and the Problem, *ClAnt* 9, 1990, 335-356
- Nagy 1976 G. Nagy, Formula and Meter, in *Oral Literature and the Formula*, ed. by B.A. Stolz - R.S. Shannon III, Ann Arbor 1976, 239-272
- Nagy 1979 G. Nagy, *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979
- Nagy 1983 G. Nagy, *Sema* and *Noesis*: Some Illustrations, *Arethusa* 16, 1983, 35-55
- Nagy 1988 G. Nagy, Rec. D.M. Shive, *Naming Achilles* (New York and Oxford 1987), *Phoenix* 42, 1988, 364-366
- Nagy 1990a G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990
- Nagy 1990b G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca and London 1990
- Nagy 1996a G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996
- Nagy 1996b G. Nagy, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996

BIBLIOGRAFIA

- Nagy 2000 G. Nagy, Epic as Music: Rhapsodic Models of Homer in Plato's *Timaeus* and *Critias*, in *The Oral Epic: Performance and Music*, ed. by K. Reichl, Berlin 2000, 41-67
- Nagy 2003 G. Nagy, *Homeric Responses*, Austin, Texas 2003
- Notopoulos 1949 J.A. Notopoulos, Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism, *TAPhA* 80, 1949, 1-23
- Notopoulos 1951 J.A. Notopoulos, Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition, *TAPhA* 82, 1951, 81-101
- Notopoulos 1964 J.A. Notopoulos, Studies in Early Greek Oral Poetry, *HSCPh* 68, 1964, 1-77
- Olson 1995 S.D. Olson, *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*, Leiden-New York-Köln 1995
- Olson 1997 S.D. Olson, Odysseus' 'Winnowing-Shovel' (Hom. *Od.* 11.119-37), *ICS* 22, 1997, 7-9
- Ong 1986 W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986 (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York 1982)
- Pachet 1972 P. Pachet, Le bâtard monstrueux, *Poétique* 12, 1972, 531-543
- Paduano 2008 G. Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano 2008
- Page 1959 D.L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley and Los Angeles 1959
- Pagliaro 1953 A. Pagliaro, Aedi e rapsodi, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953, 3-62
- Paraskevaides 1984 H.A. Paraskevaides, *The Use of Synonyms in Homeric Formulaic Diction*, Amsterdam 1984
- Parks 1990 W. Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Tradition*, Princeton 1990
- Parry 1928a M. Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928 (= Parry 1971, 1-191)
- Parry 1928b M. Parry, The Homeric Gloss: a Study in Word-sense, *TAPhA* 59, 1928, 233-247 (= Parry 1971, 240-250)
- Parry 1930 M. Parry, Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style, *HSCPh* 41, 1930, 73-147 (= Parry 1971, 266-324)
- Parry 1936 M. Parry, On Typical Scenes in Homer, *CPh* 31, 1936, 357-360 (= Parry 1971, 404-407)
- Parry 1971 M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford 1971
- Patzer 1996 H. Patzer, *Die Formgesetze des homerischen Epos*, Stuttgart 1996
- Pavese 1972 C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972
- Pavese 1974 C.O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974
- Pavese 1991 C.O. Pavese, L'inno rapsodico: analisi tematica degli Inni omerici, in *L'inno tra rituale e letteratura*, Atti di un colloquio (Napoli 21-24 ottobre), *AION, Sez. fil.-lett.* 13, 1991, 155-178

BIBLIOGRAFIA

- Pavese 1993a C.O. Pavese, Un rapsodo chiamato Omero, *A&R* 38, 1993, 177-186
- Pavese 1993b C.O. Pavese, L'inno rapsodico: indice tematico degli Inni omerici, *AION* 15, 1993, 21-36
- Pavese 1995 C.O. Pavese, Elegia di Simonide per gli Spartiati a Platea, *ZPE* 107, 1995, 1-26
- Pavese 1997 C.O. Pavese, *I temi e i motivi della lirica corale ellenica. Introduzione, analisi e indice semantematici. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide*, Pisa-Roma 1997
- Pavese 2007 C.O. Pavese, La *Protasis* dell'*Iliade*, *Eikasmos* 18, 2007, 11-32
- Pedrick 1992 V. Pedrick, The Muse corrects: the opening of the *Odyssey*, *YCS* 29, 1992, 39-63
- Perceau 2005 S. Perceau, L'un chante, l'autre pas. Retour sur la phorminx d'Achille, *Gaia* 9, 2005, 65-85
- Pötscher 1959 W. Pötscher, Ares, *Gymnasium* 66, 1959, 5-14
- Powell 1970 B.B. Powell, Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus, *TAPhA* 101, 1970, 419-431
- Preo 2009 A. Preo, La guerra e il ritorno, in *Atti dell'Associazione Italiana di Cultura Classica. Delegazione di Treviso. Letture 2004-2007*, a cura di A. Pastore Stocchi, Treviso 2009, 25-34
- Prier 1978 R.A. Prier, Σῆμα and the Symbolic Nature of Pre-Socratic Thought, *QU* 29, 1978, 91-101
- Privitera 1993 G.A. Privitera, L'*aristia* di Odisseo nella terra dei Ciclopi, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a c. di R. Pretagostini, Roma 1993, 19-43
- Pucci 1979 P. Pucci, The Song of the Sirens, *Arethusa* 12, 1979, 121-132
- Pucci 1982 P. Pucci, The proem of the *Odyssey*, *Arethusa* 15, 1982, 139-162
- Race 1992 W.H. Race, How Greek poems begin, *YCS* 29, 1992, 13-38
- Raina 2003 G. Raina, *Considerazioni sul vocabolario greco del colore*, in *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*. Atti della giornata di studio (Siena, 28 marzo 2001), a c. di S. Beta e M.M. Sassi, Fiesole 2003, 25-39
- Redfield 1975 J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hektor*, Chicago-London 1975
- Redfield 1979 J. Redfield, The Proem of the *Iliad*: Homer's Art, *CPh* 74, 1979, 95-110
- Richardson 1993 N. Richardson, *The Iliad: A Commentary. Volume VI: books 21-24*, Cambridge 1993
- Rijksbaron 1993 A. Rijksbaron, Why is the Incident on Thrinacia Mentioned in *Od.* 1,7-9?, *Mnemosyne* 46, 1993, 528-529
- Romeo 1976 L. Romeo, Heraclitus and the Foundations of Semiotics, *Versus* 15, 1976, 73-90
- Ruijgh 1967 C.J. Ruijgh, *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*, Amsterdam 1967

BIBLIOGRAFIA

- Ruijgh 1995 C.J. Ruijgh, D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l'alphabet grec, in *Homeric Questions*, ed. by J.P. Crielaard, Amsterdam 1995, 1-96
- Russo 1965 C.F. Russo, *Hesiodi Scutum*, Firenze 1965
- Russo 1993 J. Russo, *Odyssey* 19.440-443, the Boar in the Bush: Formulaic Repetition and Narrative Innovation, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a c. di R. Pretagostini, Roma 1993, 51-60
- Russo 1997 J. Russo, *The Formula*, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 238-260
- Russo 2004 *Omero. Odissea*. Volume V (Libri XVII-XX), a c. di J. Russo, Milano 2004⁷
- Rüter 1969 K. Rüter, *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, Göttingen 1969
- Sacks 1987 R. Sacks, *The Traditional Phrase in Homer. Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*, New York 1987
- Santese 1994 G. Santese, Animali e razionalità in Plutarco, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a c. di S. Castignone e G. Lanata, Pisa 1994, 139-170
- Sbardella 1993 L. Sbardella, Polionimia divina ed economicità formulare in Omero, *QU* 43 (72), 1993, 7-44
- Sbardella 1994 L. Sbardella, Tracce di un epos di Eracle nei poemi omerici, *SMEA* 33, 1994, 145-166
- Schadewaldt 1966 W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Berlin 1966³
- Schein 1984 S.L. Schein, *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley-Los Angeles-London 1984
- Schmitt 1967 R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden 1967
- Schnapp-Gourbeillon 1981 A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981
- Schröter 1950 R. Schröter, *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und Freiermord in der Odyssee*, Diss. Marburg 1950
- Schubert 2000 P. Schubert, *Noms d'agent et invective: entre phénomène linguistique et interprétation du récit dans les poèmes homériques*, Göttingen 2000
- Scodel 1992 R. Scodel, The Wits of Glaucus, *TAPhA* 122, 1992, 73-84
- Scodel 1998 R. Scodel, Bardic Performance and Oral Tradition in Homer, *AJPh* 119, 1998, 171-194
- Scodel 2002 R. Scodel, Homeric Signs and Flashbulb Memory, in *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*, ed. by I. Worthington and J.M. Foley, Leiden-Boston-Köln 2002, 99-116
- Scott 1974 W.C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974
- Scully 1981 S. Scully, The Bard as the Custodian of Homeric Society: *Odyssey* 3, 263-272, *QU* 8 (37), 1981, 67-83
- Scully 2003 S. Scully, Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight, *HSCP* 101, 2003, 29-47

BIBLIOGRAFIA

- Segal 1971 C. Segal, Andromache's *Anagnorisis*: Formulaic Artistry in *Iliad* 22.437-476, *HSCP* 75, 1971, 33-57
- Segal 1983 C. Segal, *Kleos* and its Ironies in the *Odyssey*, *AC* 52, 1983, 22-47
- Segal 1992 C. Segal, Bard and Audience in Homer, in R. Lamberton - J.J. Keaney (edd.), *Homers Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton 1992, 3-29
- Segal 1994 C.P. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca and London 1994
- Serra 1998 M. Serra, Il frammento 93 B. DK: Eraclito e la rivelazione delfica, in *Sibille e linguaggi oracolari*, Atti del convegno di Macerata-Norcia (Settembre 1994), a c. di I. Chirassi Colombo e T. Seppilli, Pisa-Roma 1998, 191-208
- Setti 1958 A. Setti, La memoria e il canto: saggio di poetica arcaica greca, *SIFC* 30, 1958, 129-171
- Sharples 1983 R.W. Sharples, «But Why Has My Spirit Spoken Me Thus?»: Homeric Decision-Making, *G&R* 30, 1983, 1-7
- Singor 1995 H.W. Singor, *Eni Prôtoisi Machesthai*. Some Remarks on the Iliadic Image of the Battlefield, in *Homeric Questions*, ed. by J.P. Crielaard, Amsterdam 1995, 183-200
- Singor 1997 H.W. Singor, Nine Against Troy. On Epic ΦΑΛΑΓΓΕΣ, ΠΡΟΜΑΧΟΙ, and an Old Structure in the Story of the *Iliad*, *Mnemosyne* 44, 1991, 17-62
- Snell 1963 B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963 (*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946)
- Stanford 1950 W.B. Stanford, Homer's Use of Personal πολυ-Compounds, *CPh* 45, 1950, 108-110
- Strauss Clay 1976 J. Strauss Clay, The Beginning of the *Odyssey*, *AJPh* 97, 1976, 313-326
- Strauss Clay 1983 J. Strauss Clay, *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton 1983, 34-38
- Stubbings 1962 F.H. Stubbings, Arms and Armour, in *A Companion to Homer*, ed. by A.J.B. Wace and F.H. Stubbings, London 1962, 504-522
- Svenbro 1984 J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984 (*La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976)
- Thornton 1984 A. Thornton, *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen 1984
- Tritsch 1968 F.J. Tritsch, Tirythia semata, *Kadmos* 7, 1968, 124-137
- Tritsch 1969 F.J. Tritsch, Bellerophon's Letter, in *Atti e Memorie del I Congresso Internazionale di Micenologia*, Roma 1968, 1223-1230
- Trümpy 1950 H. Trümpy, *Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos*, Basel 1950
- van Groningen 1946 B.A. van Groningen, *The Proems of the Iliad and the Odyssey*, Amsterdam 1946

BIBLIOGRAFIA

- van Groningen 1958 B.A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958
- van Wees 1997 H. van Wees, Homeric Warfare, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 668-693
- Vegetti 1994 M. Vegetti, Figure dell'animale in Aristotele, in *Filosofi e animali nel mondo antico*, a c. di S. Castignone e G. Lanata, Pisa 1994, 123-137
- Vermeule 1979 E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley and Los Angeles 1979
- Vernant 1982 J.-P. Vernant, La belle mort et le cadavre outragé, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, sous la direction de G. Gnoli et J.P. Vernant, Cambridge-Paris 1982, 45-74
- Vernant 2000 J.-P. Vernant, *Figure, idoli, maschere*, Milano 2000
- Vetta 1994 M. Vetta, La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo, *QU* 47 (76), 1994, 7-20
- Visser 1988 E. Visser, Formulae or Single Words? Towards a New Theory of Homeric Verse-Making, *WJA* N.F. 14, 1988, 21-37
- von Kamptz 1982 H. von Kamptz, *Homerische Personennamen. Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen 1982
- Waern 1951 I. Waern, ΓΗΣ ΟΣΤΕΑ. *The Kenning in Pre-Christian Greek Poetry*, Uppsala 1951
- Walsh 1995 T.R. Walsh, *Odyssey* 1.6-9: a little more than kine, *Mnemosyne* 48, 1995, 385-410
- Wathelet 1970 P. Wathelet, *Les traits éoliens dans la langue de l'épopée grecque*, Roma 1970
- Wathelet 1988 P. Wathelet, *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade*, Liège 1988
- Wathelet 1989 P. Wathelet, *Le Troyens de l'Iliade. Mythe et Histoire*, Paris 1989
- Wathelet 1992 P. Wathelet, Arès chez Homère ou le dieu mal aimé, *LEC* 60, 1992, 113-128
- Webber 1989 A. Webber, The Hero Tells his Name: Formula and Variation in the Phaeacian Episode of the *Odyssey*, *TAPhA* 119, 1989, 1-13
- West 1966 M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966
- West 1981a *Omero. Odissea. Volume I (Libri I-IV)*, Introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento di S. West, Milano 1981
- West 1981b S. West, An Alternative Nostos for Odysseus, *Liverpool Classical Monthly* 6, 1981, 169-175
- West 1988 M. West, The Rise of the Greek Epic, *JHS* 108, 1988, 151-172
- West 2001 M.L. West, *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, München-Leipzig 2001
- Whallon 1961 W. Whallon, The Homeric Epithets, *YCS* 17, 1961, 97-142

BIBLIOGRAFIA

- Whallon 1969 W. Whallon, *Formula, Character, and Context: Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry*, Cambridge Mass. 1969
- Whallon 1979 W. Whallon, Is Hektor *Androphonos?*, in *Arktouros: Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox*, ed. by G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam, Berlin 1979, 19-24
- Zambarbieri 2002 M. Zambarbieri, *L'Odissea com'è. Lettura critica*, vol. I (Canti I-XII), Milano 2002
- Zumthor 1984 P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984 (*Introduction à la poésie orale*, Paris 1983)

INDICI

INDEX RERUM

- Achilleus: *Aristeia* 45, 77, 97, 102-107, 114-116, 119s., 136-138, 211 n. 59, 213 n. 66; cantore 15-17; epiteti 84, 86-88, 101, 111, 116, 123, 126-128, 130; *menis* 18, 25, 34s., 39, 170, 197; *tymbos* 214-219
- Agamemnon: *Aristeia* 43, 59, 74-81, 154, 212; *eris* 26s., 35, 170, 197s.; *nostos* 27, 30, 175-177, 189
- aggressività 93-95, 152, 163
- agoni 130 n. 184, 154 n. 60, 195 n. 3, 210s., 217
- Aias Telamonios 26, 59, 122, 126, 133, 156-158, 162, 222
- Aigisthos 22 n. 36, 30 n. 62, 176s., 188s.
- aikia* 145, 216 n. 76
- Anagnorisis* 202-204, 207-209
- androktasia* 17, 41, 47, 52, 55, 64 n. 99, 67, 71, 73, 76, 79, 103-105, 139
- anticipazione 67, 78, 81 n. 165, 131, 138, 177, 217 n. 77
- aoide* 30-36
- Ares 99-140; armi 101 n. 59; dimensioni 126 n. 171; epiteti 100-102, 105, 111-140; *furor* 101 n. 64, 135, 139s.; grido 72, 99; guerra 63, 101s., 105, 106 n. 81, 135 n. 205; sangue 105
- Argonautiche* 21 n. 31, 106
- Aristeia* 43-81, 97s., 102s., 150, 153, 188; *Aristeiai* 59-61; definizione 43; struttura 49-58; concatenazione 44 n. 22, 59 n. 82
- aristeuon*: come Ares 48, 116, 126s., 129-137; come un dio 68; contro due 68, 76, 79; contro gli dei 48s., 67, 69-73, 107s., 123s., 136; da solo 45, 136; davanti a tutti 47, 130, 138; definizione 45, 103; gli dei 48, 58; dimensioni 125-127; favore di un dio (Zeus) 44, 47 n. 44, 50, 58, 68, 96 n. 43, 114, 131, 135 n. 204, 136s., 139 n. 216; feroce 49, 68, 73, 77, 133, 136, 145; figlio di un dio 48, 74, 96 n. 43, 123; fulgore delle armi 118-120; *hybris* 49, 71, 136 n. 206, 145; insieme a un dio 41, 71s., 98, 121, 127, 137s.; *kleos* 49, 63s., 69, 165; morte 138 n. 213; *πρωτος* 46s., 76, 79, 104; ritirata/fuga 48, 68, 71, 78; sangue 49, 77; strage 45, 52s., 56, 58, 60 n. 84, 67, 77, 98, 105-107, 118s., 124s., 128, 132, 139, 167s.; terrore 52, 64, 125, 131; trasformazione 51, 63s., 75s., 98, 118: uno contro tutti 47, 64, 66, 104, 158, 160s., 191
- armi 58, 126; cimiero 113-115; dono (di un dio) 64 n. 98, 69, 75, 101, 126 n. 169; elmo 113-122, 135, 149, 152, 155; lancia 87 n. 22, 94, 101 n. 59, 111, 113s., 116, 119 n. 135, 126 n. 169, 127, 131, 135; metalli 116; movimento 113-115; paura 93 n. 40, 97, 112, 115-119; prestigio 69; raffigurazioni 75, 143, 147s., 154-156; rumore 62 n. 92, 93; scudo 75, 113, 116, 122; splendore 63, 75, 112-119, 131, 133, 152; spoliazione 42 n. 14, 57, 69, 72 n. 135, 76, 80,

INDEX RERUM

- 105s., 122, 132 n. 193; vestizione 42 n. 15, 58, 62, 64 n. 98, 75, 115s.
 Artemis 26 n. 47, 144, 146s.
 Astyanax 106 n. 82, 119, 121
 ἄτασθαλία 187-193
 Athene: *aigis* 75, 106, 154-156; armi 112, 117, 121; *Enteuxis* 33 n. 73, 38-40, 45s., 63-67, 69, 72, 75, 98, 118, 137s., 211; epiteti 123; guerra 101; ira 27, 171; *tisis* 185 n. 62
 Bellerophon 222-224
 caccia: 142-151, 155-157, 159, 163, 165-167, 205s.
 canto: effetto 23s.; eroico/teologico 18s.; fine 17, 191; inizio 35; *kleos* 22, 25; novità 31s.; scelta 22-24, 32, 37, 187; successo 21, 32; tradizionale 14
 catalogo 23 n. 38, 30, 79
cholos (ira) 18, 25-27
 Ciclope, vd. Polyphemos 28, 60 n. 85, 73 n. 140, 126, 144 n. 16, 146 n. 23, 166 n. 123, 182, 185, 195, 219 n. 83
 cinghiale 42 n. 16, 95 n. 43, 134, 142-168, 205s.; calidonio 26 n. 47, 68 n. 118, 149, 161, 165-167; zanne 149-151
 comando 197-199
 compagni 32, 73 n. 140, 144 n. 16, 148 n. 34, 171-193, 198 n. 13, 201 n. 27
 coppia eroica 45
 decapitazione 77, 80
 Demodokos 15, 18, 22 n. 37, 24-27, 33s.
 Diomedes: *Aristeia* 39, 44-50, 54-56, 59, 61-74, 103 n. 70, 118, 123 n. 157, 168 n. 131; epiteti 92, 109, 144s.; *nostos* 172
 domanda rapsodica 17 n. 17, 25, 29, 33 n. 72, 35, 41 n. 12, 52, 58, 71, 79 n. 159, 139, 182 n. 49, 187
drakaina 68, 144, 167
 Eetion 218
 effetti acustici 93 n. 40, 95-99, 150 n. 41, 155, 201 n. 26
 effetti visivi 63, 75, 112s., 116-118, 126-128, 131, 154 n. 62, 199-202
 Elpenor 217-220
Enteuxis (Intervento divino) 39, 44, 50, 53, 55, 63-66, 69, 72, 74s., 78, 131s.
Epipoleis (Rassegna) 43 n. 18, 44 n. 24, 61, 62, 75, 79, 117
 epiteto: contesto 85-88, 92s., 106, 108-110, 122, 125; distintivo 84s., 90, 122 n. 150; funzione estetica 89, 91; funzione ritmica 83, 85s., 125; generico 84s., 90, 110, 127; metonimia 91; nome 85, 90; ornamentale 83-86, 91, 124, 132; particolarizzato 84s., 178; relazioni tematiche 92s., 100, 103, 106, 108, 122, 125, 128s., 131; significato immanente 86, 100, 109
eris (contesa) 25-27, 35s., 148, 170s., 197
 esecuzione 13, 17, 34
Euchai (Preghiera) 43, 45, 66
excursus 41s., 58s., 75-77, 79s., 205
 femminile 157s.
flyting 93-95, 113 n. 106, 154, 163

INDEX RERUM

- formule nome-epiteto 83, 86s., 89, 92s., 96, 102, 122-125; preposizioni 107
- freccia 54 n. 67, 80, 111
- fuoco 49 n. 52, 63, 77, 96-98, 114, 118-120, 133-135, 153s., 156, 163, 218
- furor* 49, 58, 65, 74, 77, 78 n. 157, 97, 101, 106s., 114, 125, 127s., 130, 132, 134-140, 145, 150, 153, 159, 161, 168
- gigantismo 126 n. 167
- Gorgo 75, 133, 136 n. 210, 140, 154s.
- grido di guerra 58, 92, 94-99, 202 n. 29; dei 98s.
- Hektor 46 n. 32, 38, 102; Ares 100, 102, 105s., 113, 116, 127, 129-140; *Aristeia* 44-49, 52-55, 59, 132-135, 139s., 150, 153, 156-163, 168; nome 106 n. 82
- Hephaistos 35 n. 79, 64, 98, 116 n. 120, 159 n. 83
- Herakles 21, 70, 75 n. 147, 94s., 99 n. 55, 111, 123, 134, 145 n. 21, 147s., 153 n. 57, 155, 164, 170 n. 4, 180s., 185
- Hikesia* (Supplica) 35, 43 n. 18, 56 n. 71, 76s.
- ἵππου κόσμος 24, 28, 33
- Idomeneus: *Aristeia* 59, 120 n. 136, 126 n. 172, 132 n. 195, 138 n. 213, 157s., 201 n. 26; *nostos* 173s.
- if-not-situation* 53 n. 60, 182
- improvvisazione 13-15
- innovazione 14, 20
- Kalypso 30, 32, 179 n. 37, 183, 185s., 188
- kleos* 165, 176, 218s.; canto 219 n. 83, 224; formule 218; racconto 152; *sema* 202, 216
- κλέα ἀνδρῶν 16-21, 169s.
- Kyknos 111, 123 n. 57, 164, 213 n. 64, 217
- leone 67, 74 n. 140, 76, 77, 95, 134, 142, 145-148, 150, 153, 156-160, 164s.
- Lochos* (Insidia) 23 n. 38, 28, 92 n. 36, 103 n. 69, 104
- lupo 145 n. 23, 148 n. 34, 156s.
- Lykourgos 107s.
- Mache* (Battaglia) 44, 65, 73, 76, 79, 96, 117; tempo 81 n. 165
- Malea 172, 176, 182
- Memnon 59 n. 82, 60 n. 84, 106 n. 80, 121, 135 n. 205
- memoria 15, 21, 109, 152, 168, 206, 214-216, 219s.
- menis* (ira) 18, 25s., 34-36, 39, 133 n. 197, 167
- μένος 66, 68, 94, 133 n. 197, 145
- μνηστηροφονία 44, 48, 94 n. 41, 60, 111, 188s., 191 n. 77, 214
- Monomachia* (Duello) 44, 55-58, 64, 67, 72s., 79, 81 n. 166, 94s., 104s., 111, 116, 151, 154, 163-165, 220
- monti 145s.
- mostri 68 n. 118, 98 n. 52, 134, 136, 143, 153 n. 56, 165-168
- motivo: definizione 41s.
- Musa 18, 20-24, 30 n. 64, 35; invocazione 25, 32, 35 n. 82, 52, 58, 79
- navigazione 174s.
- neikos* (contesa) 18, 24, 26s.
- Neoptolemos 22s., 60, 103s., 173

INDEX RERUM

- Nestor: *Aristeia* 46s., 60, 104s., 130 n. 187, 137 n. 213; narratore 19 n. 25, 23 n. 38, 27, 34 n. 74, 60, 104, 169-173, 176; nome 169; *nostos* 27, 34 n. 74, 169-172
nostos 27, 28, 29s., 32-34, 169-193, 198, 207s.; μελιηδής 175; racconto 169s., 180-182; ricchezze 175; tempo 32, 172, 179, 204
 nota del narratore 62s., 65, 101 n. 63, 117, 131
nuclear-peripheral 85, 88
 occhi 94, 114, 133-135, 137, 140, 148, 150, 153-155
 Odysseus: *Aristeia* 59s., 62 n. 91, 104, 132 n. 195, 162s.; narratore 17 n. 17, 22 n. 38, 28-30, 33 n. 72, 175 n. 23, 186, 192 n. 80, 205, 207s.; nome 19 n. 26, 29, 206, 219; *nostos* 19, 23, 28s., 32, 169-194, 214, 216
oimai 21-30, 78
 Paris: *Aristeia* 60s., 114 n. 109, 138 n. 113; *Monomachia* 42, 154
 parodia 35 n. 82, 105 n. 77, 110 n. 91, 112 n. 102, 123 n. 155, 124 n. 160, 142, 153
 Patroklos: *Aristeia* 17 n. 17, 42 n. 15, 46 n. 36, 47, 54 n. 65, 59, 68 n. 118, 79 n. 159, 103 n. 70, 131s., 135, 160 n. 88, 164s., 168; *Monomachia* 55, 94, 164
performance 13 n. 2, 31 n. 64
persis 20, 27s., 31, 34, 78, 132 n. 195, 170, 173 n.16, 214
 Phemios 16s., 22s., 29
 Polyphemos, vd. Ciclope 125 n. 167, 136 n. 206, 145 n. 19, 156 n. 71, 178, 182
 premeditazione 14-16
 preterizione 23 n. 38, 30, 60 n. 84, 63 n. 94, 104
prooimion 18, 25, 35 n. 82
protasis 18-20, 23, 24-27, 29, 32, 35, 181 n. 43, 184-189, 191
 rapsodo 13 n. 2
rebuke pattern 61, 62 n. 90
 registrazione 16
 resistere 127s.
 ripetizione 38, 42, 85, 89, 130
 scena tipica 38, 41, 58, 75
 scrittura 16, 20, 195s., 215, 221-224
 selvaggio/domestico 143s.
sema 195-224; cicatrice 151, 195-208; efficace 196, 201-204, 208, 219, 223; identità 206-208; interpretazione 203, 214; *kleos* 214-224; nome 219 n. 83; racconto/storie 204-206, 208 n. 48, 220; spazio 210-212; tatto 195, 206, 212; tempo 213-224; *thauma* 199 n. 21, 201; *tymbos* 212-220; Zeus 199-201, 209s., 214s.
 sfida 48 n. 49, 57, 60s., 93, 114 n. 111, 123 n. 157, 154, 164, 220
 similitudini 42 n. 16, 58, 65, 67, 75, 76, 77, 80, 94, 96-98, 105 n. 77, 117, 120 n. 136, 129-137, 142s., 155-165
 Sirene 20, 31 n. 64, 179, 186
 Skyllè 98 n. 52, 144, 179, 185, 192s.
 sorteggio 221
 Stentor 98 n. 52, 99 n. 55
 Tebe 21, 28 n. 57, 61s., 72
 tema: definizione 40s.
 tempesta 130, 172, 190 n. 72
 Thrinakia 183-193

INDEX RERUM

Tisis (Punizione) 27, 167, 178,
185 n. 62, 185-187, 190-193, 217
τλημοσύνη 190
traditional referentiality 90
transizione 28 n. 55, 39s., 53 nn.
60 e 61, 65-67, 76, 77, 191s., 224
n. 96
Tydeus 61s., 66, 70, 72
uccidere 104-107
uditorio 13-15, 17, 23-26, 30s.,
184, 187s.
vanto 47 n. 43, 48 n. 49, 57, 69,
93 n. 38, 216 n. 76
vendetta 30 n. 62, 33, 181, 187s.,
206 n. 45
volontà divina 26, 27, 30, 32-35,
53
Zeus: piano 44 n. 22, 53, 74, 78,
124, 179; volontà 26s., 81, 171

INDEX VERBORUM

- ἀγνηορίη 160
ἄγριος 68 n. 118, 73s., 143-145, 155s.
ἀγρότερος 144
αἱματόεις 105 n. 78
ἄλγεα 23 n. 38, 26, 30, 32 n. 70, 170 n. 4, 177, 180, 182, 184
ἄλκιμος 125
ἀνάσσειν 198
ἄνδρα 19, 184
ἀφρός 150
ἀκάμας 159
ἀλκή 156-158, 160 n. 88
ἀμειλικτον 77 n. 152
ἀνδρεία 141
ἀνδρειφόντης 105
ἀνδροκτασίη 102s.
Ἄνδρομάχη 106 n. 82
ἀνδροφόνος 102-111, 123
ἀπειλήσας 114 n. 111
ἀπήμων 175
ἀργιόδους 149
ἀρίγνωτος 202 n. 29
ἀρίζηλος 202
ἀρίσημος 195 n. 2, 202 n. 28, 219 n. 83
ἀριστεύειν 46, 220 n. 84
ἄριστος 46, 66 n. 110, 81 n. 167, 158 n. 78
ἀριφραδής 200, 202, 207-210
- βλοσυρός 133-135, 154s.
βλοσυρῶπις 154
βοῖη ἀγαθός 92-99
βοῶπις 85 n. 11
βρήπιος 98, 124 n. 161
βροτολογός 101, 105, 124
- γλαυκιάων 134 n. 200, 153 n. 55
- δαίμονι ἴσος 48 n. 48, 130 n. 188
δεικνύναι 200
δύσνοστος 177
- ἐγγέσπαλος 111, 113 n. 104, 114, 135
ἐπαιδιή 151
ἐπιγράφω 221
ἔργα 18, 20, 30, 52, 106 n. 81, 123 n. 154, 201 n. 27, 202 n. 28, 204 n. 38
ἐταῖροι 32, 171-193
- θρασύς 129
θρασυμένων 129 n. 182
θρασυκάρδιος 129 n. 182
- θῦνε 47 n. 41, 65, 68, 78 n. 157, 130 n. 188
- ἰαχή 95s.
ἵπποδάμοιο 107 n. 83, 109s.
- κλέος 16 n. 14, 49 n. 54, 215 n. 71, 216-219
κορυθαῖξ 116
κορυθαίολος 111-122
κοσμῆν 198 n. 16
- λόφος 113
λυγρός 29, 171, 176s., 202, 222s.
λύσσα 49 n. 52, 136s., 145, 159
- μαίνεσθαι 49 n. 52, 68, 74, 99 n. 55, 107, 114, 135-137, 140, 159
μερμηρίζειν 38s., 41 n. 14
μιαφόνος 105, 124

INDEX VERBORUM

- ὄβριμοεργός 49 n. 50, 123
 ὄβριμόθυμος 123
 ὄβριμοπάτρη 27, 123
 ὄβριμος 122-125
 οἶμη 21
 οἶος 45s., 191-193
 ὄξύ 97 n. 50
 ὀπλότεροι 19
 οὐλή 205
- παιδοφόνοιο 111
 πείθεσθαι 197-199, 203 n. 33
 πελώριος 124-129
 πεφνεῖν 104
 πόδας ὠκύς 84, 86s.
 πολλά 23 n. 38, 30, 32 n. 70, 67s.,
 136, 167s., 170 n. 4, 180-184,
 207, 223
 πολυ- 180s.
 πολύμητις 84, 181
 πολυσημάντων 199
 πολύτροπος 19, 180, 184
 πρόμαχοι 47, 97, 157
 πρότεροι 18s., 211
- σῆμα 195
 σημαίνειν 196-198
 σημάντων 195-199
- σθένος 75, 107, 110 n. 89, 147,
 158s.
 σῦς 143, 148 n. 34
- τέρας 68, 144, 154 n. 62, 165-
 168, 196 n. 5, 198-203
 τηλεκλειτός 218
 τηλεφανής 218
 τρίς 70 n. 130
- φαινός 117 n. 122
 φαίδιμος 88, 125
 φαίνειν 200
 φθισήγορα 106
 φθισίμβροτος 106, 152
- χαλκεόφωνος 98 n. 52
 χαλκοκορυστής 120s.
 χαλκός 116s.
 χαροπός 134, 153
 χαυλιόδων 149
 χλούνης 144, 150 n. 43

INDEX LOCORUM

- Homerus
Ilias
A 1s.: 25; 2: 180; 6: 25s., 35; 8: 25-27, 35; 19: 173 n.16; 53: 39; 54-307: 38-40; 194-222: 39; 223: 40; 242s.: 107; 268: 146 n. 23; 287-289: 198; 289: 197 n. 9; 295s.: 197
B 300: 203; 301-325: 201s.; 303-308: 210; 325: 214; 353: 202, 210; 382: 150 n. 40; 601s.: 171 n.9; 768s.: 158 n. 78; 805s.: 198; 811s.: 212, 217; 812: 218
Г 2: 94 n. 41; 45: 157 n. 77; 108: 19 n. 24; 166: 126s.; 227: 127; 229: 126s.; 325: 221; 340-342: 154
Δ 177: 216 n. 76; 220-419: 61; 243: 157; 245: 157; 253: 142, 157; 269: 157; 373: 62; 381: 202; 419-422: 62; 421: 62
E 2s.: 63s.; 4: 118 n. 128; 4-7: 63; 8: 64; 9-29: 64; 51s.: 144; 85: 65; 87: 65; 93: 66; 94: 66; 122-133: 66s.; 134-165: 67; 160s.: 69; 166: 67; 166-270: 66-68; 175s.: 67s.; 177s.: 68; 183: 68; 185s.: 68, 137 n. 212; 224s.: 68; 273: 69; 275-354: 68s.; 299: 158; 361s.: 69; 373: 70; 403: 123; 457: 71; 514-516: 152 n. 49; 599: 150 n. 43; 594s.: 127; 606: 71; 681s.: 112 n. 103; 699: 121; 699-702: 138s.; 705-710: 139; 711s.: 140; 717: 139s.; 782s.: 147; 783: 159; 785s.: 98 n. 52; 828: 72; 839: 72, 137 n. 212; 842-847: 124, 127; 859-861: 72; 891: 101 n. 63
Z 97: 145; 100s.: 74; 119-236: 73; 134: 108; 168s.: 222; 170: 223; 176: 223; 178s.: 224; 198: 202; 199: 121; 277s.: 74; 278: 145; 306s.: 74; 319s.: 119 n. 135; 419s.: 218; 468-470: 115; 469: 119 n. 134; 472: 121 n. 146; 494: 121 n. 146; 498: 108
H 38: 110; 86: 218; 87-91: 219s.; 164: 156; 175: 221; 183-189: 221s.; 208: 126; 208-210: 127 n. 176; 211: 127; 212: 133s.; 213: 163; 255-257: 164; 256s.: 147; 257: 159; 272: 41; 307-310: 152 n. 49
Θ 96: 145; 170: 209; 171: 202; 215s.: 132; 299: 136 n. 210; 311: 41; 337: 159; 340: 162; 348s.: 133; 349: 140; 350: 140; 354-356: 136; 355s.: 140 n. 219; 463: 159; 472-476: 124 494s.: 119
I 189: 16; 236: 202, 210; 237-239: 136, 159; 305: 136 n. 210; 351s.: 107; 524s.: 17-19, 25; 533-549: 166; 539: 149; 540-546: 167; 544s.: 161; 547-549: 148s.
K 47-52: 168; 200-201: 124; 258: 113 n. 105; 260-265: 155; 263s.: 149; 275s.: 212 n. 60; 415: 212; 439: 126; 466-468: 200s., 212

INDEX LOCORUM

Λ 16: 75; 24-28: 116 n. 120;
36s.: 154; 44s.: 75; 91: 76; 92: 76;
129: 76; 137: 77; 148: 77; 166:
212; 181s.: 78; 189: 78; 204: 78;
216: 79; 255: 80; 261: 80; 278s.:
81; 295: 130; 297: 130; 324-326:
163; 325: 159; 347: 125; 416:
149; 417s.: 150; 418: 162; 426-
458: 151s.; 604: 131; 738: 104;
755: 105; 759: 105; 761: 137 n.
213; 789: 197 n. 8; 820: 126-128;
821: 128s.

Μ 40: 130 n. 187; 41-48: 161-
163; 42: 147, 159; 45s.: 159s.;
145: 162; 149s.: 150; 150: 160;
151s.: 150 n. 41; 300: 160; 463:
131 n. 189; 466: 133

Ν 41: 96 n. 44; 53: 136 n. 210;
130s.: 113 n. 106; 132s.: 113;
243: 209; 298-305: 126 n. 172;
330: 156; 339-341: 152; 340-344:
117; 444: 124; 470s.: 158; 471-
476: 161s.; 473: 146, 152; 474:
153; 474s.: 149; 475: 159; 521:
98, 124; 754: 126 n. 167; 802-
805: 113s., 130

Ο 21: 215 n. 74; 112: 124; 125:
121 n. 146; 246: 122; 306s.: 137
n. 213; 603-609: 135; 605: 111,
114; 607: 150; 607s.: 133; 608-
610: 114

Ξ 44: 125; 47: 125; 83-87: 197
n. 11; 251: 170 n. 4; 393-401: 96

Π 70-72: 119; 74s.: 107; 77:
107; 214: 113 n. 106; 216s.: 113;
278-283: 119 n. 133; 428-430:
94; 565s.: 93 n. 40; 717: 110;
784s.: 132; 823s.: 159; 823-827:
164s.; 840s.: 107

Ρ 20-22: 159; 21: 166; 61: 158;
72: 132; 87-89: 97; 174: 128;
210s.: 137; 212: 156; 281: 142,
157s.; 285: 158; 398: 111; 428:
107; 434s.: 215 n. 71; 616: 107;
637-639: 107; 728: 158, 162;
732s.: 162

Σ 26: 127; 83: 126; 148-150:
107; 154: 156; 158-162: 158;
203-214: 118; 217s.: 98; 219-221:
98; 222: 98; 225-227: 118; 228:
98; 229: 98; 230s.: 98; 317: 111;
474s.: 116

Τ 14s.: 112 n. 103; 16s.: 134;
36: 157 n. 73; 63s.: 27 n. 48; 365:
134, 150 n. 41, 154; 380-383:
115, 119 n. 132; 408: 122

Υ 38: 111; 44-46: 119, 131;
168s.: 150; 203s.: 17 n. 18; 381:
156

Φ 5: 137; 314: 145; 316-323:
216; 325: 150 n. 43; 407: 126 n.
171; 470: 146; 527: 126s., 128 n.
177; 542s.: 136 n. 210

Χ 25-32: 119 n. 133; 30: 202;
92: 128; 132: 116, 131; 133s.:
116; 136: 131; 141s.: 94 n. 41;
161: 110; 211: 108 n. 86, 110;
255s.: 218; 314-316: 115; 330:
218; 337: 122; 355: 122; 380:
168; 418: 123; 457-459: 160; 471:
122

Ψ 18: 111; 247: 214; 326: 200,
210s.; 327: 217; 328: 215; 331s.:
211; 358: 210; 757: 210; 813-815:
154; 843: 210 n. 59

INDEX LOCORUM

Ω 41: 145; 42s.: 160; 349: 212;
478s.: 111; 506: 111; 509: 108;
724: 110 n. 91; 797s.: 217; 804:
110

Odyssea

α 1: 19; 1s.: 170 n. 4; 1-4: 180;
1-10: 184-189; 2: 28; 10: 32; 11:
191; 11-13: 32; 12: 170 n. 4; 13:
191; 21: 178 n. 33; 36: 176; 235:
216; 241s.: 216; 261: 111; 266:
111; 325-327: 23; 326s.: 29;
337s.: 24; 340: 24; 350: 27 n. 51;
351s.: 21 n. 33, 31 n. 68

β 174-176: 177s.

γ 131-136: 27; 132: 171; 136-
152: 170; 154-187: 171-173;
160s.: 27; 184: 170 n. 3; 188-192:
173s.; 193-198: 176; 234: 177

δ 182: 177 n. 31; 487-490:
174s.; 514-523: 176; 519: 175 n.
22; 536: 176; 584: 216

ε 110: 191; 131: 191; 133: 185,
191; 311: 216; 478-480: 146 n. 26

ζ 102-104: 146s.; 130: 146 n.
26, 158; 131s.: 134, 153

η 206: 144 n. 16; 241s.: 182;
249: 191; 251: 185, 191

θ 72-75: 18; 73-82: 170; 74: 21,
34; 75s.: 26; 81s.: 26; 115: 130 n.
184; 190-193: 211; 195s.: 212;
481: 22; 489s.: 27; 492-496: 24,
27s.; 493: 33; 497s.: 25; 500s.:
33s.; 514s.: 34; 515: 28; 518: 132
n. 195; 573: 29; 578: 28

ι 12-38: 29s.; 15: 182 n. 49;
19s.: 28; 28: 175; 29-33: 185 n.
59; 34: 175; 37: 181; 39: 28; 60:
192; 62s.: 192; 79s.: 182; 159:
171 n. 9; 172-176: 182; 224-229:
182; 190-192: 125 n. 167; 214s.:
156 n. 71; 259: 28; 289: 192;
530s.: 178; 534s.: 178; 565s.: 192

κ 15: 28; 26s.: 183; 29s.: 183;
51-53: 183; 133s.: 192; 199s.:
185; 212-219: 141 n. 1; 330: 180;
433: 148 n. 34; 435-437: 185;
490: 183

λ 75: 218; 76-78: 220; 100-141:
186; 109s.: 192; 112-115: 178s.;
121-123: 192; 126s.: 214; 368s.:
29; 371-384: 30; 383s.: 177; 417-
420: 192; 499s.: 104; 516-518:
103s.; 519s.: 104; 533-535: 173 n.
17; 554-560: 26; 572: 126 n. 168;
611s.: 155; 616s.: 148; 623s.: 185

μ 11: 218; 14s.: 217; 26s.: 198;
119: 144; 139-141: 179; 183-192:
20; 209-212: 185; 258s. 185; 275:
186; 430: 183

ν 131-133: 181

ξ 254-256: 174

ο 175s.: 181

τ 203: 208 n. 48; 273-279: 187;
380s.: 204 n. 39; 393: 151, 206;
392-394: 205; 395: 145; 403-409:
206; 431: 145; 435: 146; 438-458:
163s.; 440-443: 146 n. 26; 446:
152s.; 447: 162; 449-451: 151,
206; 451: 162; 460: 151; 463s.:
152, 205; 465: 206; 466: 145;
467s.: 206; 484s.: 204 n. 39

INDEX LOCORUM

- υ 18-21: 185; 103s.: 209
- φ 207s.: 207; 217s.: 207; 219: 151; 220: 145; 231: 214; 413-415: 203 n. 36
- χ 35s.: 180 n. 42; 229: 104; 302-306: 94 n. 41; 347s.: 22; 451: 197 n. 10
- ψ 72-76: 208; 74: 151; 109s.: 208s.; 188-230: 209; 248s.: 183; 253: 188; 273: 200; 273-275: 214; 306-308: 30; 312s.: 192s.; 315s.: 183 n. 51; 319s.: 193; 328: 193; 331s.: 193; 351: 181
- ω 40: 127; 80: 214; 82: 218; 83s.: 219; 216: 207; 331-346: 207s.; 332: 145, 151; 509: 156
- Hesiodus
Th. 99-101: 18s.; 140: 123; 148: 123; 168-177: 155; 498s.: 210; 500: 215; 826-828: 134, 153 n. 56; 875s.: 174 n. 20; 984: 121
- Op.* 145s.: 123; 449: 209
- Scut.* 56: 199; 72: 134, 153 n. 56; 98: 105 n. 75; 142s.: 116 n. 120; 145: 155; 145-147: 153 n. 56; 160: 155; 162s.: 112 n. 103; 164: 150 n. 41; 168-177: 165; 169: 154, 159; 170s.: 159; 171: 152; 176: 159; 235s.: 155; 374-379: 95; 380-383: 95; 385: 202; 386-391: 163; 387: 159; 388-390: 149s.; 389s.: 154, 162; 390: 153; 391: 152; 401: 96 n. 43; 402-404: 95; 404: 151 n. 41; 405-412: 94s.; 420: 111; 426: 134 n. 200; 430: 134 n. 200; 477: 217
- fr. 25.6s.: 133 n. 196; 141.25: 202, 210; 141.29-31: 107; 209.5: 146 n. 23; 357.2: 32
- Hymni homerici*
Hy. Dem. 85-87: 199
Hy. Ap. P. 302: 144; 302-304: 167s.; 354s.: 167s.
Hy. Herm. 136: 215 n. 74; 569: 147, 149
Hy. Aphr. 70s.: 148 n. 34
hy. hom. 8.2: 121, 123
hy. hom. 15.6: 180 n. 41
hy. hom. 28.5-16: 112 n. 103; 28.15: 121 n. 146
hy. hom. 32.18-20: 18
hy. hom. 33.16: 202
- Thebais*
fr. 7: 223 n. 95
- Antimachus Teius
Epigoni
fr. 1: 19
- Arctinus
Aethiopsis 26 n. 44
fr. 1.2: 105 n. 75, 106 n. 80
- Lesches Pyrrhaeus
Ilias parva 26
fr. 1: 20
- Agias Troezenius
Nosti 27 n. 49, 177
fr. 10: 30 n. 62
- Eumelus Corinthius
fr. 19.4: 106
- Panyasis Halicarnasseus
fr. 3.4: 123