



## **GRAECA TERGESTINA**

**Praelectiones Philologiae Tergestinae  
coordinate da  
Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier**

7

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma 'Tor Vergata'),  
Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Alessandra Lukinovich  
(Genève – Cesena), Enrico V. Maltese (Università di Torino),  
Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore Pisa), Orlando Poltera  
(Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova),  
Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università  
di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard  
Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

impaginazione  
Gabriella Clabot

© Copyright 2016 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste  
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste  
email eut@units.it  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione  
elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale  
di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi  
i microfilm, le fotocopie e altro)  
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-8303-619-4 (print)

ISBN 978-88-8303-620-0 (online)

**UPI**  
UNIVERSITY  
PRESS ITALIANE

*Charis*  
Studi offerti  
a Paola Volpe  
dai suoi allievi  
a cura di  
Stefano Amendola  
Giovanna Pace



# Nota degli autori

χάρεις γὰρ ἀντὶ χάριτος ἐλθέτω  
Eur. *Hel.* 1234

Questo volume vuole rappresentare un piccolo gesto di gratitudine da parte di un gruppo di allievi nei confronti di chi ha quotidianamente guidato con saggezza e rigore, e al contempo con umanità e generosità, il percorso di studi e di ricerca di noi, curatori e autori, e degli altri amici che con passione e scrupolo hanno voluto contribuire alla realizzazione di questo omaggio<sup>1</sup>. Esso è inoltre un affettuoso ‘atto di disobbedien-

---

1 Si desidera decisamente ringraziare gli amici e colleghi Marco Antonucci, Giovanna Battaglino, Serena Citro e Mariella De Simone, i quali, mossi dal sincero affetto per la comune Maestra, hanno dedicato il loro tempo e le loro indispensabili cure alla diverse fasi di realizzazione di questo volume. Questo loro impegno è la migliore testimonianza di come il magistero di Paola Volpe superi ampiamente i ristretti confini di questo

za<sup>2</sup> – almeno parziale – di una scuola ai *desiderata* del proprio maestro. Risulta infatti di immediata evidenza che il costante impegno accademico e la ricca produzione scientifica di Paola Volpe avrebbero meritato una *charis*, un dono ben più cospicuo, un'opera che potesse raccogliere i lavori – e l'affetto – dei tanti colleghi e amici che ella ha nella comunità scientifica italiana e internazionale. A questo avremmo di certo lavorato con passione noi suoi allievi se ella, fedele al suo carattere del tutto avverso alla celebrazione di sé, non ci avesse più volte dissuasi dall'intraprendere simile iniziativa. Tuttavia, come detto, abbiamo potuto e voluto obbedire solo parzialmente alle richieste della nostra Maestra e con *Charis* si è scelto di dare un'ulteriore concreta testimonianza del magistero svolto da Paola Volpe nell'ambito della sua Cattedra di Lingua e letteratura greca e del Dottorato in Filologia classica (oggi Ricerche e Studi sull'Antichità, il Medioevo e l'U-

---

piccolo dono, abbracciando numerosi giovani studiosi che hanno avuto in Lei un costante punto di riferimento.

2 A questa nostra filiale 'disobbedienza' hanno contribuito in maniera determinante l'incoraggiamento e la complicità del prof. Giuseppe Cacciatore, che con affettuosa premura e generosità di consigli ci ha accompagnato in tutte le fasi che hanno scandito la realizzazione di questo volume. Al professore Cacciatore va la nostra sincera riconoscenza.

manesimo – RAMUS) presso l'Università degli Studi di Salerno. Per questo motivo gli autori della greicità, ai quali sono dedicati gli interventi qui raccolti – Eschilo e Plutarco –, incarnano forse le due principali costanti nel campo di indagine, quanto mai esteso e variegato, di Paola Volpe. Del drammaturgo eleusino ella sta curando una nuova edizione (con traduzione e commento) dei *Persiani*, un progetto, patrocinato dall'Accademia Nazionale dei Lincei, in cui ha voluto coinvolgere anche Stefano Amendola e Giovanna Pace<sup>3</sup>: proprio dal lavoro ancora inedito di Paola Volpe sono tratte le traduzioni dei diversi passi dei *Persiani* riportati in questo volume.

A Plutarco Paola Volpe ha dedicato due monografie e numerosissimi saggi pubblicati su prestigiose riviste e negli Atti di diversi convegni nazionali e internazionali; è inoltre attualmente *President Elect* della *International Plutarch Society*, condirettore del *Corpus Plutarchi Moraliū*, collana che si propone di pubblicare le edizioni critiche, con traduzione e commento, dei *Moralia*, e ha in preparazione, con la collaborazione di Fabio Tanga, l'edizione della traduzione latina del *De liberis educandis* realizzata da Guarino Guarini per l'Edizione nazionale delle traduzioni dei testi greci in età umanistica e rinascimentale.

---

3 L'introduzione sarà a cura di Riccardo Di Donato.

Sempre nel segno del comune interesse per lo scrittore di Cheronea è nato ed è divenuto sempre più saldo il legame scientifico e umano che lega Paola Volpe ad Aurelio Pérez Jiménez, *Catedrático de Filología Griega* presso l'Universidad de Málaga, al quale va il più sincero ringraziamento per aver accolto con immediata disponibilità e benevolenza il nostro invito a farsi complice di questo omaggio, realizzando la premessa del volume.

Resta, infine, tanto doveroso quanto fortemente sentito, un ringraziamento al prof. Andrea Tessier, che, mosso da sincera amicizia per Paola Volpe, ha voluto accogliere questo libro nella collana *Graeca Tergestina. Praelectiones Philologiae Tergestinae* di cui è coordinatore, insieme ai proff. Francesco Donadi e Olimpia Imperio.

Salerno, 6 aprile 2016

*Stefano Amendola*

*Anna Caramico*

*Giovanna Pace*

*Fabio Tanga*

*Alessandra Tenore*



# Prefacio: carta a una amiga, Paola Volpe Cacciatore

AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ

AVRELIVS PAOLAE SVAE SALVTEM

Gratamente invitado por tus discípulos más próximos, querida Paola, a hilvanar unas cuantas frases en honor tuyo, me siento en la misma tesitura en que se encontraba, por otros motivos, ante un auditorio menos receptivo y en ocasión muy distinta, el cliente de Lisias cuyas primeras palabras hago mías cuando abro la puerta de entrada al palacio de tu vida académica:

Πολλήν μοι ἀπορίαν παρέχει ὁ ἀγὼν οὕτοσί, ὦ φίλη,  
ὅταν ἐνθυμηθῶ ὅτι, ἐὰν ἐγὼ μὲν μὴ νῦν εὖ εἶπω,  
δόξω ἄδικος εἶναι καὶ τῆς φιλίας καὶ πίστεως σου  
στερήσομαι· ἀνάγκη οὖν, εἰ καὶ μὴ δεινὸς πρὸς ταῦτα

πέφυκα, βοηθεῖν τῇ ἀξιοτάτῃ δόξῃ τῇ σῇ καὶ ἑμαυτῷ  
οὕτως ὅπως ἂν δύνωμαι<sup>1</sup>.

No recuerdo muy bien cuándo fue la primera vez en que Plutarco (de esto sí estoy seguro) cruzó nuestros caminos. Fue en Italia y pudo hacerlo en uno de los primeros Congresos de vuestra Sección de la I.P.S. que organizaba nuestro querido Italo Gallo; tal vez allá por la primavera de 1991, en Bocca di Magra; y, si no, mientras escuchábamos aquel maravilloso concierto en la catedral de Ravello (1993) organizado por un amigo músico de Luigi Torraca; o, tal vez, en la Certosa di Pontignano (1995), entre la música de las cigarras, cuando quebraban con su canto noches iluminadas con las mil tenues lamparitas de las luciérnagas; o a orillas del lago de Garda entre los reflejos del agua sobre las piedras de Gargnano en los últimos días de mayo de 1997; pero no sabría asegurarlo con exactitud. En cualquier caso, cuando viniste a hablar en Málaga sobre Galeno, en septiembre de ese mismo año, ya nuestra amistad había prendido y ahora creo que te conozco desde que Italia como experiencia vital y no sólo como abono de cultura hizo virar hacia ella el rumbo de mi existencia. Así que es posible que nos conociéramos ya a finales del año 1989, cuando pisé por primera vez los pasillos y despachos de vuestro Departamento, que ya se me

ha hecho habitual, en el *Campus* salernitano de Fisciano; fue entonces y allí donde me encontré por primera vez con Italo Gallo y conocí, directa o indirectamente, a algunos de quienes, como sobre todo tú, tanto significábais para él.

Pero lo de menos es el momento concreto en que el Azar nos haya puesto en contacto. Los lazos personales, cuando se atan bien con la cuerda de la amistad, borran cualquier frontera del tiempo para convertirnos en un *continuum* afectivo cuyo principio y final deja de ser relevante. Pues bien, es en ese espacio etéreo del alma donde está instalada, así al menos lo entiendo yo, la comunidad de intereses culturales y profesionales<sup>2</sup> y de afectos personales que nos ha convertido a ambos y a cuantos nos rodean (permíteme una referencia especial a Giuseppe) en una extensión (Italia y España, Málaga y Salerno) del fervor grecorromano surgido hace ya dos milenios largos de las mesas fraternales de Queronea.

No sé si esta impresión será recíproca (es cosa vuestra, de Giuseppe y tuya, confirmarlo); pero, en lo que a mí respecta, nuestro contrato no escrito de amistad, que dura ya al menos una generación de aquellas con que computaban los griegos las etapas de la historia, se me antoja *συμπάθεια* en el sentido pleno de la palabra. Él ha conformado una parte importante de mi

vida, aquella en la que tú ocupas a menudo τὸν τόπον τὸν καλούμενον ὑπατικόν, al que dedica una de sus *quaestiones convivales* Plutarco<sup>3</sup>. Por ello doy gracias a la divinidad, porque el haber mezclado y combinado nuestros intereses profesionales con el amor por la obra del Queronense fue sin duda obra de algún δαίμων enviado por ella (el fruto de esos intereses, en lo que te toca, renuncio a enumerarlos por bien conocidos y por las limitaciones propias de este prefacio); así que, orgulloso de ser amigo tuyo, elevo plegarias de gratitud a ese δαίμων que ató los vínculos de nuestra amistad más sólidamente que las cadenas con que Júpiter ha encadenado a Saturno: el hijo al padre, el planeta de la autoridad al que reina sobre aquellos a quienes el tiempo y las leyes naturales nos imponen dejar nuestra herencia a otros.

Volviendo a lo nuestro, recuerdo, entre las anécdotas y experiencias que podamos haber compartido en esa larga y paradójicamente corta vida de mutua comunicación por distintos lugares de Europa y, en particular por Italia y España, algunos ratos felices también en Málaga.

Recuerdo aquellos días del final del verano en que, con tu primera visita a esta antigua factoría de *garum*, saboreábamos las sabrosas esencias de la dieta mediterránea bañados por la brisa del mar que une tu tierra

con la mía. Se confundían allí el aroma y el perfume de los espetos con el azul intenso del cielo malagueño; y, sobre todo, con la conversación amigable animada por los vinos, el ‘pescaíto’ y las ensaladas tan típicas de esta costa.

En otra ocasión fue el terral de junio de Málaga (corría ahora el año 2001) ese fuego que insufló vida, como si del soplo de Zeus o del Yavhé judeocristiano se tratara, al ingreso de Salerno en nuestra Red Europea de Plutarco, que contaba todavía con sólo dos años de existencia. Entonces, acompañados de tu filósofo zambranista, disfrutábamos de las piedras de Ronda, cargadas de historias sobre bandoleros y amores románticos e imaginábamos tardes goyescas en su rancia plaza de toros. Recuerdo que, paseando por sus calles y tocando con la mirada el infinito impalpable de su tajo, me fascinaba como un filtro de amistad la cadencia en el hablar, pausada y tranquilizadora, tan profundamente irónica como debió ser la de Plutarco, de Giuseppe, que presumo habrá moderado en tantos años, más de una vez, el torrente de tu espíritu.

Y recuerdo, por último, en noviembre de 2008, de vuelta a la tierra veleña de María, en el mismo corazón romano y árabe de Málaga, nuestras visitas al Teatro romano (foto), a la Alcazaba y a la Catedral; y, ¡cómo no!, los paseos por las amplias plazas (la de la Merced o la

de la Constitución) y por las calles, estrechas unas (Santiago, Granada, Chinitas, Santa María, San Agustín) y otras más anchas (Larios, Alameda, Guadalmedina), pero siempre alegres y brillantes como su bóveda, del centro de Málaga; esa ciudad en la que he vivido los treinta últimos años y que, como Salerno, nos ha embriagado con el humanismo destilado por su filósofa más eminente<sup>4</sup> y por el sacerdote délfico de Queronea.

Son, todos estos, pequeños recuerdos, teselas de color azul y verde que han ido conformando el mosaico de una amistad ya mantenida durante varios decenios. Una amistad que nos llena de satisfacción haberla enraizado bien en las Universidades de Salerno y de Málaga; y que se mueve espontáneamente, al ritmo del afecto con que siempre me has honrado; en él ciertamente se inspiran las palabras que, a modo de epístola familiar tan al uso en vuestro Cicerón y en nuestro Séneca, constituyen la arquitectura esencial de este prefacio.

Con su cadencia no quiero sino esbozar, como pequeñas manchas de color extraídas de los cuadros impresionistas que inspiraron a Picasso, algunos de los méritos que te han hecho acreedora a este homenaje por parte de tus discípulos más cercanos.

Los trabajos de Giovanna<sup>5</sup>, de Stefano<sup>6</sup>, de Anna<sup>7</sup>, de Fabio<sup>8</sup> y de Alessandra<sup>9</sup> son sin duda un ramillete de

rosas y claveles cultivados gracias al abono de tu generosidad profesional pasada, presente y futura. Son ellos la mejor primicia que, como la Etra de las *Supplícantes*, cosecho yo ahora en las gradas de este templo de nuestra amistad y te consagro a ti, Deméter salernitana, agradecido por los frutos que has hecho germinar con tus fértiles años universitarios. Uno recibe de sus discípulos lo que desinteresadamente ha sabido dar a sus maestros: gratitud y afectuoso respeto. Y eso es lo que se te devuelve a ti ahora, por ser lo que diste también antes. Que es así, lo demuestro con un par de ejemplos:

El primero, porque lo merece aquel cuyas huellas seguiste en la vida académica y profesional y porque me lo pide la amistad de quien fue para mí el Ἀγαθὸς Δαίμων que hace virar el curso de los astros en momentos insignificantes, son tus palabras dedicadas a Gallo en el todavía humeante *Convegno Internazionale* de Ravello:

Un ulteriore motivo di soddisfazione, di carattere, come detto, maggiormente personale, è quello del ricordo degli studiosi plutarchei raccolti nella splendida cornice di Ravello, che già nel 1995 aveva ospitato il VI convegno italiano della I.P.S., dal titolo Plutarco e la religione. L'aver scelto di nuovo Ravello ha anche il significato di un sincero e doveroso omaggio al prof. Italo Gallo, da sempre costante

punto di riferimento per gli studi plutarchei e fondatore, con il prof. Renato Laurenti, del Corpus Plutarchi Moraliū, collana editoriale oggi diretta da Ammeris Roselli e da me<sup>10</sup>.

El otro ejemplo, me he permitido tomarlo de tu prólogo a las Actas del XII Convegno italiano de la IPS que, a modo de *χαριστήρια*, dedicas a tu gran maestro, a esa estrella polar que te sirvió de guía en el viaje por las rutas de la investigación: el Prof. Antonio Garzya. Tus recuerdos personales sobre él, el entusiasmo con que evocas su figura humana y científica y el cariño con que dibujas tus encuentros con el amigo, los paseos por las calles de Nápoles y los consejos dados a sus discípulos entre los que te cuentas, son todo un ejemplo a imitar de gratitud y admiración. Me emocionan en concreto (pues también yo lo conocí en alguno de los encuentros plutarqueos italianos y comparto como impresión lo que para ti ha sido experiencia) las palabras entusiastas en la semblanza de aquel hombre con que concluyes tu presentación:

Voglio ricordarLo così, felice, circondato dalle persone che gli volevano bene, un affetto che nasceva non dall'essere il Professore, ma perché era Uomo di rarissime qualità. Lo voglio ancora ricordare insieme con Jacqueline, la Sua compagna di una vita, in quella mattina piena di so-



le che ritorna come la più nitide delle fotografie: Lo voglio ricordare tra i Suoi libri mentre con compiacimento ascoltava la lettura di un verso eschileo, o quando, con aria meravigliata e attenta, ascoltava racconti di vita vissuta. Antonio Garzya era tutto questo: un Uomo, un Maestro e, se mi è consentito, un Amico<sup>11</sup>.

Palabras como estas, dedicadas al bizantinista, y como aquellas, al plutarquista, son, ambas, un testimonio sincero de afecto, respeto y generoso agradecimiento que hacen más obligado y merecido el tributo ofrecido ahora a ti por tus discípulos; por aquellos que siempre te arroparon en los viajes científicos por la senda de Plutarco, del Teatro y de la Tradición humanística. Puedes estar segura de que detalles como éste, con que los jóvenes se convierten en notarios de una vida entregada al magisterio, te hacen envidiable; puedes estarlo también de que detalles como éste, en que se consuma la certeza de que la herencia entregada será proyectada hacia el futuro por nuevas generaciones, son la mejor recompensa para un trabajo bien hecho. Eso ocurre con los cinco estudios reunidos en este libro; en ellos se percibe, junto a la madurez de investigadores ya consagrados, el entusiasmo de quienes inician su andadura por los pagos de la literatura griega; son cinco κύλικες de sólidas asas, en las que se bebe un

vino hecho, con solera y dulce como el que destilaban las viñas de Zambrano. Y a mí, plutarquista granadino, pero malagueño y salernitano de adopción, me honra la oportunidad que ellos me brindan de ofrecerte en su nombre esas cinco copas rebosantes de cariño con que se justifica suficientemente tu elección universitaria de vida. Al modesto entender de quien escribe esto, trabajos así, que vienen de quienes vienen, son medallas más valiosas que las cruces y encomiendas concedidas a generales y políticos por sus méritos y que los premios otorgados a científicos, escritores y artistas por el prestigio de sus obras.

Decía nuestro querido Plutarco, y es verdad, que no es en las más brillantes gestas donde se evidencia la virtud, ἀλλὰ πράγμα βραχὺ πολλάκις καὶ ῥῆμα καὶ παιδιὰ τις ἔμφασιν ἤθους ἐποίησε μᾶλλον ἢ μάχαι μυριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἱ μέγιστα καὶ πολιορκίαι πόλεων<sup>12</sup>.

De igual forma, los cinco trabajos encerrados en el libro del que ahora actúo como oficiante no por mis méritos, sino por un capricho del Azar adobado con el afecto de Giovanna, Stefano, Anna, Fabio y Alessandra, dicen más que las incontables columnas del Pauly Wissowa y del RAC juntos o las miles de páginas encerradas en las *Patrologías* de Migne y en la *Bibliotheca Graeca* de Fabricius. Pues, si bien los compendio-

esos artículos de aquellas enciclopedias del mundo grecorromano y de la Antigüedad cristiana cimentan su edificio en datos, noticias y discusiones procedentes del mundo antiguo, de la erudición bizantina y de la exégesis de los siglos inmediatos a éste, estos cinco capítulos se alzan sobre la gratitud de sus autores y tus merecimientos: columnas, ambas, tan recias como las de los templos de Paestum y fuegos, los que aviva aquella gratitud, más perennes y cálidos que los de vuestro Vesubio o los del Etna cuyo ciclópeo humo podéis ver en días claros desde las playas de Salerno.

Ellos dan cuenta y testimonio de que con el teatro (Giovanna, Anna y Alessandra), con Plutarco (Fabio) y con la recepción moderna de la literatura griega (Stefano) ha fructificado en buena tierra la semilla de tus esfuerzos por ampliar campos y caminos en la administración de la herencia que pusieron en tu mano Antonio Garzya e Italo Gallo. Permíteme, y con ello te invito ya a la lectura, que comparta tu orgullo. Acepta benevolente, como le diría Plutarco a Platón, esta carta en la que tal vez percibas cierta envidia, pero que es envidia sana movida por el cariño, el aprecio y el respeto que te tengo. Y ojalá Mercurio te la entregue en buena hora y a tiempo, franqueada con el sello de una amistad sincera. Déjame por último participar un poco de tu premio y permíteme, parafraseando tus pro-

pias palabras, que me arrogue yo también, con respecto a ti, el título “se mi è consentito, di Amico”. VALE.

[Malacae, ante diem quintum Kalendas Februarias  
anni Domini MMXVI]



## NOTE

1 Lys., *Pro bonis Aristophanis* 1.

2 Por poner algunos ejemplos, compartimos campos de estudio como el de la recepción europea de la literatura griega, que ha tenido su plasmación más evidente en el libro conjunto (Málaga y Salerno), *Musa Graeca Tradita, Musa Graeca Recepta. Traducciones de Poetas Griegos (Siglos XV-XVII)*, Málaga, 2011; el Teatro griego, que ha sido una línea de estudio cultivada y promocionada por ti (Esquilo, Sófocles, Eurípides) también me ha interesado tanto en el ámbito de las traducciones como de la métrica (Eurípides); y el mito antiguo, la astrología y la emblemática (esta referida a Plutarco), temas a los que he dedicado gran parte de mi actividad filológica en los últimos treinta años, forman parte igualmente de tu amplio curriculum investigador. Y por supuesto, Plutarco, un autor que ha dado razón de ser a nuestra colaboración en todos los ámbitos: el de la reflexión ética, el del análisis literario, el de la interpretación filosófica, religiosa y científica y, sobre todo, el de su influencia en el pensamiento occidental. A esa confluencia de temas de estudio hay que añadir una estrecha colaboración institucional y académica que se traduce en nuestra participación en la Red Europea Plutarco y en los programas de Doctorado de nuestras respectivas Universidades y ya ha tenido frutos concretos en esas dos Tesis defendidas en cotutela por Fabio Tanga (Salerno, 2011) y por Marcello Tozza (Málaga, 2012).

3 *Quaest. conv.* 1.3.

4 En 2003 publicabas tú misma un significativo Maria Zambrano e il teatro classico en *EIKASMOS*, 14, 421-427.

5 “Il secondo stasimo dei *Persiani* di Eschilo: generi lirici e forma metrica”.

6 “Il mare nemico di Serse: i *Persiani* di Eschilo e *Die Seeschlacht bei Salamis* di Kaulbach”.

7 “L’imagerie zoologica eschilea tra metafora e similitudine”.

8 “Il ‘De exilio’ di Plutarco nella traduzione latina di Angelo Barbato”.

9 “Il valore di φῶς in due metafore di luce e di ombra: Aesch. *Pers.* 150-152, 165-169”.

10 *Gli scritti di Plutarco: Tradizione, traduzione, ricezione, commento. Atti del IX Convegno Internazionale della International Plutarch Society*, a cura di Giovanna Pace - Paola Volpe Cacciatore, Napoli, M. D’Auria Editore, 2013, p. 7. Extraigo de aquí esta evocación, por su mayor ámbito internacional, sin perjuicio de los más emotivos recuerdos con que te expresas en tu dedicatoria al maestro en *Rassegna Storica Salernitana*, 50 (2008), 9-14 (“Un maestro: Italo Gallo”).

11 P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Plutarco: Linguaggi e retorica. Atti del XII Convegno della International Plutarch Society, Sezione Italiana*, Napoli, M. D’Auria Editore, 2014, p. 13.

12 Plu., *Alex.* 1.2.

# Il mare nemico di Serse: i *Persiani* di Eschilo e *Die Seeschlacht bei Salamis* di Kaulbach\*

STEFANO AMENDOLA

## 1. UNA BREVE PREMESSA:

### NATURA DEL TEATRO E NEL TEATRO DEI GRECI

«The *theatron* in fifth-century Athens was less a building than what we would call landscape architecture»: così si esprime R. Rehm in un volume dedicato allo spazio nella tragedia greca<sup>1</sup>, volendo evidenziare l'impatto che la natura (da intendersi come *landscape*,

---

\* L'opera di Kaulbach mi è stata segnalata per la prima volta nel 2009 dalla professoressa Paola Volpe, appena rientrata da un congresso ad Atene ed emozionata per aver rivisto le acque di Salamina. Da quella indicazione è nato un percorso di ricerca, di cui questo contributo è l'esito.

*paesaggio*) ha appunto sullo spazio (e non edificio) teatrale delle origini<sup>2</sup>. Il teatro dei Greci appare definito – almeno ai suoi albori – dall’ambiente circostante: si pensi, ad esempio, alla collina sul versante sudoccidentale dell’acropoli di Atene, che probabilmente fungeva da cavea naturale nel primo Teatro di Dioniso<sup>3</sup>. Anche i pochi e non invasivi interventi dell’uomo mirano ad armonizzare teatro e natura: è il caso degli *ikria*, banchi in legno mobili e provvisori, che, appoggiati talvolta ai pendii naturali, consentivano agli spettatori una migliore e più comoda fruizione delle rappresentazioni<sup>4</sup>. In teatri così ‘naturalistici’ ed aperti il paesaggio circostante può divenire lo sfondo dei drammi rappresentati: non è da escludere, ad esempio, che gli spettatori dei *Persiani* eschilei (472 a.C.) dal teatro di Dioniso potessero scorgere i templi incendiati e depredati dalle armate di quel Serse che, sulla scena, appare loro sconfitto e vestito solo di stracci<sup>5</sup>. Se dunque la natura abbraccia e, in certo qual modo, plasma lo spazio teatrale degli antichi Greci, nei loro drammi essa – data la mancanza o l’esiguità di quello che oggi chiameremmo apparato scenografico – non viene raffigurata, ma piuttosto narrata, descritta dai personaggi sulla scena. Proprio su un paesaggio naturale ‘dipinto a parole’ nei *Persiani* ci si soffermerà in questo intervento, al fine di evidenziare come l’e-



lemento naturale e paesaggistico, anche se confinato nello spazio extrascenico e affidato interamente alle capacità descrittive ed evocative della parola recitata e cantata, non sia una mera appendice esornativa, ma possa svolgere un ruolo di assoluto protagonismo in aperta dialettica con l'uomo e il suo agire.

## 2. ESCHILO, ERODOTO E *DIE SEESCHLACHT BEI SALAMIS* DI KAULBACH

In questa breve riflessione appare opportuno prendere le mosse da un dipinto del XIX secolo che viene frequentemente richiamato quale ripresa dell'antico in epoca moderna e ricollegato talvolta al dramma dell'Eleusino: nell'introduzione al volume *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, i curatori E. Bridges, E. Hall e P.J. Rhodes<sup>6</sup>, passando appunto in rassegna alcune testimonianze iconografiche del conflitto greco-persiano nel XIX secolo, menzionano l'olio su tela di notevolissime dimensioni (560 x 980 cm) intitolato *Die Seeschlacht bei Salamis* (1868<sup>7</sup>; fig. A), opera del pittore tedesco Wilhelm Von Kaulbach (1805-1874)<sup>8</sup>, che occupa oggi buona parte della parete ovest del *Senatssaal* del *Maximilianeum*, edificio voluto dal re Massimiliano II e





FIGURA A

*Die Seeschlacht bei Salamis*, Wilhelm von Kaulbach, 1868 ca.,  
Monaco di Baviera – Maximilianeum

attualmente sede del *Landtag* della Baviera<sup>9</sup>. Quello di Kaulbach è uno dei diciassette dipinti rimasti di una più ampia *Historische Galerie*, anch'essa commissionata per il *Maximilianeum* da Massimiliano II al fine di illustrare i momenti principali della storia universale (e in particolare di quella tedesca ed europea) attraverso le arti (dal *Peccato originale* fino alla *Battaglia delle Nazioni*). Tale galleria risponde all'ideale, proposto dal monarca, di un'arte consacrata non solo alla bellezza, ma all'educazione dei popoli, educazione affidata appunto alla Storia, vera e sola maestra dell'umanità<sup>10</sup>. Dei dipinti sopravvissuti alla seconda Guerra mondiale *Die Seeschlacht bei Salamis* è il solo dedicato ad un avvenimento della storia antica, e intenderebbe celebrare, in quanto momento chiave per l'umanità intera, il trionfo della civiltà (i Greci di Temistocle) sulla barbarie (i Persiani di Serse).

Venendo al contenuto del dipinto<sup>11</sup>, Kaulbach fonde in un unico 'fotogramma' i due principali momenti dello scontro greco-persiano (la battaglia navale nelle acque di Salamina e quella terrestre sull'isolotto di Psittalia), realizzando un'immagine quanto mai affollata, nella quale è possibile rintracciare – passando in rassegna l'opera dalla sinistra di chi guarda – sia i protagonisti del conflitto sia alcune presenze tanto celebri quanto inattese<sup>12</sup>: tra i primi Serse (in trono su uno

scoglio, evidenziato dal nr. 1 nella fig. A), Artemisia (che scaglia frecce, nr. 2), Temistocle (quasi completamente di spalle, ritto in piedi, nr. 6) e Aristide (sulla terra di Psittalia con un giovane barbaro che lo supplica, nr. 8), tra le seconde quelle dei drammaturghi Eschilo (che combatte armato di lancia e scudo, nr. 7) e Sofocle (giovanetto di bell'aspetto, che impugna una tromba, nr. 5)<sup>13</sup>, e quelle di tre 'fantasmi' – probabilmente Peleo, Achille e Aiace<sup>14</sup> –, che solcano il cielo sopra le armate greche (nr. 9)<sup>15</sup>.

#### A. ERODOTO E KAULBACH

Considerando le due principali fonti letterarie antiche che potrebbero aver influenzato la gigantesca 'visione' di Kaulbach – le *Storie* di Erodoto e i *Persiani* di Eschilo – è immediatamente possibile notare come al solo storico di Alicarnasso rinvii uno dei personaggi più facilmente identificabili e che occupa una spazio decisamente centrale nel dipinto: si tratta di Artemisia I, regina dei Carii<sup>16</sup>, raffigurata nell'atto di scagliare frecce con il suo arco<sup>17</sup> – arma simbolo dell'esercito persiano – contro i Greci, nonostante appaia oramai inevitabile la sconfitta dei barbari. Questo indomito coraggio di Artemisia, ultima ad arrendersi in un esercito in rotta, sembra tradurre visivamente quanto affermato sulla donna dallo stesso Serse in Hdt. 8, 87-88: il re persia-

no, nell'osservare le tanto audaci quanto fortunate manovre dell'imbarcazione di Artemisia, esclama, tra lo stupito e l'amareggiato, «Gli uomini mi sono diventati donne e le donne uomini!» (8, 87)<sup>18</sup>.

Al racconto erodoteo potrebbero rinviare anche gli spiriti degli Eacidi raffigurati in volo da Kaulbach (cf. *supra*): in Hdt. 8, 64 si legge di come, poco prima dello scontro navale, i Greci, atterriti da un sisma, invocano l'aiuto di Telamone e Aiace e inviino una nave a Egina per prendere i simulacri di Eaco e dei suoi discendenti. In questo caso, però, a influenzare l'artista tedesco è probabilmente un'altra testimonianza antica della battaglia di Salamina, ossia la biografia temistoclea di Plutarco<sup>19</sup>. In Plu. *Them.* 15, 1-2 si ritrova infatti la narrazione di un prodigio che si sarebbe verificato durante il combattimento:

A questo punto della battaglia si dice che una grande luce fiammeggiasse dalla parte di Eleusi e un suono e una voce si diffondessero per la piana Triasia fino al mare, come di un grande coro ... Poi sembrò che ... a poco a poco si levasse da terra una nube e che di nuovo scendendo andasse a posarsi sulle triremi. Ad altri sembrò di vedere fantasmi e ombre di uomini armati provenienti da Egina, che pretendevano le mani a difesa delle navi greche. Pensarono che questi fossero gli Eacidi invocati in aiuto nelle loro preghiere prima della battaglia.<sup>20</sup>

Si può facilmente notare come la riportata descrizione plutarchea, con la nube posata miracolosamente sulle navi e i fantasmi degli Eacidi schierati a difesa delle navi greche, rispecchi quanto dipinto da Kaulbach con maggiore esattezza del citato Hdt. 8, 64.

#### B. ESCHILO E KAULBACH

Se l'eroica Artemisia rappresenta un innegabile punto di contatto tra l'opera di Kaulbach e il testo erodoteo, la tela appare debitrice anche della tragedia eschilea, un debito forse ammesso dallo stesso pittore tedesco, che accanto a Temistocle, il generale vittorioso dei Greci, ha voluto rappresentare lo stesso drammaturgo eleusino, nell'atto di scagliarsi con la lancia – l'arma che nei *Persiani* caratterizza i Greci, contrapponendosi all'arco dei barbari – contro il nemico.

Oltre alla presenza del poeta stesso nel dipinto, si possono evidenziare alcuni dettagli iconografici che sembrerebbero avere una derivazione più marcatamente eschilea:

a. il movimento concitato e drammatico di Serse (nr. 1 in fig. A), che sembra quasi balzare in piedi dal suo trono, richiama i vv. 465-470 dei *Persiani*, dove il messaggero descrive la reazione del sovrano nell'osservare la sconfitta della flotta<sup>21</sup>:

Serse levò gemiti, vedendo la voragine di mali: occupava infatti una posizione donde godeva la vista di tutto l'esercito, un'alta collina accanto alla distesa del mare. Strappati i pepli con lamenti, dopo aver dato all'esercito di terra un ordine improvviso, si dà ad una fuga precipitosa<sup>22</sup>.

b. Tra i diversi soldati greci – tra i quali, come detto, spicca lo stesso Eschilo – armati di lancia (arma propria dei Greci) è possibile individuarne alcuni raffigurati mentre si slanciano per colpire i nemici brandendo un remo (nr. 4). Il particolare impiego di quest'arma 'impropria', volto a testimoniare la violenta bramosia di sottomettere e uccidere in ogni modo il nemico, riporta alla memoria *Pers.* 424-427 ss., dove si descrive la feroce mattanza dei nemici compiuta dai Greci:

Ma quelli, come se fossero tonni o una retata di pesci, con frammenti di remi e rottami, li urtavano, li infilzavano e pianto assieme a gemiti empiva la distesa del mare ...

c. La 'caduta in mare' di alcuni Persiani dal cassero delle proprie navi (nrr. 3) potrebbe ricordare il leggero balzo (*Pers.* 305: πῆδημα κοῦφον), quasi un tuffo, di Dadace, che viene descritto con una sorta di macabra ironia<sup>23</sup> ai vv. 304-305:

... e il chiliarco Dadace, per un colpo di lancia, fece un agile salto dalla nave ...



### 3. NATURA *versus* UOMO: IL MARE NEMICO DEI PERSIANI

Vi è un ulteriore elemento ancor più significativo che mi sembra poter avvicinare il dipinto del XIX secolo al dramma eschileo: si tratta della raffigurazione del mare in tempesta, l'elemento naturale che, lungi dall'essere semplice sfondo su cui va in scena lo scontro tra greco e barbaro, sembra possedere una propria centralità tanto nel dipinto quanto nell'antica descrizione poetica della battaglia. In Kaulbach si può cogliere come sia l'acqua marina a pervadere e in certo qual modo a unire i due gruppi altrimenti ben separati dei Greci (alla destra di chi guarda) e dei Persiani (alla sinistra). Le onde in tempesta rappresentano il *trait d'union* tra i due schieramenti contrapposti, e acquistano rilievo e centralità nella raffigurazione. Ma la forza impetuosa del mare non sembra abbattersi ugualmente su entrambi gli eserciti: mentre Temistocle e Aristide, 'all'asciutto', possono osservare tranquillamente la distesa marina, le onde appaiono 'accanirsi' contro ciò che resta dell'esercito di Serse, avvolgendo e travolgendo superstiti e relitti, inghiottendo uomini dei quali restano visibili solo gli ultimi gesti di lotta o di disperazione prima di annegare<sup>24</sup>.

Considerata questa raffigurazione di un mare in tempesta che tutto trascina con sé (superstiti, cadave-

ri e relitti), numerosi versi eschilei potrebbero essere scelti quale efficace didascalia del dipinto di Kaulbach, o, viceversa, le immagini del pittore tedesco rappresenterebbero una sorta di ‘traduzione pittorica’ del testo del drammaturgo eleusino<sup>25</sup>:

a. *Pers.* 274-277: Ahimè, tu parli di corpi di cari avvolti nei loro mantelli erranti a lungo sbattuti dai marosi e a lungo travolti ...

b. *Pers.* 308-310: Lileo, Arsame e, terzo, Argeste, nelle acque intorno all’isola nutrice di colombe, trascinati dalle onde tempestose, cozzavano contro la terra scoscesa<sup>26</sup> ...

c. *Pers.* 418-421: Si rovesciavano le carene delle navi ed era impossibile distinguere la distesa del mare, nascosta dai resti delle navi e da cadaveri insanguinati, pieni di morti erano le rocce sporgenti ...

d. *Pers.* 576-577: Sbattuti dal mare, ahimè, sono terribilmente sbranati, ahimè, dai figli muti dell’incontaminato ...

e. *Pers.* 962-966: [*Serse*] Li abbandonavo, mentre, tutti caduti da una nave tiria, perivano sulle rive di Salamina e mentre i loro corpi urtavano contro il lido scosceso.

Corpi travolti dalle onde, trascinati dal mare, spinti a forza contro le rocce del litorale, cadaveri insanguinati sulle acque e sugli scogli: da questo repertorio di cupe immagini eschilee si evidenzia come i colpi e le ferite inflitti ai Persiani dal mare siano altrettanto gravi e forse ancor più letali di quelli subiti da Temistocle e compagni. Sono infatti *sciagure che vengono dal mare* (Pers. 1037) ad aver privato Serse dei suoi uomini migliori e ad aver dissolto nel nulla un'armata enorme e creduta invincibile. Le acque di Salamina si sono rivelate per i Persiani qualcosa di ben diverso da un neutrale campo di battaglia: esse rappresentano piuttosto un protagonista attivo e decisivo del confronto navale, incarnando così il duplice volto della natura madre benevola e alleata per i Greci e, al tempo stesso, matrigna, ostile e spietata per i Persiani. Che la natura, apertamente schierata al fianco degli Elleni, sia un elemento decisivo per le sorti dello scontro viene sottolineato dal fantasma del saggio re Dario, evocato nel secondo episodio per trovare una soluzione ai molteplici mali abbattutisi sul suo impero. Il defunto sovrano afferma che il solo modo per garantire un destino migliore alla Persia è astenersi da nuove spedizioni contro i Greci, dato che *la terra stessa è loro alleata* (Pers. 792). Non solo la terra è schierata con i Greci, ma anche e soprattutto il mare

è nemico dei Persiani ed è ancora Dario a fornire una spiegazione di tale ostilità:

*Pers.* 745-748

Egli (*scilicet* Serse) che sperò di incatenare a guisa di schiavo la corrente del sacro Ellesponto, il Bosforo corrente divina, trasformava lo stretto e, cingendolo con catene martellate, aprì un ampio varco al suo immenso esercito...

Per il padre, la follia di Serse consiste nell'aver alterato la natura grazie ai prodigi della *techne*<sup>27</sup>: lo stretto marino dell'Ellesponto, il confine naturale che separa Occidente e Oriente, viene cancellato, trasformato, con catene e chiodi, in un ampio sentiero percorribile per l'esercito terrestre<sup>28</sup>. La rivelazione di Dario dà concretezza ai timori espressi dal coro all'inizio del dramma. Nella terza coppia strofica della parodo i coreuti individuano nella capacità maturata dai Persiani di 'affrontare' il mare un cruciale momento di svolta nelle vicende del loro impero<sup>29</sup>, destinato inizialmente dalla Moira a conquistare città e popoli grazie a spedizioni terrestri:

*Pers.* 109-113

Ed essi impararono a sostenere la vista della sacra distesa di un mare immenso che s'imbianca al soffio violento del vento fidando in funi sottili e in mezzi che permettono il passaggio degli uomini

È proprio questo sapere tecnico-meccanico acquisito progressivamente dai Persiani a spianare per Serse e per la sua armata un passaggio artificiale (si noti in *explicit* di v. 113 il sostantivo *μηχανή*, riferimento all'insolita e astuta 'tecnologia' del ponte di barche<sup>30</sup>), *contra naturam*, verso la Grecia:

*Pers.* 65-73

L'esercito del re, devastatore di città, ha già raggiunto la terra vicina a noi di fronte, dopo avere superato su zattere unite da funi di lino lo stretto dell'Atamantide Elle, gettando sul collo del mare, qual giogo, una via dai molti chiodi.

Questo stravolgimento della natura, con il mare reso improvvisamente terra, sentiero percorribile per un esercito, dalla *techne* umana<sup>31</sup> – forse celebrata nella parodo con stupita ammirazione dai coreuti – viene interpretato dall'*eidolon* di Dario quale offesa, folle sfida di un mortale (Serse) agli dei e in particolare a Poseidone<sup>32</sup>:

*Pers.* 749-751

Pur essendo egli mortale, credeva nella sua sconsideratezza di dominare tutti gli dei e Poseidone. E come non scorgere in questo che la follia avvolse la mente di mio figlio?





FIGURA B

*Die Seeschlacht bei Salamis*, Wilhelm von Kaulbach, 1858 ca.,  
Monaco di Baviera – Neue Pinakothek

Al v. 750 si ha l'unica menzione esplicita di Poseidone in una tragedia così dominata dal mare: solo Dario, simile ad un dio (*Pers.* 857), sembrerebbe possedere l'autorità per rivelare apertamente l'avversario del figlio, il dio che ne ha determinato la sconfitta nella battaglia navale. Proprio Poseidone mi consente di ritornare in conclusione a Kaulbach. Al 1858 ca. è datata un'altra *Battaglia navale presso Salamina* realizzata in dimensioni ben più contenute (62 x 105 cm) dall'artista tedesco e oggi conservata presso la *Neue Pinakothek* di Monaco (inv. 9493: fig. B)<sup>33</sup>. Si tratta di uno studio preparatorio dell'enorme dipinto esposto al *Maximilianeum*, ma in esso si può immediatamente notare una evidente differenza rispetto alla tela successiva: dove nel dipinto del *Maximilianeum* compare la nave della coraggiosa Artemisia arciera, in quello precedente si erge dal mare Poseidone (individuato dal nr. 1 in fig. B), raffigurato nell'atto di mostrare a Serse quelle corde, ormai strappate, con cui il giovane re barbaro ha provato, inutilmente, ad aggaggiare il mare<sup>34</sup>. Nel primo dipinto, quindi, a fronteggiare e sconfiggere Serse, provocandone la disperata reazione, non sono i soli generali ateniesi, bensì lo stesso dio del mare, che, insieme alle onde, invade e sconvolge lo spazio dei Persiani, determinandone la sconfitta e spingendo il giovane sovrano alla fuga. È probabile che Kaulbach, per obbe-



dire ai dettami voluti da re Massimiliano II per la sua Galleria Storica, ossia una galleria volta a promuovere quella 'Pittura Storica' che miri – pur con molte licenze – a rappresentare gli eventi nella loro realtà, abbia cancellato la divinità pagana dal dipinto per il *Maximilianeum*, inserendo – in maniera un po' posticcia – il personaggio storico di Artemisia (cf. fig. C). Purtuttavia, le onde in tempesta che si abbattono sui barbari sembrano ancora segnalare la presenza di Poseidone, che, come nei *Persiani* eschilei, si svela quale vero e invincibile nemico di Serse.





FIGURA C

Particolari: a sinistra Artemisia, a destra Poseidone

## NOTE

1 Rehm 2002, 37.

2 Cf. recentemente Longo 2014, 129-131.

3 Cf. Di Marco 2000, 54.

4 Cf. Di Benedetto-Medda 1997, 9; Di Marco 2000, 54.

5 Cf. Centanni 2003, xi.

6 Bridges-Hall-Rhodes 2007, 18-19; Cf. inoltre Bridges 2015, 192.

7 Alcuni studiosi (Cf. *e.g.* Putz 2005, 993 e 2006, 543) datano la realizzazione del dipinto al 1862-1864.

8 Sulla vita e sulle opere di Wilhelm Von Kaulbach datati ma ancora di riferimento sono Müller 1893, Ostini 1906; Dürck-Kaulbach 1921. Voci biografiche complete e di facile consultazione sono Norman 1977, 119; Putz 2005, 993 e 2006, 542-543.

9 Sulla storia e sul significato dell'edificio nella politica di Max II cf. Kock 2009, di cui un significativo estratto riassuntivo è disponibile online: P.J. Kock, *s.v. Maximilianeum*, in *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <<http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Maximilianeum>> (ultimo accesso: 10.01.2016).

10 Cf. Müller 1999, 15, Meyer-Maril 2006, 94.

11 Sull'opera di Kaulbach si possono raccogliere giudizi discordanti: se la visione di *Die Seeschlacht bei Salamis* presso la

bottega dell'artista ha entusiasmato il cuore del sovrano bavarese Ludovico II («Der Anblick dieser herrlichen „Schlacht von Salamis“ hat mir wie mit einem Zauberschlage alles Erhabene und Fesselnde, was ich je über die griechische Geschichte und Mythos gehört, ins Gedächtnis zurückgerufen und für die Größe des Heroentums mich entflammt»: così scrive il re in una lettera a Kaulbach datata 21 febbraio 1966, il cui testo è in Dürck-Kaulbach 1921, 359), al contrario Ostini 1906, 118 scrive: «Die Schlacht selbst läßt freilich kalt; aber die Darstellung einer Seeschlacht in Lebensgröße ist ein Unding an sich und die Aufgabe, diese Schlacht in der Meerenge in die Breite eines Bilderrahmens einzuzwängen, stellte an die Geschicklichkeit des Künstlers schier unlösbare Aufgaben». Cf. Ebert 1987, 190.

12 Tra queste è da annoverare di certo l'harem di donne persiane, che, a stento, vengono salvate dalle acque: a tal proposito, nel raccontare le loro visite allo studio di Kaulbach, nel corso delle quali hanno l'opportunità di vedere alcuni studi preparatori di *Die Seeschlacht bei Salamis*, Dumont 1865, 649 e Stuart 1866, 765, commentano rispettivamente: «Le vaisseau qui portait les femmes du roi de Perse est mis en pièces, et ces corps de femmes qui tombent dans la mer ont fourni au peintre l'occasion de consacrer à la beauté plastique un admirable premier plan»; «The sinking of a ship containing the harem of some Persian satrap gives him an opportunity to exhibit his skill in the beauty of form and outline».

13 La presenza contemporanea di Eschilo e Sofocle mostra come Kaulbach conosca la tradizione che associa le biografie dei due drammaturghi (e anche quella di Euripide) al 480 a.C., anno della battaglia di Salamina: secondo il tanto celebre quanto costruito aneddoto Eschilo partecipò alla battaglia (nel dipinto infatti è rappresentato nelle vesti di soldato), Sofocle guidò per la sua bellezza il coro di giovinetti che cantò il peana per la vittoria

dei Greci (di qui forse il suo essere raffigurato con una tromba), mentre Euripide sarebbe nato a Salamina il giorno dello scontro.

14 Seguo qui l'identificazione più comune proposta per queste tre figure. Non mancano però interpretazioni diverse: ad esempio Champlin 1888, 104 riconosce nei tre personaggi volanti «the avenging gods of Greece in the sky»; similmente si legge in Ellis-Horne 1913 («The Greeks said their gods fought for them, and in our picture these visionary gods hover in the air directing the strife, while a priest offers sacrifice to them»), dove una riproduzione del dipinto di Kaulbach è scelta come immagine del Frontespizio e accompagnata da una breve nota descrittiva significativamente intitolata “The Downfall of Asia’s Power (The Greek Victory of Salamis). A celebrated painting by William Kaulbach, the noted German artist of the middle nineteenth century”.

15 Cf. la descrizione del dipinto disponibile sulla pagina web dedicata al *Senatssaal* all’indirizzo <https://www.bayern.landtag.de/maximilianeum/saeleraeume/der-senatssaal> (ultimo accesso: 08.01.2016).

16 È probabilmente la centralità di Artemisia il motivo che spinge Liuzzo 2014 a catalogare l’opera di Kaulbach nei dipinti raffiguranti scene tratte dalle *Storie* erodotee.

17 In Aristoph. *Lys.* 671 ss. Artemisia è accostata alle Amazzoni, abilissime tiratrici con l’arco: è forse ipotizzabile che Kaulbach abbia immaginato la sua Artemisia ‘saettatrice’ proprio sul modello delle Amazzoni, che il mito vuole acerrime nemiche degli Ateniesi (Cf. Vignolo Munson 1988, 93 e 2001, 255).

18 Trad. Colonna 1996, 553.

19 Il riferimento al testo plutarco nella raffigurazione di Kaulbach è già colto da Anonimo 1858, 352 (anch’egli autore di

una cronaca relativa ad una visita all'atelier dell'artista tedesco imbattutosi in alcuni disegni di *Die Seeschlacht bei Salamis*) e Dumont 1865, 649.

20 Trad. Traglia 1992, 401. Lo studioso (400) ritiene che i discendenti di Eaco siano da identificare con Telamone e Aiace, eroi di Salamina.

21 Lo stretto rapporto tra i versi eschilei dedicati a Serse e la raffigurazione del sovrano persiano in Kaulbach è rimarcato da Bridges 2015, 192. Zeising 1857, 231, nella sua critica al dipinto condotta mediante il frequente confronto con i versi dei *Persiani*, evidenzia però lo scarto esistente tra il testo del poeta antico e la pittura del suo contemporaneo, che non riesce a tradurre in immagine il disperato strapparsi delle vesti che caratterizza il Serse eschileo dinanzi alla sconfitta della flotta. Cf. inoltre Haase 1997, 154-157.

22 Per i passi tratti dai *Persiani* la traduzione è di P. Volpe: cf. la premessa in questo volume, p. 7.

23 Sul possibile *humor* nero che caratterizzerebbe la morte di Dadace cf. Garvie 2009, 162-163 ad 304-5.

24 In *Plu. Them.* 14, 3 si evidenzia come Temistocle avesse scelto il momento opportuno per attaccare battaglia, attendendo l'ora in cui si sollevavano il vento forte e conseguentemente le onde: ciò infatti avrebbe danneggiato le grandi e pesanti navi barbare, ma non quelle greche, basse e piccole.

25 Per i valori metaforici attribuiti al mare cf. van Nes 1963, 30-70.

26 Con l'espressione *trascinati dalle onde tempestose* P. Volpe rende il participio *κυκώμενοι* tradito dai manoscritti *Lugd. Bat. Voss. gr. Q4A* (O secondo i sigla dell'edizione teubneriana di

M.L. West) e *Vindob. phil. gr.* 197 (Ya): sui motivi per preferire *κνκώμενοι* a *νικώμενοι*, offerto dal resto della tradizione (compreso il *Laur.* 32.9), mi sia consentito rinviare ad Amendola 2012, 11-22.

27 La natura artificiale e complessa del ponte sembra evidenziarsi a livello lessicale nell'impiego a v. 747 del composto *σφυρήλατος*.

28 La folle colpa di Serse nello sconvolgere la natura è esplicitata con grandissima efficacia dal Petrarca nella settima stanza della canzone *A Giacomo Colonna, perché secondi l'impresa del Re di Francia contro gl'Infedeli*, vv. 91-93: "Pon mente al temerario ardir di Serse, / Che fece, per calcar i nostri liti, / Di novi ponti oltraggio alla marina ...".

29 È probabile che i coreuti, ancora ignari della sconfitta a Salamina, vedano – ottimisticamente – in questa nuova capacità di affrontare il mare un positivo momento di progresso nella storia e nelle potenzialità belliche dei Persiani, per i quali sembrano così essersi aperti nuovi territori di conquista (cf. Garvie 2009, 47-48 *ad* 1-139; Medda 2010, 280). Proprio questa possibilità di oltrepassare il mare però consentirà a Serse di attraversare l'Ellesponto e di subire la terribile disfatta per mano dei Greci.

30 Così Sidgwick 1903, 8 *ad* 112-4; Broadhead 1960, 57 *ad* 104-6; Garvie 2009, 83 *ad* 108-14: Cf. *Pers.* 722, dove *μηχαναίς* indica il ponte di barche con cui Serse ha 'aggiogato' l'Ellesponto, creando un passaggio alle sue truppe. Atri commentatori, tra i quali *e.g.* Groeneboom 1960, 35 *ad* 112-113, ritengono diversamente che il sostantivo alluda alle sole navi.

31 Si noti a v. 71 il composto *πολύγομφος*, appartenente, come il citato *σφυρήλατος* di v.747 (n. 27), al lessico della lavorazione/fabbricazione.



32 Cf. Garvie 2009, 225 *ad* 745-51.

33 Cf. il catalogo curato da Metzger 2003, 181-182.

34 Zeising 1857, 231 interpreta – sorprendentemente – il personaggio come Glauco.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Amendola 2012

S. Amendola, *Sul testo dei Persiani di Eschilo: 1. Il messaggero*, Napoli 2012.

Anonimo 1858

Anonimo, *Ein Gang durch Kaulbach's Atelier*, Berlin Revue 14, 1858, 352-354.

Bridges 2015

E. Bridges, *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King*, London-New York 2015.

Bridges-Hall-Rhodes 2007

E. Bridges – E. Hall – P. Rhodes, *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the third Millennium*, Oxford 2007.

Broadhead 1960

H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary by H.D. B., Cambridge 1960.

Centanni 2003

M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003.

Champlin 1888

J.D. Champlin, *Cyclopedia of Painters and Paintings*, New York 1888.

Colonna 1996

A. Colonna – F. Bevilacqua, *Erodoto. Le storie* (Vol. 1: libri I-IV), Torino 1996.

- Di Benedetto-Medda 1997  
 V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Di Marco 2000  
 M. Di Marco, *La tragedia greca: forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.
- Dumont 1865  
 L. Dumont, *La peinture contemporaine en Allemagne: Kaulbach et l'école réaliste*, *Revue des Deux Mondes* 56, 1865, 628-659.
- Dürck-Kaulbach 1921  
 J. Dürck-Kaulbach, *Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus mit Briefen und hundertsechzig Abbildungen gesammelt*, München 1921.
- Ebert 1987  
 H. Ebert, *Über Die Entstehung, Bewertung Und Zerstörung Der Wandgemälde Wilhelm Von Kaulbachs Im Treppenhaus Des Neuen Museums Zu Berlin. Ein Dokumentarbericht*, *Forschungen und Berichte* 26, 1987, 177-204.
- Ellis-Horne 1913  
 E. S. Ellis – C. F. Horne, *Story of the Greatest Nations with One Thousand of the World's Famous Events Portrayed in Word and Picture*, New York 1913.
- Garvie 2009  
 A. F. Garvie, *Aeschylus. Persae: with Introduction and Commentary by A. F. G.*, Oxford 2009.
- Groeneboom 1960  
 P. Groeneboom, *Aischylos' Perser (Vol. 2: Kommentar)*, hrsg. von P. G., Göttingen 1960.

Haase 1997

F.-A. Haase, *Topik und Kunstrezension. Argumentationselemente der deutschen Kunstkritik in zeitgenössischen Rezensionen zur Historienmalerei des ausgehenden 18. bis frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1997 (Univ. Diss.).

Kock 2009

P.J. Kock, *Das Maximilianeum. Biographie eines Gebäudes*, München 2009.

Liuzzo 2014

P.M. Liuzzo, *Herodotus Illustrated (15th-19th centuries CE)*, in A.A.V.V., *Ancient History Encyclopedia* (online: last modified December 12, 2014. <http://www.ancient.eu/article/768/>).

Longo 2014

O. Longo, *Atene: il teatro e la città, Dionysus ex machina* 5, 2014, 128-150.

Medda 2010

E. Medda, *Rec. a Garvie 2009*, *ExClass* 14, 2010, 265-282.

Metzger 2003

C. Metzger (ed.), *Neue Pinakothek, Katalog der Gemälde und Skulpturen*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bonn 2003.

Meyer-Maril 2006

E. Meyer-Maril, *Der „friedliche Kreuzritter“ Kaiser Wilhelm II. – Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 34, 2006, 75-97.

Müller 1893  
H. Müller, *Wilhelm von Kaulbach*, Berlin 1893.

Müller 1999  
S. Müller, *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Historien- und Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 1999, 1-27.

van Nes 1963  
D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.

Norman 1977  
G. Norman, *Nineteenth-century Painters and Painting: a Dictionary*, Los Angeles 1977.

Ostini 1906  
F. von Ostini, *Wilhelm von Kaulbach*, Leipzig 1906.

Putz 2005  
H. Putz, *Kaulbach, Bernhard Wilhelm Eliodorus*, in H.-M. Körner (ed.), *Große Bayerische Biographische Enzyklopädie*, München 2005, 993.

Putz 2006  
H. Putz, *Kaulbach, Bernhard Wilhelm Eliodorus*, in A. A. V. V., *Deutsche biographische Enzyklopädie (Hitz-Kozub) [DBE]* 5, München 2006, 542-543.

Rehm 2002  
R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.

Sidgwick 1903  
A. Sidgwick, *Aeschylus, Persae*, with Introduction and Notes by A. S., Oxford 1903.

Stuart 1866

J.R. Stuart, *Modern Art*, *Scott's Monthly Magazine* 2, 1866, 761-767.

Traglia, 1992

A. Traglia, *Vite di Plutarco* (Vol. 1: *Teseo e Romolo, Solone e Publicola, Temistocle e Camillo, Aristide e Catone, Cimone e Lucullo*), Torino 1992.

Vignolo Munson 1988

R. Vignolo Munson, *Artemisia in Herodotus*, *CA* 7, 1988, 91-106.

Vignolo Munson 2001

R. Vignolo Munson, *Telling Wonders: Ethnographic and Political Discourse in the Work of Herodotus*, Ann Arbor 2001.

Zeising 1857

A. Zeising, *Kaulbach's „Schlacht bei Salamis“*, *Deutsches Kunstblatt* 8, 1857, 231-232.

# L'imagerie zoologica eschilea tra metafora e similitudine\*

ANNA CARAMICO

Lo studio del lessico zoologico nel teatro tragico non può prescindere dall'analisi dell'uso figurato che i poeti fanno di esso: nelle tragedie eschilee superstiti si riscontra la presenza di quasi duecento immagini zoologiche, tra metafore e similitudini. Non si tratta di affrontare un'inutile e vuota caccia alle immagini, ma di rileggere, per così dire, spitzerianamente le tragedie eschilee, per cogliere ulteriori peculiarità linguistiche e stilistiche, per evidenziare i rapporti delle figure di pensiero e di parola col contesto. Si tratta di

---

\* Il presente lavoro è un estratto dall'Appendice della Tesi di Dottorato, elaborata sotto la guida congiunta della professoressa Volpe e del professore Antonio Garzya.

indagare lo stile eschileo partendo dall'esame di un campo semantico particolare, quello zoologico, che offre al poeta la possibilità di una grande creatività linguistica. L'indagine stilistica si configura dunque non come schematizzata e meccanica pratica strutturale, ma come punto di confine tra linguistica e estetica<sup>1</sup>.

Già gli antichi scoliasti evidenziano i luoghi 'zoologici' figurati mediante associazioni sinonimiche, talvolta con sostituzioni perifrastiche, con lunghe spiegazioni contestuali, con riferimenti alla brachilogia delle immagini, causa di confusione tra metafora e similitudine (come sottolinea spesso, p.es., l'espressione *λείπει τὸ ὄψ*), con precisazioni terminologiche (da notare l'attenzione per gli *hapax* e per gli usi propriamente tragici delle immagini, sottolineati dal neutro avverbiale *τραγικώτερον*), con indicazioni di spostamenti semantici (*ἀντὶ τοῦ*) e di provenienza semantica o causalità attraverso preposizioni (*ἐκ, ὑπό, διά*), con avverbi e congiunzioni (*δίκην, ἦτοι*), con pronomi (*οἶος, ἴσος*), con locuzioni (*σημαῖνον...παρά [oppure ἐκ], παροιμία ἐστὶν ἐπὶ..., τουτέστιν, κατὰ περίφρασιν, τρόπον, παράδειγμα, ἀπὸ μεταφορᾶς*), con verbi (*ἐκαλοῦντο, λέγει, λέγεται, φησὶν, ἐστί*), con circonlocuzioni verbali (*δέον οὔτω εἰπεῖν*), con avverbi (*δεικτικῶς, κυρίως, περιφραστικῶς, τροπικῶς*).



È utile delineare, come suggerisce Komornicka<sup>2</sup> per l'opera di Aristofane, una sorta di morfologia dell'immagine zoologica. Nelle tragedie di Eschilo si riscontrano due tipi fondamentali di metafora: la cosiddetta metafora principale<sup>3</sup> o continuata, lungamente tessuta, che si sviluppa in allegoria, una sorta di 'nervatura' che accompagna lo svolgimento dell'azione drammatica, come un autentico contrappunto tematico<sup>4</sup> (p.es. il volo delle colombe alla vista dello sparviero nelle *Supplici*, il giogo nei *Persiani*, gli arnesi zootecnici nel *Prometeo Incatenato*, la bestia intrappolata nell'*Agamennone*, la morsa del serpente nelle *Coefore*, la muta di cani nelle *Eumenidi*) e la metafora secondaria<sup>5</sup>, semplice o abbreviata. Quest'ultima, dal punto di vista sintattico, può articolarsi in una sola proposizione (principale, anche interrogativa diretta<sup>6</sup>, o subordinata<sup>7</sup>) oppure in più proposizioni<sup>8</sup>, anche coordinate tra loro per asindeto<sup>9</sup> e polisindeto; può anche essere costituita da proverbi<sup>10</sup>, perifrasi<sup>11</sup>, sinestesie<sup>12</sup> e metamorfosi/personificazioni<sup>13</sup>, o da un sostantivo<sup>14</sup> (epiteto metaforico che non si lascia applicare in maniera univoca a un termine proprio<sup>15</sup>, epiteto che è anche nome proprio<sup>16</sup>, *hapax*<sup>17</sup>, nome e attributo con copula εἶναι<sup>18</sup> o con il verbo γίγνεσθαι<sup>19</sup>, nome collettivo<sup>20</sup>, voce onomatopeica<sup>21</sup>) o da più sostantivi (per esempio sostantivo usato metaforicamente e *genitivus subiecti-*

*νύς*<sup>22</sup>, come due nomi in alleanza sintattica, di cui uno è genitivo di qualità, di possesso, di origine...<sup>23</sup>, oppure nome e metafora con funzione predicativa<sup>24</sup>, nome trasposto in unione con altre parti del discorso<sup>25</sup>, nome in apposizione che determina un altro nome come sinonimo trasposto<sup>26</sup>), da un aggettivo qualificativo (spesso composto<sup>27</sup>, anche *hapax*<sup>28</sup> o *proton*<sup>29</sup>, voce onomatopeica<sup>30</sup>, aggettivo verbale<sup>31</sup>, aggettivo retto da *γίγνομαι*<sup>32</sup>, epiteto<sup>33</sup>, aggettivo al grado comparativo<sup>34</sup>), da un verbo<sup>35</sup> (transitivo o intransitivo, anche con locuzioni prepositive<sup>36</sup> e voci onomatopeiche<sup>37</sup>).

Nel teatro eschileo si riscontrano sessantasei similitudini zoologiche. Diverse sono le forme morfosintattiche della comparazione: mediante congiunzione o *tassema* (ὡς, ὥστε, δίκαν/δίκτην, τρόπον, ὡσπερ, ὡσπερ εἶ, οὕτω), aggettivo o pronome relativo (οἷος, ὅσπερ), verbo di verosimiglianza, avverbio.

Il dominio tematico delle metafore e delle similitudini consente di delineare un quadro del cosiddetto aspetto semantico. Raramente gli uomini sono protagonisti delle immagini, anche se, talvolta, compaiono persone che svolgono il loro lavoro a contatto diretto con gli animali, come bovani, cacciatori, pescatori e aurighi. Un ruolo predominante nelle immagini è svolto da bestie citate con nomi generici (δάκος, θήρ, θρέμμα, κνώδαλον, ὄρνις, οἰωνός), con no-

mi collettivi (βοτόν, μῆλον, ποιμανόριον, ποιμήνη, ἐσμός, σμήνος), con nomi specifici di uccelli (ἀηδών, αἰγυπιός, αἰετός, ἀλέκτωρ, κίρκος, κόραξ, κύκνος, πέλεια, χελιδών), insetti (ἀράχνη/ ἄραχνος, μέλισσα, μύρμηξ, οἶστρος), mammiferi domestici (βοῦς, ἵππος, κύων, πόρτις, πῶλος, ταύρος, χίμαιρα) e selvatici (λαγώς, λέαινα, λέων, λύκος, νεβρός), rettili (ἔχιδνα, ὄφις), pesci (θύννος) e animali fantastici (ἀμφίσβαινα, γρύψ, δράκαινα, δράκων). In quanto simboli gli animali sono chiamati a rappresentare, attraverso le proprie *affordances* (ossia le qualità tipiche ricavabili dai comportamenti quotidiani), gli oggetti del pensiero umano nelle similitudini e nelle metafore: gli animali hanno la rara capacità di rappresentare insieme tanto gli aspetti esistenziali quanto quelli normativi della vita umana<sup>38</sup>; perciò il gregge è chiamato a rappresentare eserciti, gruppi di donne, interi popoli, lo sciame delle api la laboriosità dei maschi e il sopraggiungere delle malattie; i draghi per la ferocia dello sguardo sono rappresentanti di una generica malignità, i lupi della forza selvaggia, i serpenti sono l'esempio del ripugnante, il bue è citato per il peso, il cane (e la cagna) per la fedeltà, per l'amicizia, per la furia e per la capacità di attesa, il leone per la ferocia, il toro per la mascolinità (in contrapposizione alla vacca), l'anfisbena per l'odiosità del temperamento, la colomba per la temerarietà,

il cavallo (più precisamente la cavalla e il puledro) per l'irruenza e l'istinto ribelle, lo sparviero per l'aggressività, il corvo per l'empietà, le formiche per la laboriosità, i cigni per la capacità di accettare con serenità la morte, gli avvoltoi per l'istinto a proteggere i piccoli, la capra perché animale da sacrificio, la rondine per il garrito simile a una lingua barbara, l'usignuolo per il canto lamentoso, il gallo per la boria, la lepre perché oggetto di caccia, il cerbiatto per la proverbiale velocità, il ragno per la capacità di intrappolare. È quindi interessante il 'buon uso' che il poeta fa di conoscenze zoologiche ancora embrionali: è il livello di funzionalità dell'immagine che interessa e non il grado di tecnicità. L'immagine zoologica permette di elaborare una caratterizzazione completa dei personaggi, sfruttando il confronto con le qualità che gli animali presentano in modo permanente e al sommo grado<sup>39</sup>.

I cosiddetti metaforizzanti zoologici, ossia gli elementi che permettono l'attribuzione di una denominazione<sup>40</sup> a un *designatum* originariamente appartenente a campo semantico diverso, sono rappresentati da sostantivi indicanti parti di animali (κέντρον, κέρασ, πλεκτάνη, πλεκτή, περόν, πτέρυξ, χηλή) e da sostantivi indicanti strumenti usati per la cura o la cattura di animali (come nomi di vari tipi di rete, da caccia e da pesca, ἄγρευμα, ἀμφίβληστρον, ἄρκυς, βρόχος,

γάγγαμον, δίκτυον, ὄρκάνη, πάγη, nomi di strumenti usati per l'attacco di bovini, come il giogo e relative parti, ξεύγλη, ξεύγος/ ζυγόν, nomi di strumenti per imbrigliare o incitare cavalli, come ἡνία, μάραγμα, μάστιξ, φιμός). Oggetto della metaforizzazione o base della similitudine può essere una particolare condizione o situazione umana (la schiavitù, la guerra, il potere, la cattura, l'assoggettamento, la distruzione di città, le sciagure), relazioni affettive presenti e assenti (amicizia, matrimonio, solitudine), condizioni di impossibilità di scelta relative a momenti contingenti (il dolore, la necessità, la rovina, la profezia); ma il meccanismo della figurazione zoologica viene attivato anche per la definizione di cose concrete come l'esercito, il vento, il cocchio, il sentiero, le frecce, i remi.

La tragedia che presenta una maggiore ricchezza di immagini zoologiche è sicuramente l'*Agamennone* (55) e, a seguire, le *Coefore* (27), le *Supplici* (26), le *Eumenidi* (18), i *Persiani* (16), i *Sette contro Tebe* (15) e il *Prometeo* (15). Occorre pure precisare che non esiste un vero e proprio luogo tragico prediletto da Eschilo per l'inserzione delle immagini: esse sono però concentrate massimamente nella parodo, nel primo episodio, nel terzo episodio e nell'esodo; a questo proposito è stata stilata la tabella seguente in cui alle partizioni sceniche corrispondono i luoghi figurati delle tragedie<sup>41</sup>:

PROLOGO	Sept. 17, 53*, 60-61, 75; PV 88; Ag. 3*, 36; Eum. 26*, 110-113*, 132-33*, 136.
PARODO	Pers. 50, 71-72, 75, 82, 97-98, 128*, 138; Sept. 181; Suppl. 30, 61-62, 110, 143, 170; PV 135; Ag. 44, 50-61*, 114, 135, 218, 232*; Eum. 147-48, 155-57*, 159-60.
PRIMO EPISODIO	Pers. 190-96, 386, 424*; Sept. 244; Suppl. 223-24*, 226, 299, 300, 306, 351-54*, 408-409, 430-31*, 511, Ch. 246-51, 258-59, 324-25, 375, 445-48, 463, 492, 493, 527*, 530, 544, 557-58; Eum. 181-82, 196-97, 246-47*.
PRIMO STASIMO	Pers. 541-42, 574, 577-78, 594; Sept. 291-97*, 328*; Suppl. 530; Ag. 357, 360, 394*, 426, 450, 485; Ch. 621*.
SECONDO EPISODIO	Sept. 381*, 383*, 393*, 455*, 471*, 607-608, 614; PV 452-53*, 468; Ag. 529, 562, 606-608, 656-57; Ch. 753*; Eum. 427, 460-61, 466.
SECONDO STASIMO	Suppl. 642, 678-80, 684-85; Ag. 694*, 717-731; Ch. 794-99.
COMMO	Sept. 692-94.
TERZO EPISODIO	Pers. 722, 723; Sept. 793 ; Suppl. 734*, 751-52*, 758-59*, 760-61, 762-63*; PV 572, 672, 677, 691-92, 733, 795*, 799*, 803-804, 857-59*, 880; Ag. 795, 824, 827-28, 842, 896, 953*; Ch. 924, 928; Eum. 644.

TERZO STASIMO	<i>Suppl.</i> 782*; <i>Ch.</i> 938.
QUARTO EPISODIO	<i>Suppl.</i> 886*, 895-898, 999-1000; <i>Ag.</i> 1050-51*, 1056-57, 1063*, 1066, 1071, 1093-94*, 1115, 1116-18, 1125-28, 1142-45*, 1223-25*, 1228-29*, 1232-34, 1257-1260, 1297-98*, 1316-17*.
ESODO	<i>PV</i> 1009-1010*, 1021-1022; <i>Ag.</i> 1375, 1382-83*, 1415-16, 1444-45*, 1472-74*, 1516-17, 1624, 1631, 1632, 1640-41*, 1660, 1671*; <i>Ch.</i> 981, 994-96, 998, 999-1000, 1022-23*, 1047, 1048-50*, 1054; <i>Eum.</i> 861*, 866, 942, 1001.

Più difficile è stabilire il ruolo, o meglio la funzione, che le immagini zoologiche giocano nel teatro eschileo. In linea generale si può dire che esse possono ricoprire tre funzioni principali all'interno del testo: 1) funzione denominativa, che permette al poeta di contrassegnare, mediante l'attribuzione di un nome particolarmente significativo o chiaramente riconoscibile (spesso anche neologismo o perifrasi), cose che originariamente non hanno un nome proprio (è il caso, tanto per fare degli esempi, delle espressioni ζυγὸν δούλιον, ζυγὸν ἀλκᾶς, del sostantivo κέντρον usato in senso psicologico per indicare la «smania», dell'aggettivo μονόζυξ, delle voci onomatopiche

indicanti versi e lamenti come δυσβάϋκτον); 2) funzione espressiva, mediante la quale il poeta riesce con maggiore immediatezza a far comprendere il proprio messaggio e a suscitare emozioni e sentimenti nel lettore in uno scambio metateatrale (è il caso dell'assimilazione delle Gorgoni a dei mostri e a dei cani furiosi nel finale delle *Coefore*, vv. 1048 ss., dove la fantasia, stimolata dalla metafora, travalica il limite e, per effetto suggestivo inaspettato, prolifera pericolosamente e trabocca nella realtà, generando l'evidenza delle figure terribili verbalmente evocate<sup>42</sup>; 3) funzione estetica (tipica soprattutto delle similitudini), ossia di decoro, di ornamento, attraverso la quale il poeta riesce a mettere in risalto e ad abbellire l'idea che intende esprimere, attraverso l'eliminazione degli attributi prosaici e triviali<sup>43</sup>.



## NOTE

- 1 Cf. Taillardat 1965, 6 n. 2.
- 2 Cf. Komornicka 1964, 14 ss.
- 3 Cf. Dumortier 1935, 1 ss.
- 4 Cf. Mirto 1980, 299.
- 5 Cf. Dumortier 1935, 114 ss.
- 6 Cf. *Suppl.* 226.
- 7 Cf. *Pers.* 50, 71-72, 722, *Suppl.* 760-61, *Ch.* 249-51.
- 8 Cf. *Pers.* 126 ss., *Ch.* 794-99.
- 9 Cf. *Ch.* 543-550.
- 10 Cf. *Ag.* 36-37.
- 11 Cf. *Pers.* 577-78, *Suppl.* 511, *PV* 803, 1022, *Ag.* 114, 135, 824.
- 12 Cf. *Ch.* 463.
- 13 Cf. *Suppl.* 895-97, *Ag.* 827-28, 896, 1125-28, 1258-59, *Ch.* 530, 937-38, 1047.
- 14 Cf. *Pers.* 75, *Ch.* 492, 557-58, 924, 928, 981-82, 999-1000, *Eum.* 147-48, 427, 460-61, 644.
- 15 Cf. *Sept.* 182.
- 16 Cf. *PV* 733.
- 17 Cf. *Pers.* 542.
- 18 Cf. *Ch.* 1054.

- 19 Cf. *Eum.* 136.
- 20 Cf. *Suppl.* 30, 642, 684, *Eum.* 197.
- 21 Cf. *Ag.* 1631.
- 22 Cf. *Pers.* 82, 594, *Sept.* 61, 74-75, 471, 793, *PV* 672, *Ch.* 246-49.
- 23 Cf. *Suppl.* 170, *PV* 880, *Ag.* 44, 218, 1375, 1516, 1660, *Ch.* 258-59, 375, 998, *Eum.* 466, 1001-1002.
- 24 Cf. *Suppl.* 299.
- 25 Cf. *Ag.* 360, 1115.
- 26 Cf. *Ag.* 1232-34.
- 27 Cf. *Suppl.* 734, *PV* 88, 135.
- 28 Cf. *Pers.* 130, *Suppl.* 62, *PV* 468, *Ag.* 795.
- 29 Cf. *Pers.* 138.
- 30 Cf. *Pers.* 574.
- 31 Cf. *Suppl.* 143, *Ag.* 842.
- 32 Cf. *PV* 677.
- 33 Cf. *Ag.* 1257.
- 34 Cf. *Ag.* 1632.
- 35 Cf. *Ch.* 493.
- 36 Cf. *Pers.* 191.
- 37 Cf. *Ag.* 1118.
- 38 Cf. Willis 1974, 9.
- 39 Cf. Saïd 1992, 224.

40 Per la definizione del processo di denominazione cf. Tamba-Mecz-Veyne 1979, 77-98.

41 Con l'asterisco si indicano le similitudini.

42 Al v. 1054 Oreste esclama: σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.

43 Cf. il paragone delle supplici, nell'omonima tragedia, vv. 223-24, con uno stormo di colombe atterrite dai 'fratelli' sparvieri, ἐν ἄγνῳι δ' ἔσμός ὡς πελειάδων / ἴζεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳι, o anche, sempre nelle *Supplici*, le malattie associate all'immagine di uno sciame, v. 684-85, νούσων δ' ἔσμός.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Dumortier 1935

J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935.

Komornicka 1964

A. Komornicka, *Métaphores, Personnifications et Comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.

Mirto 1980

M.S. Mirto, *Il sacrificio tra metafora e mehanema nell' 'Elettra' di Euripide*, CCC 1, 1980, 299-329.

Säid 1992

S. Säid, *Le bestiaire tragique*, SIFC 10, 1992, 201-234.

Taillardat 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris 1965.

Willis 1974

R. Willis, *Man and Beast*, New York 1974.

Tamba-Mecz-Veyne 1979

I. Tamba-Mecz – P.Veyne, *Metaphora et comparaison selon Aristote*, REG 92, 1979, 77-98.

# Il secondo stasimo dei *Persiani* di Eschilo: generi lirici e forma metrica\*

GIOVANNA PACE

La ripresa dei generi tradizionali della lirica corale nelle odi della tragedia costituisce (come è stato messo in luce da varî studi apparsi negli ultimi venti anni) la trasposizione di forme originariamente destinate al culto e al rito in una *performance* teatrale inserita nel

---

\* L'origine del presente contributo è duplice: esso nasce da una parte dallo stimolo a occuparmi delle preghiere nella tragedia greca che (ormai quasi quindici anni orsono) ho ricevuto dalla prof.ssa Volpe, dall'altra dal suo avermi generosamente coinvolto (insieme a Stefano Amendola) nel progetto di una nuova edizione dei *Persiani* (con traduzione e commento) da lei coordinato. Una precedente versione è stata presentata nel corso di una lezione da me tenuta nel settembre 2014 presso la Scuola di metrica e ritmica greca dell'Università di Urbino.

contesto delle feste in onore di Dioniso: la tragedia, che per la sua natura mimetica si presta ad assimilare generi e linguaggi diversi<sup>1</sup>, presenta in questi casi rappresentazioni fittizie di atti rituali e culturali<sup>2</sup>. L'inserimento di forme e motivi dei generi lirici all'interno di un genere differente (di carattere finzionale) quale la tragedia comporta una loro decontestualizzazione<sup>3</sup> e consente ai tragediografi una grande libertà nel loro utilizzo<sup>4</sup>: non avremo quindi in tragedia dirette imitazioni dei modelli lirici esistenti<sup>5</sup>, ma piuttosto canti che si richiamano variamente ai codici dei diversi generi lirici, adattandoli o estendendoli (fino ad arrivare in alcuni casi allo stravolgimento delle convenzioni) o anche limitandosi ad alludervi<sup>6</sup>. In uno studio sulla ripresa del peana in tragedia, Rutherford ha individuato varî elementi che possono fungere da guida nell'indagine sulla relazione tra le odi della tragedia e la tradizione della lirica corale, segnalando tra questi anche la mescolanza di generi diversi.<sup>7</sup>

Tale mescolanza appare evidente nel secondo stasimo dei *Persiani* (633-680)<sup>8</sup>, nel quale il coro degli anziani, in risposta all'esortazione della regina (619-621), evoca il sovrano defunto, Dario, affinché, se conosce un rimedio, indichi un limite ai mali (631-632)<sup>9</sup>, con evidente riferimento alla sconfitta di Salamina, la cui notizia è stata portata dal messaggero nel primo epi-

sodio. Si assiste qui a una chiara divisione dei compiti nel rito<sup>10</sup>, in contrasto con quella che doveva essere la normale prassi: alla regina spetta compiere le libagioni, al coro intonare il canto (619-627)<sup>11</sup>. Se tale canto ha evidentemente una funzione necromantica<sup>12</sup>, in esso si mescolano e in alcuni casi si fondono elementi che (pur potendo almeno in parte appartenere anche ai reali rituali di evocazione dei morti<sup>13</sup>) sono tipici di due generi tradizionali della lirica corale, l'inno cletico<sup>14</sup> e il *threnos*<sup>15</sup>.

La caratterizzazione del canto come inno cletico è evidente sin dalla sua presentazione, nelle parole della regina (620-621 ὕμνους ... ἀνακαλείσθε) e nella loro ripresa da parte del coro, che nel prelude anapestico descrive in maniera autoreferenziale<sup>16</sup> l'azione che si accinge a compiere (625 ὕμνοις αἰτησόμεθα)<sup>17</sup>. Tale inno è singolare in quanto mira ad ottenere non l'apparizione di una divinità, ma (come si è detto) del fantasma del defunto Dario, al quale è però attribuita esplicitamente natura divina (620, 642 δαίμονα, 634 ἰσοδαίμων, 644 θεόν)<sup>18</sup>. In quanto finalizzato all'evocazione di un defunto, l'inno ha un duplice destinatario: da una parte gli dèi degli Inferi, invocati perché concedano al defunto Dario di risalire dal regno dei morti (626, 628-629, 640-641, 649-650)<sup>19</sup>, dall'altra parte lo stesso Dario, invocato affinché possa apparir-

re (633-634, 657, 664 = 672, 667-668)<sup>20</sup>. Significativi in tal senso sono i verbi con i quali il coro si rivolge ai due diversi destinatari: per gli dèi degli Inferi πέμπω (630, 645; cf. anche ἀναπομπός a 649-650) e αινέω (643), per Dario imperativi di verbi di movimento, quali ἴθι, ἰκοῦ· ἔλθ' (658-659), βάσκει (664 = 672) e φάνηθι (668), tipici dell'inno cletico<sup>21</sup> (in particolare nella forma del *tricolon* di 658-659<sup>22</sup>).

Anche l'elemento trenetico, evidente sia a livello contenutistico che formale, si articola su due piani differenti. Esso riguarda in primo luogo il sovrano defunto, con la presenza dei temi tipici del *threnos*, il compianto (647-648, col riferimento all'ὄχθος, 674 πολύκλαυτε) e l'elogio (645-646, 652-656)<sup>23</sup>, consistente nella rievocazione dei tempi felici del regno di Dario (in implicita opposizione con l'attuale rovina)<sup>24</sup>. In secondo luogo l'elemento trenetico è presente nel lamento per i Persiani caduti in battaglia, che, preannunciato a 638 come futura manifestazione verbale del coro stesso (παντάλαν' ἄχη διαβοάσω), trova compiuta espressione a 668-671, 675-680. Sul piano formale attengono all'elemento trenetico le interiezioni di dolore *extra metrum*, sia ripetute nei corrispondenti luoghi di strofe e antistrofe (ἦέ 651 = 656; οἶ 664 = 672), sia iterate all'inizio dell'epodo (αἰαῖ αἰαῖ 673)<sup>25</sup>. Infine a 664 = 672 si osserva la presenza di un efim-



nio, ossia la breve invocazione rituale collocata, in forma identica, al termine delle sezioni strofiche di un canto<sup>26</sup>: il *refrain* è tradizionalmente presente sia nella poesia innica sia nel *threnos* e nei rituali di evocazione dei morti<sup>27</sup> e non caso qui contiene sia un elemento propriamente cletico, l'imperativo del verbo di movimento βάσκε, sia un elemento propriamente trenetico, l'esclamazione di dolore οἶ, mentre l'invocazione, con l'epiteto generico πάτερ, il nome proprio Δαριάν<sup>28</sup> e l'aggettivo elogiativo ἄκακε, rimanda a convenzioni diffuse sia negli inni sia nei lamenti funebri<sup>29</sup>.

Non solo la componente cletica e la componente trenetica si intrecciano all'interno dello stasimo, ma la seconda costituisce il fondamento della prima, come è mostrato dalle parole con le quali Dario descrive l'azione compiuta dal coro: ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ' ἐγγύς ἐστῶτες τάφου / καὶ ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις / οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ'... "Anche voi, stando accanto alla tomba, levate un lamento, e con grida e gemiti evocatori di anime mi chiamate, e suscitete la mia pietà"<sup>30</sup> (686-688)<sup>31</sup>. La richiesta dell'apparizione di Dario trova infatti la sua motivazione da una parte nel rimpianto per il sovrano defunto, la cui natura straordinaria è più volte posta in evidenza, e dall'altra nel lamento sui mali presenti. I due elementi appaiono strettamente (anche se non esplicitamente) connessi: è proprio in

virtù dell'eccellenza di Dario che il coro gli chiede di apparire, per ascoltare le informazioni sulle recenti sventure (665-666) e rispondere alle sue domande (come si può evincere, pur in un contesto fortemente corrotto, da τί τὰδε di 675). Come ho osservato altrove<sup>32</sup>, l'elemento trenetico (sia riferito al più lontano passato del regno di Dario e della sua morte, sia all'immediato passato della sconfitta dell'esercito persiano) costituisce quindi qui, singolarmente, quella che (nella definizione degli studiosi moderni) è la *pars epica* o sezione narrativa o argomentazione della preghiera di richiesta (categoria nella quale si può far rientrare anche l'inno cletico). Gli elementi tradizionali dell'inno cletico e del *threnos* sono stati quindi riplasmati da Eschilo (anche grazie all'affinità tra i due generi<sup>33</sup>) in un canto che, lungi dal fondarsi su una mera ripresa di convenzioni legate al culto e al rito, appare perfettamente funzionale alle esigenze dell'azione drammatica<sup>34</sup>.

Pur nella consapevolezza della necessità di un'estrema cautela metodologica nell'individuare relazioni tra la metrica dei canti della tragedia e quella dei generi della lirica corale ai quali essi facciano eventualmente riferimento<sup>35</sup>, per il secondo stasimo dei *Persiani* sembra possibile osservare un rapporto tra la mescolanza di elementi tipici dell'inno cletico e del *threnos* e la forma metrica del canto. I metri prevalen-

ti nelle tre coppie strofiche sono infatti gli eolici e gli ionici *a minore*: benché non sia possibile tracciare una distinzione rigida, i primi appaiono tendenzialmente associati all'elemento cletico (639, 643-644, 659-660 = 667-668), i secondi all'elemento trenetico (653-655, 669-671) o più genericamente elogiativo (634, 661-663). L'efimnio (664 = 672), contenente sia elementi cletici che trenetici (cf. supra), è interpretato da West<sup>36</sup> come *cr do*, ma potrebbe anche essere considerato un gliconeo con base dattilica e soluzione della prima lunga del coriambo (fenomeno raro, ma attestato, anche in responsione con la forma non soluta<sup>37</sup>), equivalente a un ibiceo<sup>38</sup>: quest'ultimo è presente tra l'altro nell'inno cletico di Aristoph. *Thesm.* 1136-1159 (in contesto eolo-coriambico e dattilico)<sup>39</sup>. Degno di nota è inoltre il colon—υυ—υυ—, con il quale si aprono sia la prima (633 = 640) sia la seconda coppia strofica (647 = 652) e che si presta ad essere interpretato sia in senso coriambico (dimetro ipercataletto) sia in senso ionico (dimetro preceduto da una sillaba lunga o procefalo): la sua collocazione in posizione incipitaria sembra infatti rivolta a segnalare la mescolanza tra metri eolici e ionici che caratterizza il canto; non a caso esso presenta nella prima coppia strofica contenuto cletico, nella seconda trenetico. La motivazione dell'associazione degli ionici agli elementi tipici del *threnos*

sembra da ricercare nella relazione oppositiva tra il secondo stasimo e la sezione lirica della parodo. In entrambi i casi il metro ionico è posto in relazione con le vicende della storia persiana, ma mentre nella parodo esso marca la celebrazione della spedizione che Serse sta guidando e della potenza dell'esercito e del popolo persiano<sup>40</sup>, qui invece, dopo il racconto della sconfitta, gli ionici, con un significativo rovesciamento di prospettiva, accompagnano da una parte la celebrazione di un passato felice (il regno di Dario)<sup>41</sup> di quello stesso popolo e dall'altra il lamento per l'attuale distruzione dell'esercito di Serse. Il metro ionico, in quanto comunemente associato con il mondo orientale (elemento che è evidentemente anche alla base della scelta di Eschilo), non conferisce quindi solo un generico colorito esotico o, per meglio dire, 'persiano' ai due canti<sup>42</sup>, ma assolve a una precisa e opposta funzione in relazione agli specifici contesti. L'associazione degli eolici all'elemento cletico dello stasimo sembra invece rimandare all'utilizzo di tali metri negli inni cletici della tradizione lirica, quali ad es. Sapph. fr. 1-2 Voigt; Alc. fr. 34 Voigt (in strofi saffiche, formate da tre endecasillabi saffici e un adonio), Anacr. PMG 348, 357 (= fr. 1, 14 Gent.) (in gliconei e ferecratei, con un dimetro coriambico in PMG 357); si veda anche l'*Olimpica* 14 di Pindaro<sup>43</sup> (ricca di *cola* eolici<sup>44</sup>), che si presenta

come un inno alle Cariti<sup>45</sup>; non sembra casuale che anche Aristofane abbia utilizzato i metri eolici in alcune sezioni liriche che presentano la forma di un inno cletico<sup>46</sup>. L'utilizzo degli eolici in associazione con l'elemento cletico appare inoltre compatibile con una delle funzioni individuate in Eschilo per questo tipo di cola da Liana Lomiento<sup>47</sup>, ossia quella di connotazione tematica e di enfattizzazione dell'aspetto emozionale: la richiesta dell'apparizione di Dario contiene infatti senza dubbio una forte componente emotiva. Diverso è quindi il rapporto delle due tipologie di metri con la tradizione precedente: la scelta degli eolici per le sezioni cletiche sembra richiamarsi principalmente alle forme metriche del genere lirico di riferimento; quella degli ionici, metro originariamente utilizzato presso gli Ioni d'Asia<sup>48</sup>, appare invece rivolta a evidenziare il contenuto 'persiano' delle sezioni trenetiche, senza alcuna relazione evidente con le forme metriche dei *threnoi* a noi noti dalla tradizione letteraria<sup>49</sup>; a queste ultime può però forse rimandare il dimetro giambicotrocaico (638 = 645), attestato in alcuni *threnoi* pindarici (fr. 59, 5; 60 Cannatà Fera) e presente, in contesto luttuoso, anche in *Pers.* 257 = 263<sup>50</sup>. Nell'epodo, di contenuto trenetico, pur se il testo è molto corrotto, si individua con sicurezza almeno l'alcmancio catalettico *in syllabam* a 674 (e probabilmente anche, in forma

interamente spondaica, a 678). L'uso di tale sequenza può avere carattere tradizionale, dal momento che essa è attestata dalla documentazione epigrafica sia in contesto funebre (Peek 1960a, 4-5, epitaffio di Sinope del V sec. a. C.; Peek 747, 5. 7, epitaffio per Melissa, figlia di un meteco, del IV-III sec. a. C.<sup>51</sup>) sia in contesto cultuale (PMG 937, 5 = IG IV i<sup>2</sup> 129, un inno di Epidauro del III-II sec. a. C.)<sup>52</sup>; Eschilo la utilizzerà in *Eum.* 1040-1041 = 1044-1045 nell'esortazione alle Eumenidi a giungere benevole ad Atene, quindi in una sorta di inno cletico. Più in generale, non è da escludere che l'uso del metro dattilico per il lamento sulla sconfitta dei Persiani possa costituire un rovesciamento della comune funzione celebrativa di tale metro, in maniera analoga a quanto osservato per la duplice funzione degli ionici all'interno della tragedia. L'intrecciarsi di elementi formali e tematici attinti da tradizioni e generi letterari differenti (e forse anche da pratiche rituali reali) sembra quindi trovare corrispondenza nella varietà metrica dello stasimo, la quale (come è segnalato a 636 dall'aggettivo *παναίολ'* (α), che caratterizza in maniera autoreferenziale il canto del coro<sup>53</sup>) doveva riflettersi anche sul piano musicale.

## NOTE

1 Cf. Swift 2010, 26; Rodighiero 2012, 12 s.; si veda già Nagy 1990, 403.

2 Cf. Segal 1996, 20; Calame 1997, 182 s.; Furley 1999-2000, 185. Su alcuni aspetti particolari cf. anche gli studi raccolti in Perusino-Colantonio 2007.

3 Cf. Rodighiero 2012, 9 s.; Bagordo 2015, 52.

4 Cf. Segal 1996, 20; Swift 2010, 26.

5 Cf. Rutherford 1994-1995, 112; Swift 2010, 27, 369; Rodighiero 2012, 11.

6 Cf. Rutherford 1994-1995, 118. Bagordo 2015, 38 ha introdotto il concetto di 'interazione' per il rapporto dei canti corali della tragedia con i generi lirici.

7 Rutherford 1994-1995, 118-121, in part. 120.

8 Sul problema della possibilità di definire o meno 'stasi-mo' tale canto si veda lo *status quaestionis* in Garvie 2009, 257 s.

9 Gruber 2009, 132 s. evidenzia come il canto del coro sia rivolto a ottenere l'aiuto di Dario; Di Donato 2010, 64 ne mette in risalto l'intento conoscitivo.

10 Sull'introduzione di elementi della prassi rituale reale nei canti della tragedia che si richiamano ai generi della lirica corale cf. Bagordo 2015, 39.

11 Sul significato e sulle motivazioni teatrali di tale divisione cf. Lawson 1934, 87; Broadhead 1960, 306; Volpe 2008, 71; Garvie 2009, 258 *ad* 623-680; Di Donato 2010, 64 (che per il

canto del coro parla di «rito orale», complementare alle azioni rituali svolte dalla regina); Govers Hopman 2013, 70.

12 Sulla possibilità di individuare o meno una natura 'magica' e 'persiana' del rituale necromantico qui rappresentato, a lungo dibattuta (l'attribuzione di carattere magico al rituale fu proposta da Headlam 1902, 55 e, seppure in una prospettiva diversa e più sfumata, è stata ripresa da ultimo da Jouan 1981, che offre anche una storia della questione; *contra* cf. soprattutto Lawson 1934, 80-83, seguito da Broadhead 1960, 305 s.), si vedano le riserve metodologiche di Di Donato 2010, 65.

13 Cf. Garvie 2009, 259 *ad* 623-680. In generale sulla difficoltà di ricostruire pratiche rituali reali partendo dalla tradizione letteraria (lirica e tragica) cf. Rodighiero 2012, 137; Bagordo 2015, 38.

14 Cf. Kranz 1933, 186 s.; Citti 1962, 41; Taplin 1977, 115; Amendola 2006, 31; Garvie 2009, 259 *ad* 623-680; Di Donato 2010, 64; Govers Hopman 2013, 66.

15 Cf. Alexiou 2002, 135 s.; Schauer 2002, 174; sulla natura 'mista' del canto cf. Jouan 1981, 406.

16 Cf. Gruber 2009, 132.

17 Per casi del genere relativamente ai canti che richiamano il peana in tragedia Rutherford 1994-1995, 119 parla di «introductory frames».

18 Cf. Citti 1962, 42. Sulla definizione di Dario come divinità nei *Persiani* si veda lo *status quaestionis* in Garvie 2009, 99 s. *ad* 157. Taplin 1977, 115 osserva che la forma dell'inno cletico contribuisce a confermare la natura divina di Dario.

19 A 619 è incerto se νεοτέρων siano gli dèi e/o i defunti (ossia lo stesso Dario); cf. Garvie 2009, 256 *ad* 619-622.



- 20 Cf. Di Donato 2010, 64.
- 21 Cf. Citti 1962, 41; Taplin 1977, 115; in generale su tale uso Bremer 1981, 194; Pulleyn 1997, 136-144.
- 22 Per il *tricolon* cf. Pulleyn 1997, 145 s.
- 23 Per compianto ed elogio come elementi tipici del *threnos* già nelle fonti antiche cf. Alexiou 2002, 103.
- 24 Per il ricordo del passato in contrasto col presente nel lamento cf. Alexiou 2002, 165.
- 25 Sul valore della ripetizione delle grida nel lamento cf. Alexiou 2002, 136 s.; Schauer 2002, 112 s.
- 26 Cf. Lomiento 2011, 98 s.
- 27 Cf. Alexiou 2002, 134-137; Grimaldi 2000, 185.
- 28 Sul significato dell'appello al morto con il suo nome cf. Moritz 1979, 191; Alexiou 2002, 136 s.
- 29 Per una dettagliata analisi degli elementi dell'efimnio di 664 = 672, in relazione allo stasimo e all'intera tragedia, cf. Moritz 1979, 189-195.
- 30 Traduzione in Volpe 2008, 79.
- 31 Di Donato 2010, 65 parla di una distinzione tra le due componenti.
- 32 Pace 2008, 68 (nn. 53-54 per la bibliografia).
- 33 Cf. Alexiou 2002, 162.
- 34 Cf. in generale Bremer 1981, 213; Swift 2010; Rodighiero 2012, 13; con riferimento al *refrain* Moritz 1979, 187 s.; per il secondo stasimo dei *Persiani* Garvie 2009, 260 ad 623-80; Gruber 2009, 132; Di Donato 2010, 64 s.

35 Cf. Swift 2010, 369.

36 West 1998.

37 Cf. Pind. P. 8, ep. 6; Aesch. Ch. 317 (= 334), cit. da Gentili-Lomiento 2003, 157; si veda ora Galvani 2015, 67 s. Le attestazioni della sequenza  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ , interpretabile in base al contesto come gliconeo o dimetro giambico, sono segnalate da Itsumi 1984, 78.

38 Sulla difficoltà di distinguere tra gliconeo con base dattilica e ibiceo cf. Itsumi 1984, 71-3. Per la soluzione di un *longum* nell'ibiceo cf. Eur. Andr. 482 = 490; Aristoph. Thesm. 1136.

39 Cf. Parker 1997, 448 s.

40 Cf. la bibliografia segnalata in Pace 2010, 41, nn. 11-13, cui si aggiungono Di Donato 2011, 17 e Lomiento 2014, 212, la quale ritiene che l'utilizzo degli ionici nella parodo sia rivolto a connotare la natura atipica (rispetto a quella dattilica dell'epica) della forma metrica della celebrazione e la natura 'femminile' del personaggio. Centanni 2012 pensa invece che il metro ionico nella parodo sia incongruo rispetto al contenuto celebrativo e abbia la funzione di anticipare il tragico finale del dramma.

41 L'associazione degli ionici *a minore* con un contenuto celebrativo è notata da Lomiento 2014, 215 nel caso di Aesch. Suppl. 1018-1073, dove tuttavia a parere della studiosa essa è da mettere soprattutto in relazione con la tradizione dei canti femminili.

42 Per il secondo stasimo cf. Jouan 1981, 421; Swift 2010.

43 Sull'appartenenza di questi testi al genere innico cf. Bremer 1981, 213.

44 Per un'analisi metrica conforme alla colometria dei manoscritti cf. Lomiento 1998, 116-118.

45 Sulla singolare natura dell'*Olimpica* 14 (un inno con epinicio) cf. Lomiento 2010-2011.

46 Cf. *Eq.* 551-564 = 581-594; *Thesm.* 990-994 = 995-1000; 1136-1159 (cf. *supra*).

47 Lomiento 2010, 86 s., con osservazioni anche su *Pers.* 636-639 = 643-646.

48 Cf. sch. B. *Heph.*, p. 302, 26 s. *Consbr.*

49 L'assenza di un rapporto con la struttura metrica dei *threnoi* di Pindaro e Simonide è notata anche da Gostoli 2007, 191 s. per il primo stasimo dell'*Eracle* di Euripide.

50 Cf. Pace 2012, 121.

51 Sulla struttura metrica cf. Gallavotti 1979, 26, 33.

52 Cf. Gentili-Lomiento 2003, 101 s.

53 Sul valore dell'aggettivo cf. la bibliografia in Pace 2008, 65 n. 43, cui si aggiunga Garvie 2009, 265 *ad* 633-9.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alexiou 2002

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham-Boulder-New York- Oxford 2002<sup>2</sup> (revised by D. Yatromanolakis – P. Roilos) (Cambridge 1974).

Amendola 2006

S. Amendola, *Donne e preghiera: le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam 2006.

Bagordo 2015

A. Bagordo, *Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy*, *Skenè* 1. 1, 2015, 37-55.

Bremer 1981

J.M. Bremer, *Greek Hymns*, in H.S. Versnel (ed.), *Faith Hope and Worship*, Leiden 1981, 193-215.

Broadhead 1960,

H.D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.

Calame 1997

C. Calame, *De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines*, *Metis* 12, 1997, 181-203 (= *From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song*, *Arion* 3, 1994-1995, 136-54).

Centanni 2012

M. Centanni, *Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della 'parodos' dei 'Persiani' di Eschilo*, Lexis 2012, 105-16.

Citti 1962

V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962.

Di Donato 2010

R. Di Donato, *Ritualità e teatro nei 'Persiani'*, Lexis 28, 2010, 59-66.

Di Donato 2011

R. Di Donato, *La parodo dei 'Persiani': forme espressive e strutture interpretative*, in Tauffer 2011, 15-22.

Furley 1999

W.D. Furley, *Hymns in Euripidean Tragedy*, ICS 24-25, 1999-2000, 183-97.

Gallavotti 1979

C. Gallavotti, *Metri e ritmi nelle iscrizioni greche*, Roma 1979.

Galvani 2015

G. Galvani, *Eschilo, 'Coefore'. I canti*, Pisa-Roma 2015.

Garvie 2009

A.F. Garvie, *Aeschylus. 'Persae'*, Oxford 2009

Gentili-Lomiento 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

Gostoli 2007

A. Gostoli, *Genere lirico e struttura metrica*

del primo stasimo dell'Eracle' di Euripide, in Perusino-Colantonio 2007, 183-94.

Govers Hopman 2013

M. Govers Hopman, *Chorus, conflict, and closure in Aeschylus' 'Persians'*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (edd.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge 2013, 58-77.

Grimaldi 2000

M. Grimaldi, *Ritornelli nella tragedia*, in A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo (Napoli, 14-16 ottobre 1999)*, Napoli 2000, 181-98.

Gruber 2009

M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009.

Headlam 1902

W. Headlam, *Ghost-Raising, Magic, and the Underworld I*, CR 16, 1902, 52-61.

Itsumi 1984

K. Itsumi, *The Glyconic in Tragedy*, CQ 34, 1984, 66-82.

Jouan 1981

F. Jouan, *L'évocation des morts dans la tragédie grecque*, RHR 198, 1981, 403-21.

Kranz 1933

W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin 1933.

Lawson 1934

J.C. Lawson, *The Evocation of Darius (Aesch. 'Persae' 607-93)*, CQ 28, 1934, 79-89.

Lomiento 1998

L. Lomiento, *Interpretazione metrica di Pindaro*, 'Ol.' 14, QUCC 60, 1998, 109-31.

Lomiento 2010

L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia in Aesch.* 'Suppl.' 524-99, Lexis 28, 2010, 67-91.

Lomiento 2010-2011

L. Lomiento, *Inno alle Cariti con epinicio in Pindaro*, 'Olimpica' 14, Rudiae 22-23, 2010-2011, 287-305.

Lomiento 2011

L. Lomiento, *Considerazioni sulla funzione dell'efimnio ritmico-metrico in Aesch.* 'Suppl.' 630-709, in Taufer 2011, 97-112.

Lomiento 2014

L. Lomiento, *Eschilo*, 'Supplici', 1018-1073. *Struttura lirica e drammaturgica*, in E. Vintró – F. Mestre – P. Gómez (edd.), *Som per mirar (I). Estudis de filologia grega oferts a Carles Miralles*, Barcelona 2014, 197-218.

Moritz 1979

H.E. Moritz, *Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form*, CPh 74, 1979, 187-213.

Nagy 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.

Pace 2008

G. Pace, *Eschilo 'Pers.'* 637-638, BollClass 29, 2008, 59-70.

Pace 2010

G. Pace, *La colometria della sezione lirica della parodo dei 'Persiani'*, *BollClass* 31, 2010, 35-51.

Pace 2012

G. Pace, *Aesch. 'Pers.' 256-9, 262-5: colometria e problemi testuali*, *Lexis* 30, 2012, 117-24.

Parker 2007

L. P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.

Perusino-Colantonio 2007

F. Perusino – M. Colantonio (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007.

Pulleyn 1997

S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997.

Rodighiero 2012

A. Rodighiero, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.

Rutherford 1994-1995

I. Rutherford, *Apollo in Ivy: the Tragic Paean*, *Arion* 3, 1994-1995, 112-35.

Schauer 2002

M. Schauer, *Tragisches Klagen: Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002.

Segal 1996

Ch. Segal, *The Chorus and the Gods in 'Oedipus Tyrannus'*, *Arion* 4, 1996, 20-32.



Swift 2010

L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Taufer 2011

M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo*, Tübingen 2011.

Volpe 2008

P. Volpe, *Eschilo, 'Pers.'* 681-693, *BollClass* 29, 2008, 71-81.

West 1998

M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgartiae et Lipsiae 1998<sup>2</sup> (1990).

## APPENDICE

### AESCH. PERS. 633-680: TESTO E ANALISI METRICA<sup>1</sup>

ἦ ῥ' αἶει μοι μακαρίτας		str. 1
ἰσοδαίμων βασιλεὺς		
βάρβαρα σαφηνή	635	
ἰέντος τὰ παναίολ' αἰ- ανῆ δύσθορα βάρματα;		
παντάλαν' ἄχη διαβοάσω·		
νέρθεν ἄρα κλύει μου;		
ἀλλὰ σύ μοι, Γὰ τε καὶ ἄλλοι	640	ant. 1
χθονίων ἀγεμόνες		
δαίμονα μεγαυχή		
ἰόντ' αἰνέσατ' ἐκ δόμων,		
Περσᾶν Σουσιγενῆ θεόν·		
πέμπετε δ' ἄνω, οἶον οὐπω	645	
Περσὶς αἶ' ἐκάλυψεν.		

---

1 Il testo qui proposto è da considerarsi assolutamente provvisorio rispetto a quello che sarà pubblicato nella edizione dei *Persiani* di Eschilo coordinata dalla prof.ssa Volpe (cf. n.\*). Mi riservo di discutere in altra sede della possibilità di un diverso assetto testuale e metrico di 651 = 656 e di 658. La disposizione colometrica si fonda sull'esame di quella trasmessa dai principali manoscritti.

ἢ φίλος ἀνὴρ, [ἢ] φίλος ὄχθος· str. 2

φίλα γὰρ κέκευθεν ἦθη.

Ἄιδωνεὺς δ' ἀναπομ-

πὸς ἀνίει, Ἄιδωνεὺς, 650

[Δαρεῖον] θεῖον ἀνάκτορα Δαριάνα. ἦέ.

οὔτε γὰρ ἀνδράς ποτ' ἀπώλλυ

ant. 2

πολεμοφθόροισιν ἄταις,

θεομήστωρ δ' ἐκικλή-

σκετο Πέρσαις, θεομήστωρ δ' 655

ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει. ἦέ.

βαλήν, ἀρχαῖος βαλήν,

str. 3

ἴθι, ἰκοῦ,

ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμ-

βον ὄχθου, κροκόβαπτον 660

ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,

βασιλείου τήρας

φάλαρον πιφάυσκων.

βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, οἶ.

ὅπως καινά τε κλύης

665

ant. 3

νέα τ' ἄχη,

δέσποτα δέσποτ' ὦ

φάνηθι. Στυγία γάρ

τις ἐπ' ἀγλὺς πεπόταται·  
 νεολαία γὰρ ἤδη 670  
 κατὰ πᾶσ' ὄλωλεν.  
 βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, οἶ.

αἰαῖ αἰαῖ· epod.

ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών,  
 τί τάδε, δυνάτα, δυνάτα, 675  
 †περὶ τᾶ σᾶ δίδυμα διαγόνενδ' † ἀμάρτια;

πᾶσαι γῆ τᾶδ'  
 ἐξέφθινται τρισκαλμοὶ  
 νᾶες ἄναες ἄναες. 680

633 = 640  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  2cho hypercat (vel – 2ion<sup>min</sup>) str. 1

634 = 641  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  2ion<sup>min</sup><sub>Λ</sub>

635 = 642  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  penth<sup>ia</sup> (reiz)

636 = 643  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  glyc

637 = 644  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  glyc

638 = 645  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  ia tr

639 = 646  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  pher

647 = 652  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  2cho hypercat (vel – 2ion<sup>min</sup>) str. 2

648 = 653  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  anacr

649 = 654  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  2ion<sup>min</sup><sub>Λ</sub>

650 = 655  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  2ion<sup>min</sup>

651 = 656  $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$  dec alc ἠέ extra metrum

657 = 665	u---u-u-	ba ia	str. 3
658 = 666	uuu-	cr	
659 = 667	uuuu-	hemiascl II	
660 = 668	u---uu--	pherecr	
661 = 669	uuuuuu--	zion <sup>min</sup>	
662 = 670	uuuuu-	ion <sup>min</sup> ba	
663 = 671	uuuu--	zion <sup>min</sup> <sub>ΛΛ</sub>	
664 = 672	uuuuuu-u-	glyc oř extra metrum	

673		aiāi aiāi extra metrum	ep.
674	uuuuuuuu-	alcm <sub>ΛΛ</sub>	
675	uuuuuuuu	?	
676	†            †		
677	-----	2sp	
678	-----	alcm <sub>ΛΛ</sub>	
679	uuuuuu-	hem <sup>f</sup>	



# Il 'De exilio' di Plutarco nella traduzione latina di Angelo Barbato\*

FABIO TANGA

Autore di una *Parænesis pro erudiendis Clericis*<sup>1</sup>, che esortava a combattere con un'adeguata istruzione la scandalosa ignoranza dei chierici che assumevano incarichi importanti, e forse incaricato di un ufficio importante presso la corte medicea cui era in qualche modo prossimo, il sacerdote padovano Angelo Barbato<sup>2</sup> visse verosimilmente tra la seconda metà del 1400 e il primo trentennio del 1500. Definito uomo «discre-

---

\* Sin dalla preparazione della mia dissertazione per il conseguimento del Dottorato di Ricerca in Filologia Classica, la prof.ssa Volpe mi ha guidato nello studio del testo di Plutarco e del contributo ecdotico ed esegetico delle traduzioni umanistiche dei *Moralia*, cui è consacrato il presente lavoro.

tus» e «provvidus» in due rogiti notarili ortani del 19 aprile e del 10 agosto del 1523<sup>3</sup>, Barbato doveva godere di una buona considerazione sociale e disponeva di amicizie influenti, ma forse per faccende politiche e vicissitudini economiche sfavorevoli (tra l'altro intentò anche una causa contro lo stampatore bolognese Francesco Griffi ed il professore di greco Demetrio Duca per un prestito non onorato<sup>4</sup>) perse la sua originaria condizione benestante. Realizzò la prima traduzione latina del Περί φυγῆς di Plutarco, col titolo *De exilio* e vi premise una *Supplicatio pro inopia sua*<sup>5</sup> rivolta al pontefice Leone X de' Medici (secondogenito di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini, regnò dal 19 marzo 1513 al 1 dicembre 1521), ove si descriveva più volte in preda alla «necessitas», in quanto costretto ad un «exilium» causato «non ullo scelere, sed rerum penuria, & bellorum tumultu». In essa Angelo Barbato si ritraeva anche come «sacerdos iam in omni rerum inopia consenescens», implorando la «liberalitas» del papa affinché concedesse tanto «quantum ad frigus diramque famem propellendam satis sit». Anche nel frontespizio dell'*editio princeps* dei *Progymnasmata* di Elio Teone, che Barbato dopo lunga militanza didattica<sup>6</sup> curò e stampò a Roma nel 1520<sup>7</sup>, si professava costretto «rerum inopia, & spe fallacissima in ipsa iam senectute ad imprimendi ergastulum», ad intrapren-



dere malvolentieri la carriera di stampatore in tarda età, vista come un ergastolo dove espiare le non buone condizioni economiche in cui versava.

Publicato a Roma presso la stamperia di Giacomo Mazzocchi il 12 giugno del 1516<sup>8</sup>, il Περὶ φυγῆς plutarcheo tradotto da Angelo Barbato riscosse in breve tempo grande fortuna in tutta Europa, ricevendo nel 1517 una ristampa a Parigi presso gli stampatori de Gourmont, una nel 1517 a Norimberga presso la tipografia di Fridericus Peypus ed una a Basilea nel 1518 presso Johannes Froben, ed entrando in varie prestigiose collezioni di traduzioni latine dei *Moralia* plutarchei allestite a Parigi (da Ascensius nel 1521, Petit nel 1521, Vascosan nel 1544, Guillard & Belot nel 1566, Macé nel 1566, Estienne nel 1572) e a Basilea (da Cratander nel 1530 ed Isingrin nel 1541) nei decenni successivi. La dedica dell'opuscolo a Leone X de' Medici lascia intendere che la scelta di Barbato<sup>9</sup> ricadde sul *De exilio* per la tematica trattata, così vicina alla condizione esistenziale vissuta in quel tempo dal sacerdote: proprio traducendo un'opera consacrata alla consolazione dell'esule Menemaco di Sardi<sup>10</sup>, il sacerdote padovano sembra voler trovare rimedio alla propria miseria quotidiana, esorcizzando la sventura con la rilettura dei saggi precetti di Plutarco, da cui ricavare utile aiuto e conforto.

Alcuni passaggi della *versio latina* del Περὶ φυγῆς di Plutarco sembrano indicare che Angelo Barbato potrebbe aver consultato<sup>11</sup> un'edizione Aldina dei *Moralia*<sup>12</sup>; tuttavia in un passaggio si nota come il sacerdote padovano abbia anche portato al testo un personale contributo filologico migliorativo, discostandosi da una lezione errata dell'Aldina. Nel dettaglio, quando Plutarco, a proposito dell'impossibilità di restare al riparo dalle preoccupazioni che comporta il potere politico pur vivendo in un luogo remoto, cita l'esempio di Tiberio Cesare (602E), e tutti i testimoni manoscritti<sup>13</sup> e l'edizione Aldina del *De exilio* plutarcheo erroneamente tramandano che il successore di Ottaviano Augusto sarebbe rimasto per sette anni a soggiornare ἐν Κεστραίας, Barbato, forse ricordando l'esilio volontario di Tiberio trascorso presso l'isola di Capri, corregge il testo greco optando per la traduzione «in Capreis». Di contro, dove il Cheronese ricorda che i Persiani, secondo la leggenda, bevevano soltanto l'acqua del fiume Coaspe poiché ἄνυδρον αὐτοῖς τὴν ἄλλην ποιούσιν οἰκουμένην (601D5-7), Barbato commette una svista piuttosto grossolana traducendo inspiegabilmente «ceterasque mundi partes sibi reddant irriguas»<sup>14</sup>. Poi a 601B9-11, quando il Cheronese descrive le immutate consuetudini degli Ateniesi trasferiti da Melite a Diomia, ὅπου καὶ μῆνα Μεταγειτιώνα

καὶ Θυσίαν ἐπώνυμον ἄγουσι τοῦ μετακισμοῦ τὰ Μεταγεῖτνια, la traduzione di Barbato: «unde & Maium mensem Metagetnionem appellant, & festum quoddam cognomine transmigrationis illius Metagetnia (hoc est Transvicinalia) celebrant» forse per semplice assonanza identifica erroneamente con il mese di Maggio l'antico Metagitnione, periodo del calendario attico, corrispondente alla seconda quindicina d'agosto e prima di settembre, in cui si festeggiava il cambiamento di vicinato e l'alleanza con i vicini portando offerte ad Apollo durante le celebrazioni dei cosiddetti «Transvicinalia». Proprio al fine di chiarificare alcuni dettagli eruditi del testo greco ad un pubblico non al corrente di usi e costumi antichi ateniesi, Angelo Barbato inserisce la notazione «Maium mensem ... appellant» e la precisazione «hoc est Transvicinalia» per instaurare un parallelo con il calendario romano e specificare una tipologia di festività forse non troppo nota nella denominazione greca.

In generale, la *versio latina* del *De exilio* plutarcheo approntata da Angelo Barbato non risulta di certo *ad litteram*, bensì sovente trasforma la struttura logico-sintattica del modello senza creare un calco, ma leggendolo con uno spirito esegetico: talora Barbato amplia il testo greco aggiungendo spesso enfasi al discorso o inserendo più o meno brevi considera-

zioni personali, talora lo abbrevia tramite semplificazioni o piccole omissioni, talora lo traduce in modo non strettamente aderente alle parole di Plutarco. L'incipit dell'opuscolo (599A1-3): Τῶν λόγων ἀρίστους καὶ βεβαιωτάτους ὥσπερ τῶν φίλων φασὶν εἶναι τοὺς ἐν ταῖς συμφοραῖς παρόντας ὠφελίμως καὶ βοηθοῦντας è tradotto: «Ex sermonibus, ut ex amicis, optimus ille firmissimusque habetur, qui in calamitatibus præsens adest, & indigentibus auxilium affert» modificando per intero la struttura logico-sintattica del modello greco, optando per il singolare «optimus ille firmissimusque ... qui ... adest, & ... affert», semplificando φασὶν εἶναι con «habetur» e aggiungendo «indigentibus» per identificare chi riceve soccorso. Poi, dove Plutarco continua, sostenendo che (599A3-5): ἐπεὶ πάρεισί γε πολλοὶ καὶ προσδιαλέγονται τοῖς ἐπταικόσιν, ἀλλ' ἀχρήστως μᾶλλον δὲ βλαβερώς, Barbato rielabora la frase così: «Multos enim reperias qui lapsis quidem amicis colloquantur, nec eos verbis saltem deserant», scegliendo «multos enim reperias» per tradurre ἐπεὶ πάρεισί γε πολλοὶ e rendendo ἀλλ' ἀχρήστως μᾶλλον δὲ βλαβερώς con «nec eos verbis saltem deserant» che, più che una traduzione, sembra un'interpretazione piuttosto soggettiva del passo. Inoltre, dopo che Plutarco ha paragonato le persone che intraprendono discorsi inutili e dannosi per

consolare degli amici in disgrazia a degli inesperti del nuoto che provano a salvare chi affoga intrecciandosi a lui e mandandolo ancora più a fondo, Angelo Barbato inserisce l'osservazione supplementare «ita & ii sua quadam inscitia, tantum abest ut prosint, ut obsint vel plurimum» che, non avendo riscontro diretto nel modello greco, assume il carattere di deduzione personale a chiosa della traduzione, con lo scopo di integrare quanto detto dal Cheronese. Successivamente, Barbato traduce οὐ γὰρ συνδακρύνοντων καὶ συνεπιθρηνούντων ὥσπερ χορῶν τραγικῶν ἐν τοῖς ἀβουλήτοις χρεῖαν ἔχομεν (599B6-8) con «quando in rebus miseris nullis lacrymis, nullis eiulationibus, quasi choris quibusdam tragicis sit opus», trasformando i piangenti in lacrime ed i lamentatori in ululati, e passando così dalle persone alle loro azioni. Quindi Barbato traduce 599B8-10: ἀλλὰ παρρησιαζομένων καὶ διδασκόντων ὅτι τὸ λυπεῖσθαι καὶ τὸ ταπεινοῦν ἑαυτὸν ἐπὶ παντὶ μὲν ἄχρηστόν ἐστι καὶ γιγνόμενον κενῶς καὶ ἀνοήτως «sed qui nos ingenue admoneant, & libere doceant, tristari seipsumque deprimere non modo in omni re inutile, verum vanissimum & stultissimum esse», amplia, reinterpreta e quasi contamina παρρησιαζομένων καὶ διδασκόντων, traducendo «qui nos ingenue admoneant, & libere doceant», e rende ἄχρηστόν ἐστι καὶ γιγνόμενον κενῶς

καὶ ἀνοήτως optando per l'assimilazione e l'enfasi attraverso l'uso dei due superlativi «vanissimum & stultissimum». Il testo greco, poi, risulta ampliato anche in 599C2, dove πρὸς ἑαυτὸν εἰπεῖν è reso da Barbato con «tecum colloquaris, et dicas», in 599C7, dove χρῆσθαι τῆς λύπης è tradotto «totius tristitiae ... uti» e in 599C8-10, dove ὅθεν αὐτοὶ καθ' αὐτοὺς γινόμενοι τῶν συμπτωμάτων ὥσπερ φορτίων ἐκάστου τὸν σταθμὸν ἐξετάζωμεν è reso con «Quare quum soli sumus, unusquisque de infortuniis, quasi oneribus quibusdam animum suum diligentissime examinat & ponderat». Ugualmente, Barbato traduce 599C11 12 ἢ δὲ ψυχὴ τοῖς πράγμασι πολλάκις τὸ βάρος ἐξ αὐτῆς προστίθεισιν in «sic semper & animus, qui contra potius rebus ex seipso onus imponit & gravat» traducendo προστίθεισιν con «imponit & gravat» ed arricchendo il testo greco con la constatazione personale «quae per se alioqui tolerabiles erant» collocata alla fine del periodo. Poi a 600A7 Angelo Barbato traduce τὸ μηδὲν ἐνδεῖν τῶν ἀναγκαίων πρὸς τὸν βίον trasformandolo nella frase interrogativa «& quod nihil eorum indigeas quae humana vita necessario requirat?» e rende 600B3-4 οὕτω καὶ ἡμεῖς αὐτὴν ἀμυνώμεθα φιλοσοφούντες ἀξίως con «sic eam nos quoque sapientiae studio digne, ut par est, ulciscamur», traducendo φιλοσοφούντες con la

breve perifrasi «sapientiae studio» ed aggiungendo in inciso la considerazione personale «ut par est». A-600B5, indicata la filosofia quale mezzo migliore per farsi coraggio nelle disgrazie, Plutarco si pone il doppio quesito su come difendersi ‘τὸν Δία δὲ πῶς ὕοντα; τὸν βορέαν δὲ πῶς;’ e Barbato, esprimendo soltanto il riferimento agli agenti atmosferici personificati da Giove Pluvio e a Borea, banalizza il testo greco traducendo: «Qua enim ratione pluviam nobis boreamve defendimus?», parlando di semplice pioggia e borea ed obliterando le rispettive divinità chiamate in causa dal Cheronese. A volte, poi, Barbato prova a ricreare un’atmosfera dialogica immaginando quasi di avere l’interlocutore *in praesentia*, adottando intercalari tipici del colloquiale che sembrano emulare le discussioni del circolo plutarqueo. Ad esempio, quando Plutarco, sostenendo che la patria va considerata nella prospettiva di chi vi abita e ne fa uso e, per discettare dei motivi che spingevano taluni a rifiutare o ad iscriversi la cittadinanza di tale luogo, pone il caso di Socrate (600F2-601A2) che si dichiarava cittadino del mondo ὡς ἄν τις Ῥόδιος εἶπεν ἢ Κορίνθιος, il traduttore traduce il testo in «ut siquis, puta, vel Rhodius, vel Corinthius dici velit», inserendo nel testo «puta» quasi come se avesse il destinatario (Menemaco di Sardi), o piuttosto il dedicatario dell’opu-

scolo (Leone X de' Medici), al proprio fianco in ascolto ed ottenendo l'effetto di vivacizzare il discorso in un contesto non dialogico. A 601A9-11, dove Plutarco delinea i tratti della patria universale cui tutti appartengono, riconoscendola unica perché vi si trovano ovunque gli stessi elementi naturali, governanti politici, momenti astronomici quali τροπαὶ βόρειοι τροπαὶ νότιοι ἰσημερία e pratiche agricole stagionali quali ὥραι σπόρων ὥραι φυτειῶν, Angelo Barbato preferisce evitare le anafore, accorpendole con la traduzione «eadem solstitia & æquinoctia», che oblitera o forse riassume le due tipologie di solstizi tramite «eadem», e la traduzione «tempora sementis, & plantarum omnium», che volge σπόρων al singolare e sostituisce l'anafora di ὥραι con «& plantarum omnium» con un procedimento non dettato di certo da *brevitas*, ma da scelta stilistica.

La pubblicazione del *De exilio libellus* di Angelo Barbato, e la sua ristampa all'interno di numerose raccolte e florilegi cinquecenteschi, quale primo esperimento di traduzione latina del Περὶ φυγῆς plutarcheo, ha rappresentato, con i suoi pregi e le sue imperfezioni, un punto di riferimento imprescindibile per tutte le traduzioni di tale opuscolo dei *Moralia* del poligrafo di Cheronea che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, sono state approntate in tutta Europa, in la-



tino e nelle lingue vernacolari, a partire da quelle di Diego Gracián de Alderete (1548), Giovanni Tarcagnotta (1559), Wilhelm Xylander (1570), Jacques Amyot (1572), Hermann Cruser (1573) e Marcello Adriani (fine XVI sec.) fino ai giorni nostri. Ed il sacerdote Angelo Barbato dà saggio di interessanti capacità critiche, versorie ed esegetiche cimentandosi nella traduzione latina di un opuscolo plutarcheo la cui tematica risultò nelle sue corde, in quanto era costretto ad alleviare con la letteratura le difficoltà economiche e personali cagionate da un allontanamento forzato dalla patria.

## NOTE

1 Cf. Mazzuchelli 1758, p. 274.

2 Chiamato *Angelo Barbaro* (forse per errore di stampa) all'interno della *Biblioteca Universale degli Autori* (lasciata su manoscritto da Alfonso Chacón e pubblicata da F.D. Camusat a Parigi nel 1732); cf. Mazzuchelli 1758, p. 274, n. 1.

3 Redatti in *Curia Dominorum* di Castel Sant'Angelo e conservati presso l'Archivio di Stato di Viterbo; cf. Carosi 1992, p. 37.

4 Barbato aveva anticipato al tipografo Griffi dei soldi per la fornitura di matrici in bronzo per la stampa, e per riottenerli incaricò il nobile fiorentino Roscio Ridolfi e Tommaso di Pereto di seguire la causa; cf. Carosi 1992, p. 38.

5 *Ad Leonem Decimum Pontificem Maximum Angeli Barbati pro inopia sua in Plutarchi exilium supplicatio*. All'interno di questa *supplicatio* Barbato informa il pontefice di stare preparando anche un «opusculum de iustitia, de Pluto, de Symposijs».

6 Cf. Sandal 1997, p. 290.

7 Cf. Barbato 1520.

8 Cf. Barbato 1516.

9 Stando a quanto riferito dall'edizione dei *Progymnasmata* di Teone allestita a Stoccarda nel 1834 da C.E. Finckh (nella sezione introduttiva dedicata a manoscritti ed edizioni a stampa dell'opera), G. Veesenmeyer avrebbe definito Angelo Barbato «certe graecis et latinis literis eruditus» poiché

«exstat Plutarchi liber *de exilio* ab eo haud male latine versus»; cf. Finckh 1834, p. XIX.

10 Destinatario dell'opuscolo plutarco identificato da G.G. Siefert (cf. Siefert 1896, pp. 74-89). Al giovane amico Menemaco (di cui, ad avviso di G. Viansino, sarebbe stato inurbano dichiarare il nome; cf. Caballero-Viansino 1995, p. 8, n. 7) Plutarco aveva dedicato anche i *Praecepta gerendae rei publicae*; cf. 813F e 825D.

11 Forse in ambiente veneto, fiorentino o romano.

12 In particolare, sembrerebbe significativa la traduzione «Cleanthes Lysius» a 605B2, dove l'Aldina (Manuzio 1509, p. 637) pubblica λύσιος (seguendo la gran parte dei manoscritti), mentre il codice n (Neapolitanus III E 28) tramanda Λύδιος e sui codici A (Parisinus Gr. 1671) ed E (Parisinus Gr. 1672) una seconda mano ha annotato Λύκιος. Inoltre, talora gli umanisti in possesso di un codice plutarco ne fanno in qualche modo esplicita menzione nell'epistola dedicatoria. Tuttavia, le scarse notizie circa gli ambienti frequentati da Barbato e soprattutto le modifiche da lui apportate al testo greco in sede di traduzione del Περὶ φυγῆς plutarco impediscono di giungere ad una certezza assoluta in tal senso.

13 Con l'eccezione di un intervento di seconda mano presente sul codice Vaticanus Gr. 139 (s. XIV in.), che corregge il testo in Καπώαις.

14 Traduzione su cui sollevarono dubbi già alcuni editori cinquecenteschi dei florilegi di traduzioni umanistiche dei *Moralia*, precisando a margine del passo: «In Graeco est ἄνυδρον, ipse vertit, irriguas .i. non riguas, nescio quam bene» (cf. Froben 1518, p. 113), oppure annotando *a latere*: «† ἄνυδρον» (cf. Cratander 1530, p. 115) o «\* ἄνυδρον» (cf.

Guillard-Belot 1566, p. 609). Nella raccolta di traduzioni latine dei *Moralia* plutarchei allestita da H. Estienne (cf. Estienne 1572, p. 275), invece, il passo in oggetto è tradotto «sibi redant aquarum inopes».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barbato 1516

A. Barbato, *Plutarchi Chaeronei De exilio libellus*, Romae 1516.

Barbato 1520

A. Barbato, *Theonis rhetoris de modo declamandi libellus*, Romae 1520.

Caballero-Viansino 1995

R. Caballero-G. Viansino, *Plutarco, L'esilio*, Napoli 1995.

Carosi 1992

A. Carosi, *A zonzo per archivi e biblioteche*, Biblioteca e società XI, 1992, 37-42.

Cratander 1530

A. Cratander, *Plutarchi Chæronei, philosophi historicique clarissimi, Opuscula (quae quidem extant) omnia*, Basileae 1530.

Estienne 1572

H. Estienne, *Plutarchi Chaeronensis Opuscula Varia: quae magna ex parte sunt philosophica*, tomus secundus, Parisiis 1572.

Finckh 1834

C.E. Finckh, *Theonis Sophistae Progymnasmata*, Stuttgartiae 1834.

Froben 1518

I. Froben, *Plutarchi Chaeronensis Opuscula Quaedam*, Basileae 1518.

Guillard-Belot 1566

G. Guillard-T. Belot, *Plutarchi Chæronei Philosophi atque Historici clarissimi Moralia Opuscula*, Parisiis 1566.

Manuzio 1509

A. Manuzio, *Plutarchi Opuscula LXXXII*, Venetiis 1509.

Mazzuchelli 1758

G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Vol. II, Parte I, Brescia 1758.

Sandal 1997

E. Sandal, *Prete tipografi*, in AA.VV., *Prete nel Medioevo*, QSR 4, Verona 1997, 283-297.

Siefert 1896

G.G. Siefert, *De aliquot Plutarchi scriptorum moralium compositione atque indole*, diss. Lipsiae 1896.

# Il valore di φῶς in due metafore di luce e di ombra: Aesch. *Pers.* 150-152, 165-169\*

ALESSANDRA TENORE

In anni recenti gli studiosi hanno rivolto particolare attenzione alle metafore presenti nei testi poetici e narrativi, soprattutto allo scopo di verificare il valore che esse assumono per l'esegesi complessiva dell'opera. In particolare, per quanto concerne le metafore nelle tragedie di Eschilo, sono stati condotti vari studi<sup>1</sup> dai quali è emerso che Eschilo, pur avendo come riferimento i poemi omerici ed i lirici (in particolare Pindaro), ha creato immagini originali, ora rinnovando la forma di una metafora tradizionale, ora utilizzando

---

\* Questo articolo è una rielaborazione di una sezione della mia tesi di laurea magistrale, svolta sotto la guida della prof.ssa Volpe.

i nessi tradizionali per metafore nuove, ora creando neologismi linguistici di natura metaforica.

Scopo di questo contributo è verificare il valore φῶς in due metafore di luce e di ombra, una delle serie metaforiche<sup>2</sup> presenti nei *Persiani*<sup>3</sup>.

Nella parodo, ai vv. 150-2, il corifeo annuncia l'ingresso della regina:

ἀλλ' ἦδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος ὀρμάται  
μήτηρ βασιλέως, βασίλεια δ' ἐμή<sup>4</sup>  
(vv. 150-2)

Ma ecco la madre del re. La mia regina avanza,  
luce pari a quella che risplende negli occhi degli dèi<sup>5</sup>.

Il coro, tramite il deittico ἦδε, annuncia l'ingresso di una figura femminile, la cui identità è chiarita, con un iperbato, al verso successivo. Ciò che preme agli anziani del coro, inizialmente, non è indicare chi sia il personaggio che sta entrando in scena, ma come esso appare ai suoi occhi: la μήτηρ βασιλέως (metaforizzato) è assimilata ad un bagliore luminoso, φάος (metaforizzante), θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς<sup>6</sup>.

Secondo una visione propria del mondo orientale, la regalità è di origine e di natura divina, per cui lo splendore della persona regale<sup>7</sup> è assimilato, in una *comparatio compendiaria*<sup>8</sup>, agli occhi degli dèi, ossia al



bagliore che proviene da essi<sup>9</sup>. L'ingresso della regina sulla scena, pertanto, nell'immaginario dello spettatore doveva avere dei punti di contatto con l'apparizione di una divinità<sup>10</sup>, dal momento che l'epifania divina si contraddistingue per una luce soprannaturale<sup>11</sup>. Tale caratterizzazione, inoltre, è rafforzata dal v. 157 θεοῦ μὲν εὐνάπειρα Πελοσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυς.

Un'immagine simile sembrerebbe essere ravvisabile ai vv. 518-523 dell'*Agamennone*, dove si fa riferimento allo sguardo luminoso degli occhi (φαιδροῖσι τοῖσὶδ' ὄμμασιν) di alcuni δαίμονες ἀντήλιοι<sup>12</sup>. L'araldo, che chiede ai δαίμονες di illuminare il re che finalmente ha fatto ritorno a casa, istituisce un rapporto tra la luce emessa dagli occhi di queste divinità e quella che lo stesso Agamennone porta con sé nel momento del suo arrivo (ἦκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων/ καὶ τοῖσδ' ἅπασιν κοινὸν Ἀγαμέμνων ἀναξ, «il sire Agamennone è giunto portando una luce nelle tenebre, comune a voi e a tutti costoro<sup>13</sup>», vv. 522-23): il bagliore emanato dagli occhi di queste statue deve accogliere il re che è, a sua volta, portatore di luce. Il bagliore di Agamennone si sostituisce alla fiaccola, che ai vv. 22-39 annuncia la presa di Troia, e, come il sole, rischiarava le tenebre: essa, infatti, è νυκτὸς ἡμερήσιον/ φάος (vv. 23-24)<sup>14</sup> ed anche portatrice di buona notizia, εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός (v. 21). Men-

tre ad Argo il re ἐν εὐφρόνῃ, come un astro, diffonde la sua luce, la regina di Persia nelle tenebre (ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης v. 180) è, invece, sconvolta da visioni (πολλοῖς μὲν ἀεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν v. 176). A tal proposito, Garvie<sup>15</sup> evidenzia che l'utilizzo da parte degli anziani di Persia di una metafora di luce potrebbe essere dettato non solo dalla regalità di Atossa, ma anche dalle aspettative del coro stesso. La regina potrebbe infatti liberare gli anziani da qualsiasi dubbio ed angoscia relativo all'esito della battaglia e al ritorno dell'ἄνθος Περσίδος αἴας (v. 60) e, quindi, essere portatrice di buone nuove.

Le aspettative del coro, però, sono frustrate dall'arrivo della regina, che nel primo episodio, ai vv. 159-164, spiega il motivo della sua venuta: teme che μὴ μέγας Πλοῦτος κονίσας οὐδας ἀντρέψη ποδι/ὄλβον<sup>16</sup>, ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος «una grande ricchezza, coprendo il suolo di polvere, rovesci con il proprio piede la prosperità<sup>17</sup>, che Dario ha costruito non senza l'aiuto di un dio» (vv. 163-164). La perdita dell'ὄλβος, inoltre, è connessa ad una διπλῆ μέριμνα, evidenziata dall'anfora di μήτε nei seguenti versi:

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

ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλῶ φόβος·  
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίαν.

(vv. 165-9)

Nel mio cuore serpeggia questo indicibile e duplice affanno che non abbiano pregio immense ricchezze senza uomini, che a uomini privi di ricchezza non risplenda una luce pari alla loro forza.

Di certo la ricchezza è intatta, ma la paura è nell'occhio; penso, infatti, che l'occhio della casa sia la presenza del padrone.

La simbologia della luce caratterizza, dunque, non soltanto la regina, ma anche le ricchezze della Persia e il valore militare dei suoi uomini. Se nella parodo le immagini connesse al πλήθος di ricchezza e di uomini svolgono la funzione di esaltare la grandezza della Persia e della spedizione di Serse<sup>18</sup> e di presentare agli spettatori l'ἀβροσύνη orientale, nel primo episodio πλοῦτος, ὄλβος<sup>19</sup> e πλήθος diventano l'oggetto del duplice inscindibile timore<sup>20</sup> della regina: non è possibile che grandi ricchezze (πλήθος χρημάτων) ricevano i giusti onori (ἐν τιμῇ σέβειν)<sup>21</sup> senza la presenza maschile (ἀνάνδρων<sup>22</sup>) e che per gli uomini scevri di ricchezze (ἀχρηματοῖσι) risplenda una luce (λάμπειν φῶς) pari al loro valore militare (ὅσον σθένος πάρα). In altri termini, non c'è πλοῦτος senza πλήθος di uo-

mini e senza ricchezze<sup>23</sup> non può esserci φῶς, che viene messo in relazione con lo σθένος. La regina, dunque, condivide con il coro i timori legati alla partenza di un gran numero di uomini, manifestati precedentemente nella parodo<sup>24</sup> (vv. 57-64.).

La metafora di luce ha come metaforizzante il sostantivo φῶς del v. 167, il cui metaforizzato è stato oggetto di interpretazioni affini tra loro<sup>25</sup>. Lo scolio *vetus*<sup>26</sup> interpreta nel senso che gli uomini privi di mezzi non possono godere del piacere della luce e il commentario bizantino<sup>27</sup> precisa che si tratta della luce dell'εὐτυχία<sup>28</sup>. Schütz<sup>29</sup> propone due interpretazioni di φῶς: *flos felicitatis*<sup>30</sup> e *honor*, propendendo per quest'ultima esegesi, poiché l'*honor* sarebbe conseguenza della *virtus*; Broadhead<sup>31</sup> assegna a φῶς il valore di "successo"; Italic<sup>32</sup> attribuisce a φῶς il valore di *salus, gaudium*. Gli studiosi, pertanto, interpretano φῶς sia come *gaudium* sia come *honor*<sup>33</sup>.

Sul valore di φῶς in questo passo possono fornire un contributo alcune occorrenze di ὄλβος in Pindaro:

1. *Pyth.* 4.254-56 καὶ ἐν ἀλλοδαπαῖς/†περὶ ἀρούραις τουτάκις ὑμετέρας ἀ-/κτίνας ὄλβου δέξατο μοιρίδιον/ἄμαρ ἢ νύκτες, dove lo splendore di ὄλβος è assimilato a quello emesso dai raggi del sole;

2. *Pyth.* 5.55-57 ὁ Βάττου δ' ἔπεται παλαι-/ὸς ὄλβος ἔμπαν τὰ καὶ τὰ νέμων, /πύργος ἄστεος ὄμμα τε φαεννότατον/ξείνοισι, in cui l'antica prosperità di Batto, indicata con πολλὺς ὄλβος al v. 14, cioè la gloria e la ricchezza che Batto ha conquistato per sé e per i suoi discendenti, ottenuta con il favore del dio Apollo (v. 60-63.), è «pupilla lucentissima» (ὄμμα φαεννότατον) per gli stranieri, che ammirano il fulgore che emana<sup>34</sup>.

Alla luce dei passi pindarici φῶς al v. 167 dei *Persiani* sembrerebbe avere, dunque, un valore pragmatico: l'immagine di luce indica la prosperità materiale e morale della Persia. Sembra quasi che Eschilo voglia richiamare il fulgore dell'oro Persiano. Φῶς racchiude e sintetizza, concretizzandoli, i due elementi indissolubili sui quali si fonda l'impero persiano, le ricchezze e lo σθένος del suo numeroso esercito, che si erge a difesa di esse. La sconfitta di Serse rischia di scindere questo dualismo: questo è il timore della regina, che vedrebbe affievolire il φῶς dell'impero di Persia. Duplice ed inscindibile è la μέριμνα della regina, come duplice ed inscindibile è il legame tra χρήματα e σθένος; l'una ἄφραστος, l'altro, invece, come a voler creare un rapporto antitetico tra i due, luminoso.

Il v. 168 riunisce i due motivi della μέριμνα della regina<sup>35</sup>: πλούτος ἀμεμφής richiama πλήθος χρημάτων del v. 166, mentre ὀφθαλμῶ fa riferimento al sostegno maschile che potrebbe andare perduto<sup>36</sup>, ad ἀνάνδρων di v. 166. Ὄφθαλμός<sup>37</sup>, inoltre, anticipa la metafora del verso successivo<sup>38</sup>. Cosa simboleggi ὀφθαλμός e quale sia la sua funzione, è indicato chiaramente al v. 169: δεσπότης παρουσία<sup>39</sup>. La regina, preoccupata per Serse<sup>40</sup>, non fa il suo nome, ma ne evoca la rappresentazione affettiva, tramite l'immagine dell'occhio.

Il valore di ὀφθαλμός sembra, infatti, essere metonimico e simbolico allo stesso tempo: come è stato ampiamente evidenziato<sup>41</sup>, ὀφθαλμός, di frequente, indica una persona 'preziosa' e che ha un grande 'valore'. Lo stesso uso ha un riscontro in Aesch. Ch. 934 ὀφθαλμὸν οἴκων μὴ πανώλεθρον πεσεῖν, Eum. 1025-6 ὄμμα γὰρ πάσης χθονός/ Θησηῆδος; Pind. Ol. 2.9-10, Σικελίας τ' ἔσαν/ ὀφθαλμός, 6.16d, Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμάς; Soph. Tr. 203-204 αἶ τ' ἐκτὸς αὐλῆς, ὡς ἄελπτον ὄμμ' ἐμοὶ/ φήμης ἀνασχὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα, OT 987 καὶ μὴν μέγας γ' ὀφθαλμός οἱ πατρὸς τάφοι, Eur. Andr. 406 εἷς παῖς ὄδ' ἦν μοι λοιπός, ὀφθαλμός βίου in cui si parla di occhio di una casa, di una famiglia e di una regione<sup>42</sup>.

## NOTE

1 Per studi di ordine generale cf. Keith 1914, 116-133; Dumortier 1935; Stanford 1942, cap. 4; Earp 1948, 93-149; Smith 1965, 10-72; Fowler 1967; Silk 1974; Petrounias 1976; Rosenmeyer 1982, 117 ss.; Moreau 1985. Per quanto concerne studi incentrati su una specifica tipologia di metafora cf. van Nes 1963 per le metafore marine, Haldane 1965 per le metafore attinenti alla musica, Sansone 1975 per le metafore della sfera intellettiva.

2 A seguito del lavoro di Dumortier 1935, Henry 1975, 180 sottolinea come «una serie metaforica può avere dei riflessi al livello dell'opera nel suo insieme», in quanto valido strumento di analisi del testo.

3 Per le metafore presenti nei *Persiani* cf. Smith 1965, Anderson 1972, Vassia 1986, Conacher 1996, 115-124 e Caramico 2006.

4 Il testo di Eschilo è citato secondo West 1998<sup>2</sup>.

5 La traduzione, inedita, di questi e degli altri passi dei *Persiani* citati, è della professoressa P. Volpe.

6 Cf. Mugler 1960, 60. Per un'analisi dettagliata cf. Mugler 1964, 438-9, s. v. φῶς.

7 Cf. Beierwaltes 1957, 22; Tourreaix 1984, 123-34, in particolare 124, al quale si rimanda per la bibliografia precedente. In Eur. *IT* 187-8 lo splendore regale, invece, è indicato con la luce emessa dallo scettro: ἔρρει φῶς σκῆπτρόν τ' οἴμοι, / πατρῶν οἴκων.

8 Cf. Pontani 1951, 31. Per altre forme di *comparatio compendiaria* cf. Garvie 2009, 96, ad 150-1.

9 Secondo l'interpretazione corrente, θεῶν è retto da τοῖς ὀφθαλμοῖς: cf. e.g. Belloni 1988, 107, ad 142-54 e Garvie 2009, 96, ad 150-1. Non interpreta, però, così lo *schol. byz.* 150a (218, 1-3 Zabrn. = 56, ad 153 sg. 1-3 Dähn.) ἀλλ' αὐτή ἢ τοῦ βασιλέως μήτηρ, δέσποινα δὲ ἐμῆ, ἢ ὑπάρχουσα φῶς τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν ἴσον τῶν θεῶν ὀρμάται ἤτοι ἔρχεται. La regina sarebbe quindi 'luce che giunge agli occhi dei membri del coro come la luce degli dèi'. Secondo tale esegesi, θεῶν dipenderebbe da ἴσον (scil. φῶς), mentre τοῖς ὀφθαλμοῖς, riferito al coro, da ὀρμάται.

10 Cf. Ciani 1974, 36, ad 150-1. Vassia 1986, 67, inoltre, segnala l'uso di φάος riferito ad un personaggio che avanza sulla scena in *Od.* 16.23, 17.41.

11 Cf. Garvie 2009, 96, ad 150-1. Per l'epifania divina cf. *h. Cer.* 188-189; *h. Ven.* 174-5.

12 L'identità di queste divinità è incerta: cf. Fraenkel 1950, II, 263-4, ad 519.

13 Trad. di E. Medda tratta da: *Eschilo. 'Agamennone'*, in *Eschilo-Sofocle-Euripide, Tragedie*, I, Milano 2006.

14 Per l'analisi del passo cf. Fraenkel 1950, II, 17, ad 22; Judet de La Combe 2001, 173, ad 519-522.

15 Garvie 2009, 96, ad 150-1.

16 Solone (13, 3-4, 9-13 W.) distingue un ὄλβος concesso dagli dèi da quello ricercato dagli uomini ἐφ' ὕβριος (v. 11), fonte di ingiustizia e portatore di sventura. Ὀλβος, infatti, sembra essere un dono degli dèi, in particolare di Zeus: cf. *Od.* 3.208, 4.207-8, 6.188, 18.19. Cf. Belloni 1988, 111, ad 163-4.



17 Per l'analisi e l'interpretazione di questa immagine cf. Dumortier 1935, 182, Pontani 1951, 33-4, ad 159-64 e Belloni 1994, 109-110, ad 163-4 ritengono che la metafora si riferisca al crollo di un edificio; Cataudella 1963 ipotizza che l'immagine si riferisca al crollo di una colonna per analogia con un'immagine affine presente in *Hor. carm.* 1.35.12-14; Korzeniewski 1966, 577-8, Petrounias 1976, 10, Taplin 1977, 78 e Garvie 2009, 107-109, ad 163-4, sostengono che l'immagine si riferisca ad una corsa di cavalli o di carri, in cui, a seguito di uno scontro, si rovescia il carro guidato da ὄλβος. Essi collegano quest'immagine a quella della donna, assimilata ad un cavallo, che nel sogno della regina rompe il giogo (vv. 180-200). Per l'immagine di ὄλβος sul carro cf. *Eur. HF* 780. Sansone 1979, 115-116, Conacher 1996, 14-15 n. 23, Gondicas-Judet de La Combe 2000, 63, ad 163 ss. ipotizzano che l'immagine descriva lo scontro tra due lottatori in un *κονιστήριον*, dove il primo lottatore fa inciampare l'avversario colpendolo con un piede e rovesciandolo al suolo.

18 Nella parodo sono ricorrenti i riferimenti alla moltitudine, alla grandezza e alla ricchezza dell'impero persiano, tanto da diventarne la connotazione tipica: vv. 4, 9, 25, 33-34, 37, 40-42, 45-46, 52-53, 73-75, 79-80, 83, 87-90, 118-119, 123-24; cf. Ghezzi 1938-1939, 433-436; Lattimore 1943, 82-93; Clifton 1963, 111-17; Avery 1964, 174-76; Ferguson 1972, 42; Paduano 1978, 40-60; Kelley 1979, 213-19; Michelini 1982, 86-98; Moreau 1985, 112-19; Belloni 1988, XXVII-XXX; Garvie 2009, XXVIII.

19 Per la stretta connessione tra πλοῦτος e ὄλβος nei *Persiani* cf. vv. 250-252 e 754-756; cf. anche ad es. *Il.* 16.596, 24.535-6; *Od.* 14.205-6; *h. Merc.* 528-9; *h. Hom.* 30.12, nonché *Sol.* 13, 3, 9 W. Cf. Belloni 1988, 111, ad 163-4.

20 Broadhead 1960, 75, ad 168: le proposizioni dei vv. 166-167 «are equally significant»; Korzeniewski 1966, 582-4.

21 Broadhead 1960, 74, *ad* 166-7 ritiene che la regina faccia riferimento all'ἀναρχία che potrebbe insorgere dopo la sconfitta di Serse. Le parole pronunciate dal coro ai vv. 589-594 sembrerebbero confermare tale ipotesi.

22 Garvie 2009, 109, *ad* 166-7: ἄνανδρος in questo passo è sinonimo di κένανδρος.

23 Sulla possibile natura delle ricchezze cf. Korzeniewski 1966, 581-4.

24 Garvie 2009, 109, *ad* 166-7; Broadhead 1960, 73, *ad* 166-7, evidenzia che la regina, nella maggior parte di questa scena, è dominata dalla paura (vv. 161, 162, 165, 168, 206, 210).

25 Cf. Ciani 1974, 36-37.

26 Schol. M 167a (227 Zabr. = 61, *ad* 170 Dähn.) μήτ' ἀχρημά (τοισι): μήτε τοὺς πένητας πᾶν σθένοσ ὄραν τοῦ φωτόσ· ὃ ἔστιν· οὐ πάσισ ἀπολαύουσι τῆσ τοῦ φωτόσ ἡδονῆσ οἱ πένητεσ.

27 Cf. West 1998<sup>2</sup>, XX.

28 Schol. byz 165a (226 Zabr. = 60, *ad* 168 sgg. Dähn.): διὰ ταῦτα διπλῆ ἐστί μοι μέριμνα ἄλεκτοσ. ἡ δὲ τοιάδε· μήτε χρημάτων πλήθοσ ἐν τιμῆ σέβειν ἀνάνδρων ἦτοι ἀνδρῶν ἐκείσε μὴ παρόντων μήτε τοῖσ ἀχρημάτοισ ἀνδράσιν ἦτοι τοῖσ πένησι λάμπειν φῶσ εὐτυχίασ, ὅσον ἐστί σθένοσ, ὃ ἔστιν· οὐ πάσισ ἀπολαύσι τῆσ τοῦ φωτόσ ἡδονῆσ οἱ πένητεσ. ἑτέρου γὰρ λείποντοσ τὸ τῆσ εὐδοκιμήσεωσ δυσχερέσ χωρίσ μὲν γὰρ ἀνδρῶν ἀχρηστά εἰσιν τὰ χρήματα, χωρίσ δὲ χρημάτων οἱ ἄνδρεσ. καὶ ἀπλῶσ· οἱ μὴ ἔχοντεσ ταῦτα ἀνίσχυροι;

29 Schütz 1794, 33.

30 Precedentemente Hermann 1859<sup>2</sup>, 179, *ad* 164, interpretava λάμπειν φῶσ ὅσον σθένοσ πάρα di v. 167 come *non aequae felicem esse ut potens est*.

31 Broadhead 1960, 74.

32 Italie 1955, 324, s.v. φῶς: *salus, gaudium*.

33 Non così Garvie 2009, 110, ad 166-7, che considerando il testo fortemente corrotto, reputa non sia possibile fornire un'e-segesi fondata.

34 Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini 2012<sup>5</sup>, 527, ad 56-7.

35 Cf. Broadhead 1960, 75, ad 168.

36 Così interpreta *schol. byz.* 168a (228 Zab. = 62, ad 171 sgg., 1-2, Dähn.) ἔστι γὰρ ἡμῖν πλοῦτος ἀμεμψῆς καὶ ἄφθονος. δεδοίκαμεν δὲ διὰ τὸ μὴ ἔχειν ἄνδρας.

37 Gow 1928, 136-7 ritiene che l'ὄφθαλμός di v. 168 sia la sorgente di luce della prima metafora (λάμπειν φῶς v. 167) e che esso sia ulteriormente esplicitato dall'ὄμμα δόμων del verso successivo.

38 Cf. Broadhead 1960, 75, ad 168; Belloni 1988, 113, ad 165-69.

39 Cf. Belloni 1988, 112, ad 165-9; Garvie 2009, 111, ad 169.

40 *Schol. byz.* 168b (228 Zab. = 62, ad 171 sgg., 4-5, Dähn.) ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ: ἦγουν ἀμφιτῶ Ξέρξῃ ὀφθαλμὸν γὰρ ἐκείνον καλεῖ.

41 Cf. Gow 1928, 136; Vassia 1986, 67; Belloni 1988, 112, ad 165-9; Griffith 1999, 45, in part. n. 82; Garvie 2009, 111 ad 168.

42 Cf. Broadhead 1960, 75, ad 168; Belloni 1988, 112, ad 165-9; Garvie 2009, 111, ad 168.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anderson 1972

M. Anderson, *The imagery of the 'Persians'*, *GeR* 19, 1972, 166-74.

Arnott 1962

P.D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century*, Oxford 1962.

Avery 1964

H.C. Avery, *Dramatic Devices in Aeschylus' 'Persians'*, *AJPH* LXXXV, 1964, 173-84.

Beierwaltes 1957

W. Beierwaltes, *Lux intellegibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, München 1957.

Bees 1995

R. Bees, *Die Skene in Aischylos 'Persen', 'Sieben gegen Theben' und 'Hiketiden'*, in E. Pöhlmann (ed.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt 1995, 73-106.

Belloni 1988

L. Belloni, *I 'Persiani'*, Milano 1994<sup>2</sup> (1988).

Broadhead 1960

H. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.

Caramico 2006

A. Caramico, *La metafora del giogo nei 'Persiani'*

di Eschilo, in P. Volpe (ed.), *Aspetti del mondo classico: lettura ed interpretazione dei testi*, Napoli 2006, 7-24.

Cataudella 1963

Q. Cataudella, *Eschilo 'Pers'*. 163 sg. e Orazio, *Maia* 15, 1963, 442-49.

Ciani 1974

M.G. Ciani,  $\Phi\text{A}\text{O}\Sigma$  e termini affini nella poesia greca, Firenze 1974.

Clifton 1963

G. Clifton, *The Mood of the 'Persai' of Aeschylus*, *G&R*, 10, 1963, 111-17.

Conacher 1996

D.J. Conacher, *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto 1996.

Dähnhardt 1894

O. Dähnhardt, *Scholia in Aeschyli 'Persas'*, Lipsiae 1894.

Dumortier 1935

J. Dumortier, *Les Images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935.

Earp 1948

F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, Mass 1948.

Ferguson 1972

J. Ferguson, *A Companion to Greek Tragedy*, Austin-London 1972.

Fowler 1967

B.H. Fowler, *Aeschylus' Imagery*, *C&M* 28, 1967, 1-74.

Fraenkel 1950  
E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950.

Garvie 2009  
A.F. Garvie, *Aeschylus. 'Persae'*, Oxford 2009.

Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini 2012<sup>5</sup>  
B. Gentili, P.A. Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano, 2012<sup>5</sup> (1995).

Ghezzeo 1938-1939  
M.V. Ghezzeo, *I 'Persiani' di Eschilo*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 98, 1938-39, 427-48.

Gondicas-Judet de La Combe 2000  
M. Gondicas-P. Judet de La Combe, *Eschyle. Les 'Perses'*, Chambéry 2000.

Gow 1928  
A.S. Gow, *Notes on the 'Persae' of Aeschylus*, JHS 48, 1928, 133-158.

Griffith 1999  
M. Griffith, *The king and eye: the rule of the father in Greek tragedy*, PCPS 44, 1999, 20-84.

Haldane 1965  
J.A. Haldane, *Musical themes and imagery in Aeschylus*, JHS 19, 1965, 33-41.

Hammond 1972  
N.G.L. Hammond, *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*, GRBS 13, 1972, 387-450.

Hammond 1988  
N.G.L. Hammond, *The Conditions of Dramatic*

*Production to the Death of Aeschylus*, GRBS 29, 1988, 5-33.

Henry 1975

A. Henry, *Métonymie et méthaphore*, Paris 1971; tr. it. *Metonimia e metafora*, a cura di P. M. Bertinetto, Torino 1975.

Hermann 18592

G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1859<sup>2</sup> (1852).

Judet de La Combe 2001

P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon' d'Eschyle*, Villeneuve d'Ascq 2001.

Keith 1914

A.L. Keith, *Simile and metaphor in greek poetry*, Menasha 1914.

Kelley 1979

K.A. Kelley, *Variable Repetition: Word Patterns in the 'Persae'*, CJ 74, 1979, 213-19.

Korzeniewski 1966

D. Korzeniewski, *Studien zu den 'Persen' des Aischylos*, I Helikon 6, 1966, 548-96.

Italie 1955

G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1955.

Lattimore 1943

R. Lattimore, *Aeschylus on the Defeat of Xerxes*, in *Classical Studies in Honor of William A. Oldfather*, Urbana 1943, 82-93.

Michelini 1982

A.N. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the 'Persians' of Aeschylus*, Leiden 1982.

- Moreau 1985  
A. Moreau, *Eschyle: la violence e le chaos*, Paris 1985.
- Mugler 1960  
Ch. Mugler, *La lumière et la vision dans la poésie grecque*, REG 73, 1960, 40-72.
- Mugler 1964  
Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs. Douze siècle de dialogue avec la lumière*, Paris 1964.
- van Nes 1963  
D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.
- Paduano 1978  
G. Paduano, *Sui 'Persiani' di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978.
- Petrounias 1976  
E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- Pontani 1951  
F.M. Pontani, *Eschilo. I Persiani*, Roma 1951.
- Ricoeur 2010  
P. Ricoeur, *La Méthaphore vive*, Paris 1975; tr. it. *La metafora viva*, Milano 2010.
- Rosenmeyer 1982  
T.G. Rosenmeyer, *The art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles 1982.
- Sansone 1975  
D. Sansone, *Aeschylean methaphors for intellectual activity*, Wiesbaden 1975.



Sansone 1979

D. Sansone, *Aeschylus, 'Persae' 163, μὴ μέγας πλούτος κονίας οὐδ' ἀντρέψῃ ποδὶ / ὄλβον*, *Hermes* 107, 1979, 115-16.

Schütz 1794

Chr. G. Schütz, *In Aeschyli tragoedias quae supersunt ac deperditarum fragmenta commentaries*, Halae 1794.

Silk 1974

M. S. Silk, *Interaction in poetic imagery, with special reference to early Greek poetry*, Cambridge 1974.

Smith 1965

O. L. Smith, *Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus*, *C&M* 26, 1965, 10-72.

Stanford 1942

W. B. Stanford, *Aeschylus in His Style*, Dublin 1942.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Tourraix 1984

A. Tourraix, *L'Image de la monarchie Achéménide dans les 'Perses'*, *REA* 86, 1984, 123-34.

Vassia 1986

V. Vassia, *Le immagini ricorrenti nei 'Persiani' di Eschilo: struttura e forma linguistica*, in E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986.

West 1998

M.L. West, *Aeschlyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stutgardiae et Lipsiae 1998<sup>2</sup> (1990).

Willink 2008

C.W. Willink, *Exits and Locations in Aeschylus 'Persae'*, QUCC 89, 23-8.

Zabrowski 1985

Ch.J. Zabrowski, *The older scholia to Aeschylus' 'Persae'*, diss. Fordham Univ. New York 1984.

## INDICE

- 5 Nota degli autori
- AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ  
9 Prefacio: carta a una amiga,  
Paola Volpe Cacciatore
- STEFANO AMENDOLA  
23 Il mare nemico di Serse: i *Persiani* di  
Eschilo e *Die Seeschlacht bei Salamis*  
di Kaulbach
- ANNA CARAMICO  
55 *L'imagerie* zoologica eschilea  
tra metafora e similitudine
- GIOVANNA PACE  
69 Il secondo stasimo dei *Persiani* di  
Eschilo: generi lirici e forma metrica
- FABIO TANGA  
95 Il 'De exilio' di Plutarco nella  
traduzione latina di Angelo Barbato
- ALESSANDRA TENORE  
111 Il valore di φῶς in due metafore  
di luce e di ombra: Aesch. *Pers.*  
150-152, 165-169

# Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e A. Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica*, Trieste, EUT 2014, 353 pp. [ISBN 978-88-8303-544-9]
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012<sup>2</sup>, 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]
- 4 F. Donadi, S. Pagliaroli, A. Tessier (a cura di), *Manuciana Tergestina et Veronensia*, Trieste, EUT 2015, 293 pp. [ISBN 978-88-8303-712-2]

# Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 M. G. Bonanno, *La lettura del filologo*, Trieste, EUT 2014, 56 pp. [ISBN 978-88-8303-568-5]
- 3 O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]
- 5 P. Volpe, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT 2014, 90 pp. [ISBN 978-88-8303-579-1]
- 6 B. Zimmermann, *Passato e presente nei generi letterari 'dionisiaci' del V sec. a. C.*, Trieste, EUT 2015, 70 pp. [ISBN 978-88-8303-658-3]
- 7 S. Amendola, G. Pace (a cura di), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, Trieste, EUT 2016, 133 pp. [ISBN 978-88-8303-619-4]

Finito di stampare – 6 aprile 2016  
EUT Edizioni Università di Trieste