

QUADERNI DEI SEMINARI ROMANI DI CULTURA GRECA

Collana diretta da Roberto Nicolai

1. R. Pretagostini (cur.), *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, pp. 224, anno 2000
2. E. Dettori, *Filitea grammatica. Testimonianze e frammenti*, pp. 244, anno 2000
3. L. Sbardella, *Filitea. Testimonianze e frammenti poetici*, pp. 224, anno 2000
4. E. Magnelli, *Studi su Euforione*, pp. 212, anno 2002
5. E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, pp. 156, anno 2003
6. R. Nicolai (cur.), ΠΥΣΜΟΣ. *Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, pp. 400, anno 2003
7. R. Nicolai, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a. C. e i nuovi genere della prosa*, pp. 224, anno 2004
8. R. Pretagostini - E. Dettori (curr.), *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, pp. 486, anno 2004
9. L. Leurini, *L'edizione omerica di Riano di Creta*, pp. 164, anno 2007
10. R. Pretagostini - E. Dettori (curr.), *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, pp. 344, anno 2007
11. R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, pp. 244, anno 2007
12. E. Passa, *Parmenide. Tradizione del testo e questioni di lingua*, pp. 168, anno 2009
13. L. Lulli, *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, pp. 136, anno 2011
14. L. Sbardella, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a. C.*, pp. 280, anno 2012
15. S. Lanna, *Mesomede - Inno a Φύσις. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, pp. 284, anno 2013
16. M. Giuseppetti, *L'isola esile. Studi sull'Inno a Delo di Callimaco*, pp. 312, anno 2013
17. D. Carmona, *La escena típica de la epipólesis. De la épica a la historiografía*, pp. 296, anno 2014
18. G. M. Leo, *Anacreonte. I frammenti erotici. Testo, commento e traduzione*, pp. 248, anno 2015
19. M. Solitario, *Leonidas of Tarentum on poverty: between poetic refinement and Cynical polemic*, pp. 116, anno 2015
20. E. Dettori, *I Diktyoulokoí di Eschilo: Testo e commento. Contributo a lingua e stile del dramma satiresco*, pp. 248, anno 2016
21. I. Moreno - R. Nicolai (curr.), *La representación de la actio en la historiografía griega y latina*, pp. 172, anno 2016
22. R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, pp. 424, anno 2017

SemRom

SEMINARI ROMANI DI CULTURA GRECA



Quaderni 22

DIALOGHI PER VOCE SOLA

La cultura del lamento funebre nella Grecia antica

Riccardo Palmisciano

Edizioni Quasar

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" con i fondi del programma di ricerca PRIN "Trasmissione dell'antico: codificazione letteraria, tradizione manoscritta, ricezione".

© Roma 2017, Edizioni Quasar di Severino Tognon srl, via Ajaccio 43,
I-00198 Roma, tel. (39)0685833591, fax (39)0685833591

ISBN 978-88-7140-794-4

Finito di stampare nel mese di giugno 2017

A Paola e Libero,
il sole e le stelle
nel cielo delle Cicladi
d'agosto

Sommario

1	Premessa
3	Introduzione
13	Capitolo primo . Rito e lamento funebre nel mondo omerico
13	1.1. <i>Il γέγρας θανόντων</i>
21	1.2. <i>La lamentazione funebre nei poemi omerici. Dal planctus irrelativo al planctus ritualizzato</i>
25	1.3. <i>Espressioni di rilevanza rituale</i>
25	1.3.1. <i>Il piacere del planctus (τέρπεσθαι γόοιο)</i>
28	1.3.2. <i>L'abbandono del planctus (γόοιο μὲν ἔστι καὶ ἄσαι)</i>
31	1.3.3. <i>La 'freddezza' del planctus (γόος κρυερός)</i>
33	1.4. <i>Il lamento funebre per i grandi eroi. Funzioni del γόος nell'Iliade</i>
47	1.5. <i>Il sistema espressivo: temi, formulazioni, metafore del lamento funebre omerico</i>
54	1.6. <i>Forme particolari di lamento</i>
54	1.6.1. <i>La lamentazione per una persona viva</i>
56	1.6.2. <i>Rinnovare il lamento per chi è già stato pianto</i>
58	1.6.3. <i>Il lamento che chiama vendetta (γόος ἀρητός)</i>
62	1.7. <i>Modalità di esecuzione del γόος</i>
67	1.8. <i>Il lamento funebre dei professionisti: il θρηῆνος</i>
77	Appendice 1. Osservazioni sul lessico della lamentazione nei poemi omerici
81	Capitolo secondo. Il lamento funebre come espressione poetica tradizionale
82	2.1. <i>Canti di lavoro e lamento funebre</i>
83	2.2. <i>Lamenti egiziani o asiatici. Manero. Mariandino / Bormo. Litiense</i>
87	2.3. <i>Lino e il linos</i>
93	2.4. <i>Ialemo</i>
95	2.5. <i>Lamenti funebri per Adone</i>
98	2.6. <i>Musica e lamento funebre</i>
103	2.7. <i>Olimpo</i>
105	2.8. <i>Legislazione restrittiva in materia funeraria e lamento funebre</i>

111	Capitolo terzo. La cultura del lamento funebre nei poeti melici
112	3.1. <i>Lamento funebre ed epigramma funerario arcaico e classico</i>
133	3.2. <i>Identificazione di un genere poetico. Funzioni e motivi trenodici nei melici arcaici</i>
134	3.2.1. <i>Due frammenti trenodici in Stesicoro?</i>
137	3.2.2. <i>Le elegie di Archiloco per i morti in mare</i>
144	3.2.3. <i>Il lamento funebre nella poesia di Saffo</i>
153	3.2.4. <i>Elegie trenodiche di Anacreonte</i>
156	3.2.5. <i>Motivi trenodici in Teognide</i>
158	3.3. <i>La questione dell'elegia trenodica</i>
161	Capitolo quarto. La cultura del lamento funebre in Pindaro e Simonide
161	4.1. <i>Un libro dell'edizione alessandrina di Pindaro</i>
163	4.2. <i>La dinamica responsoriale nei θρῆνοι di Pindaro</i>
165	4.3. <i>Considerazioni sulla lunghezza di un θρῆνος e altre considerazioni</i>
167	4.4. <i>Giustificazione di un genere poetico</i>
175	4.5. <i>Il mito in funzione trenodica</i>
179	4.6. <i>I frammenti escatologici</i>
186	4.7. <i>θρῆνος e γόος in Pindaro</i>
188	4.8. <i>I θρῆνοι di Pindaro e Simonide riportati da Stobeo. La gnome in funzione trenodica</i>
198	4.9. <i>Altri θρῆνοι di Simonide di tradizione indiretta</i>
203	4.10. <i>Il θρῆνος per i caduti alle Termopili</i>
214	4.11. <i>I committenti dei θρῆνοι di Simonide e Pindaro</i>
217	Capitolo quinto. La cultura del lamento funebre nella tragedia attica
217	5.1. <i>Considerazioni preliminari</i>
222	5.2. <i>Il κομμός come elemento costitutivo della tragedia</i>
224	5.3. <i>Lamenti di carattere rituale nella tragedia</i>
224	5.3.1. <i>Eschilo, Sette contro Tebe, 961-1004</i>
230	5.3.2. <i>Eschilo, Persiani, 931-1077</i>
232	5.3.3. <i>Euripide, Ecuba, 154-168</i>
234	5.4. <i>Incertezza su cosa dire o fare (o scrivere)</i>
239	5.5. <i>Forme particolari di lamento</i>
239	5.5.1. <i>Lamenti su singole parti del corpo</i>
241	5.5.2. <i>Lamenti su oggetti</i>
243	5.5.3. <i>Estensione del lutto alla casa</i>
245	5.5.4. <i>Lamenti su città o stati</i>
249	5.5.5. <i>Il lamento che chiama vendetta</i>
252	5.5.6. <i>Autolamentazione</i>
255	5.6. <i>Forme non rituali di lamento in contesti funerari</i>
263	5.7. <i>I θρῆνοι dissimulati</i>
274	5.8. <i>Dinamiche di esecuzione</i>

280	5.9. <i>Il sistema espressivo</i>
280	5.9.1. <i>Il contenuto: funzioni, temi e formule</i>
281	5.9.2. <i>La forma dialogica. Interrogare chi?</i>
284	5.9.3. <i>Strutture formali ricorrenti</i>
289	5.9.4. <i>Il campo metaforico</i>
291	5.9.5. <i>Il tema "io ti piango"</i>
293	5.10. <i>Il lamento tragico fuori dalla scena</i>
295	Appendice 2. <i>Funzioni, temi e formule del lamento nella tragedia</i>
312	Appendice 3. <i>θρῆνος e γόος nei poeti tragici</i>
315	Capitolo sesto. <i>La poesia funeraria dal IV secolo all'età romana</i>
316	6.1. <i>Poesia funeraria e consolatio in prosa</i>
320	6.2. <i>Un esperimento originale: La conocchia di Erinna</i>
325	6.3. <i>L'Epitafio di Adone di Bione</i>
332	6.4. <i>L'Epitafio di Bione</i>
336	6.5. <i>L'epigramma funerario su pietra</i>
357	6.6. <i>Gli epigrammi trenodici nell'Antologia Palatina</i>
367	6.7. <i>Epilogo serio-comico (in prosa)</i>
371	Bibliografia
371	1. <i>Opere citate in forma abbreviata</i>
373	2. <i>Letteratura secondaria</i>
395	Abstract
401	Indice delle cose notevoli
407	Indice dei luoghi discussi

Premessa

Con questo libro do una forma compiuta e sistematica alle riflessioni sui lamenti funebri greci che ho svolto durante molti anni e che hanno trovato una prima organizzazione nella mia tesi di Dottorato¹ e in alcuni contributi specifici nei quali ho esposto le mie idee su singoli aspetti della cultura del lamento². Rispetto alla tesi di Dottorato posso dire di aver scritto un'opera molto diversa, in cui il punto di vista sull'oggetto di indagine è più ampio e sfrutta quanto sono andato maturando nei miei lavori sui rapporti fra poesia tradizionale e poesia autoriale e sulle caratteristiche specifiche che assume nella poesia greca la nozione di genere poetico³. Invece, i risultati dei miei lavori più circoscritti mi sono sembrati tuttora validi (pur con qualche revisione) e spero che le idee che vi sostenevo risultino più chiare ora che sono inserite in una trattazione organica che prende in esame tutti i testi poetici e tutte le testimonianze che appartengono alla cultura del lamento funebre fino all'età ellenistico-romana.

Ora che questo libro vede, finalmente, la luce, mi è gradito dichiarare i molti debiti di riconoscenza che ho contratto nel corso degli anni. Non posso non ricordare per primo chi a questo lavoro è indissolubilmente legato, cioè Luigi Enrico Rossi, che in anni lontani capì i miei interessi per l'etnografia e il folklore e mi propose di studiare i lamenti funebri. Sarò sempre grato a Chico per la sua apertura mentale e l'ampiezza della sua visione sul mondo antico, che gli consentiva di seguire e incoraggiare anche lavori su argomenti lontani dai suoi più immediati campi di interesse. Sono molto grato anche a Giovanni Cerri, sia per i contributi che ha dato al mio lavoro (in particolare al cap. 2), sia per avermi aiutato a lavorare nell'ambiente vivace e stimolante dell'"Orientale" di Napoli. In questa Università ho conosciuto un gruppo di archeologi che hanno cambiato il mio modo di guardare al mondo antico (per menzionare solo quelli dai quali ho imparato di più: Luca Cerchiai, Matteo D'Acunto, Bruno D'Agostino, Emanuele Greco), e degli studiosi come Michele Bernardini, Camilla Miglio, Giacomella Orofino, Junichi Oue, che mi hanno

¹ Palmisciano 1996a, un lavoro che è stato benignamente segnalato nell'aggiornamento bibliografico di Alexiou 2002 da Roilos e Yatromanolakis.

² Palmisciano 1996b, 1998, 2003a e 2003b.

³ Vd. Palmisciano 2003a, 2007b, 2014.

arricchito con la loro cultura e la loro amicizia. La quotidianità del lavoro sarebbe stata poi molto più difficile senza il sostegno costante di Amneris Rosselli e in anni più recenti di Rita Librandi. Sempre vivo è il rimpianto per due cari amici come Giorgio Jackson e Domenico Tomasco, che non ci sono più.

Grande è la mia gratitudine per un gruppo di studiosi che conosco da sempre e che costituiscono ormai parte integrante del mio paesaggio familiare. Mi riferisco agli amici del seminario romano, con i quali condivido una storia intellettuale ormai lunga diversi decenni, che si è concretizzata di recente nei volumi, davvero corali, sul "Sommerso". Sarei però un ingrato se non ringraziassi singolarmente l'amico che mi è stato più vicino in questi anni e che di questo libro è stato l'affettuosa levatrice, Livio Sbardella, instancabile nel prodigare consigli pratici e osservazioni critiche preziose. Un grazie particolare anche a Roberto Nicolai, a cui molto debbo non solo per la realizzazione concreta del libro; ad Andrea Ercolani e Giulio Colesanti, per l'aiuto generoso che mi hanno dato nelle ultime fasi di revisione. Infine, un grazie di cuore al *referee* anonimo per i suggerimenti e le osservazioni acute, che hanno contribuito non poco a migliorare il lavoro. Va da sé che neppure lettori tanto dotti potevano eliminare dal libro tutti gli errori a me dovuti. Di quelli rimasti mi faccio volentieri carico.

Nella speranza che il libro susciti interesse anche al di fuori della cerchia degli specialisti, ho fornito una traduzione di servizio dei testi meno noti. Per quelli di cui si dispongono traduzioni facilmente reperibili ho riportato solo il testo greco. Me ne scuso con chi non si sente a suo agio con il greco, ma dare le traduzioni di ogni testo avrebbe dilatato eccessivamente le dimensioni di un'opera già abbastanza lunga.

Licenziare un libro è un momento di intensa emozione, che mi addolora non poter condividere con chi non è più fra noi. Sono ormai nel mondo delle amate ombre Luigi Enrico Rossi, Luigi Esposito, Benedetto Sajevo e mio padre Giuseppe, che più di tutti avrebbe gioito a vedere il nome di suo figlio stampato sulla copertina.

Infine, due parole ai dedicatari. A Paola e Libero, che tanta gioia portano nella mia vita, avrei voluto dedicare un'opera di argomento più allegro. Considerati i tempi di realizzazione di questo libro, però, ho pensato fosse meglio non rischiare, rimandando ad altro, più lieto, volume. D'altra parte, se qualcosa hanno da insegnarci i lamenti degli antichi, è che queste parole che dicono la morte in realtà affermano le ragioni della vita con tutta la forza di cui gli uomini dispongono.

Introduzione

L'ideologia della morte e la fenomenologia del lutto sono due argomenti su cui in poco più di un secolo si è prodotta una mole di ricerca davvero impressionante per quantità e qualità dei risultati. Specialisti di diverse discipline e di diverse scuole: medici, filosofi, psicologi, sociologi, antropologi, storici hanno studiato questi temi da varie angolazioni e con scopi diversi¹, spesso travalicando i confini del dibattito scientifico e coinvolgendo temi di sentita attualità. Né è mancato il contributo più specifico, ma non meno significativo, degli studi condotti nell'ambito delle culture antiche, soprattutto in campo archeologico e storico². Data la vastità della materia e la possibilità di studiarla applicando metodologie molto diverse, è lecito aspettarsi che nuove pubblicazioni continuino ad arricchire il quadro delle nostre conoscenze, che però si può considerare già piuttosto solido in relazione ad aspetti fondamentali. Leggendo gli studi più recenti si ricava infatti l'impressione che le caratteristiche più importanti dell'ideologia della morte siano state colte già negli studi pionieristici di Hertz e van Gennep e che gli apporti più recenti servano a integrare quei modelli piuttosto che a sostituirli. Allo stato attuale della ricerca, dunque, ci si può sentire confortati nell'idea che la nostra conoscenza dell'ideologia della morte, nelle società antiche e moderne, poggi su solide basi.

Ma se la tradizione di studi sulla morte si è considerevolmente arricchita, la conoscenza del lamento funebre antico, come *forma espressiva tradizionale e letteraria*, lascia aperti ampi margini di progresso. Ancora oggi le uniche monografie che hanno affrontato in modo sistematico il repertorio del lamento funebre greco sono i saggi di riferimento di Eugen Reiner (1938) e di Margaret Alexiou (1974). Il primo è uno studio pregevole per la solidità dell'impianto

¹ Non si può dare conto in modo esaustivo di una bibliografia sterminata. Posso solo indicare gli studi che maggiormente mi hanno influenzato: Hertz 1905-1906; van Gennep 2006 (1909); Freud 1969 (1913); Morin 1970; Ariès 1975; Thomas 1976; Ragon 1981; Ariès 1983; Vovelle 1983; Elias 1985; Di Nola 1995; Di Nola 2003.

² Affrontano con taglio comparatistico il tema della morte nelle culture antiche (non senza sconfinamenti cronologici e geografici): Humphreys – King 1981; Gnoli – Vernant 1982; Bremer – van den Hout – Peters 1994; Graen 2011; sono specificamente dedicati alla cultura greca Rohde 1989 (1898²); Andronikos 1968; Meuli 1968; Schnauffer 1970; Kurtz – Boardman 1971; Vermeule 1979; Loraux 1981; Bremmer 1983; Sourvinou-Inwood 1983; Garland 1985; Morris 1992; Halm-Tisserant 1993; Sourvinou-Inwood 1995; Johnston 1999; Bremmer 2002; Mirto 2007; Erasmo 2012.

filologico e la concretezza dell'approccio; il secondo, meritatamente famoso, tanto da aver ricevuto una seconda edizione (2002, con aggiornamento bibliografico), tocca tutte le questioni importanti sfruttando appieno, per l'esegesi della documentazione antica, le notizie e i dati provenienti dalla tradizione del lamento in età bizantina e nel folklore greco. Rispetto a questi lavori, i contributi che sono stati pubblicati in anni recenti si sono limitati a singoli aspetti, anche importanti, della cultura del lamento, ma nessuno ha intrapreso una nuova sistemazione complessiva³. Il compito non è facile, data l'ampiezza dell'arco cronologico interessato (praticamente tutta l'antichità greco-romana), la varietà e la vastità dei documenti letterari (epica, melica, elegia, epigramma, tragedia), le relazioni complesse che la cultura del lamento funebre stabilisce con gli altri elementi del sistema culturale; ma è anche vero che tale compito è più agevole per gli studiosi italiani, che possono accedere più facilmente ad un patrimonio di studi di valore eccezionale e troppo poco conosciuto fuori d'Italia. Mi riferisco ai contributi decisivi dati alla conoscenza della cultura del lamento funebre dalla scuola italiana di studi folklorici a cominciare dai primissimi anni '50 del secolo scorso, quando Alberto M. Cirese (*Nenie e prefiche nel mondo antico*, 1951) fece un primo tentativo di ricostruzione organica del fenomeno del lamento prezzolato nel mondo antico. Nel 1958, poi, comparve *Morte e pianto rituale nel mondo antico* di Ernesto De Martino, un saggio fondamentale nel quale i presupposti ideologici e i meccanismi di funzionamento della pratica della lamentazione sono spiegati con una chiarezza e una profondità difficilmente eguagliabili. Dopo il libro di De Martino sono apparsi i lavori di Luigi M. Lombardi Satriani e Marcello Meligrana (*Il ponte di San Giacomo*, 1989) e di Alberto M. Di Nola (*La morte trionfata. Antropologia del lutto; La nera signora. Antropologia della morte*, entrambi del 1995)⁴, che hanno arricchito, sviluppato, e su alcuni punti anche sottoposto a revisione critica, la visione del lamento funebre di De Martino⁵.

I sistemi interpretativi sviluppati in questi studi hanno costituito una parte rilevante dell'impianto ermeneutico che ha sorretto le analisi condotte in questo libro, tutte dedicate ad un esame di soli testi greci antichi. Senza l'apporto dei risultati degli studi antropologici e folklorici sarebbe stato molto più difficile affrontare alcuni dei problemi specifici posti dall'oggetto di questa ricerca.

Il primo di questi problemi, e forse il più importante, è il carattere ambiguo della documentazione in nostro possesso. Per molti secoli il lamento funebre fu

³ Fra i contributi più rilevanti apparsi dopo il libro della Alexiou segnalò Cannatà Fera 1990 (sui θοῖνοι di Pindaro); Derderian 2001 (sui rapporti fra oralità e scrittura nella cultura del lamento e nelle espressioni funerarie); Tsagalis 2004 (sui lamenti nei poemi omerici); e il panorama sul lamento nelle diverse culture offerto da Suter 2008.

⁴ Le due opere sono state fuse in un solo volume in Di Nola 2003.

⁵ Fuori d'Italia, nella vasta letteratura critica sul lamento nella Grecia antica, solo la Loraux (1991); Lambin 1992 e Bouvier 2011 dimostrano di aver letto e utilizzato le idee di De Martino. Gli altri folkloristi italiani sembrano non essere mai esistiti.

praticato esclusivamente in forma anonima come genere poetico tradizionale funzionale a un'occasione rituale. Di questa produzione, che è facile immaginare enorme, non possediamo alcun documento, dato che la natura esclusivamente orale di questi testi anonimi ha reso impossibile la loro conservazione⁶. In un periodo successivo e molto circoscritto, compreso fra la metà del VI e il V secolo a. C., il lamento funebre poté assumere la forma del testo poetico d'autore realizzato su commissione, il *θοῖνος*. A questa produzione appartiene un piccolo numero di frammenti di Simonide e Pindaro, a cui è dedicato il capitolo 4 di questo libro. Si tratta di un corpuscolo di modeste dimensioni, con testi spesso tagliati in base alle esigenze della fonte che li ha conservati e talvolta incerti quanto all'assegnazione di genere. Certo, se dovessimo fondarci solo su questi pochi documenti, la nostra comprensione della cultura del lamento funebre sarebbe davvero malsicura. Per fortuna ci soccorre, ad integrare le nostre conoscenze, un numero cospicuo di notizie antiche e soprattutto un considerevole numero di testi poetici all'interno dei quali sono presenti sezioni o espressioni riconducibili al repertorio del lamento. Si distinguono, fra questi testi, i lamenti di cui i poemi omerici rendono testimonianza (vd. cap. 1) e che costituiscono un piccolo *corpus* preziosissimo per le informazioni che conservano sulla lamentazione in età arcaica; nonché i lamenti presenti nella tragedia attica del V secolo a. C., numerosi ed estesi, anche se di natura non poco problematica (vd. cap. 5). A questi due *corpora*, piuttosto ben definiti, bisogna poi aggiungere il mare aperto dei testi poetici connessi in qualche modo ad un evento luttuoso sparsi in tutta la letteratura greca e, infine, la vasta produzione degli epigrammi funerari delle varie epoche e delle diverse regioni.

Da questo breve sommario si può capire che la prima difficoltà nello studio del lamento funebre è rappresentata dalla necessità di estrarre la componente trenodica dall'interno di opere che hanno caratteristiche eterogenee e appartengono ad epoche e ad ambiti culturali molto diversi fra loro; opere che quasi sempre non sono nate per costituire una parte integrante del rito funebre, né per documentarne lo svolgimento, ma per finalità loro proprie. Nasce da qui la necessità di dotarsi di strumenti euristici efficaci e di categorie specifiche per distinguere nei testi a nostra disposizione ciò che può essere considerato testimonianza autentica del lamento rituale da un'espressione genericamente dolente, anche se in rapporto alla morte di qualcuno. Questi criteri, a mio modo di vedere, possono essere messi a punto soltanto incrociando le competenze del filologo con le acquisizioni delle altre scienze umane. La filologia, da sola, non è in grado di stabilire se un'informazione contenuta in una fonte si possa considerare attendibile sul piano rituale; né è in grado di

⁶ Questo dato rende il lamento funebre un caso molto interessante di "letteratura sommersa", nel significato che questa categoria ha nel lavoro a più mani dedicato a questo tema in G. Cole-santi - M. Giordano (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin - Boston 2014.

decidere, impiegando criteri di uso comune, se un testo, o una porzione di testo, siano verosimili come lamenti funebri. Nel caso della letteratura trenodica, per esempio, si rivelano scarsamente produttive le distinzioni operate su base terminologica, così come parzialmente inutile appare il criterio dell'occasione. Fatta l'unica eccezione dell'uso del termine *θρήνος*, che mi sembra dotato di una relativa coerenza, e della distinzione *γόος/θρήνος* nei poemi omerici, dall'esame delle fonti emerge un quadro confuso, per non dire incoerente, sugli altri termini associati al lamento, soprattutto se le distinzioni terminologiche sono proposte da autori che appartengono a epoche lontane dal periodo in cui fiorì la poesia trenodica. Per quanto riguarda l'occasione, poi, il caso della tragedia può essere considerato emblematico. Non mancano gli esempi di rappresentazione di situazioni luttuose (compresa la celebrazione di riti funebri) in cui l'atteso lamento non viene eseguito, oppure viene eseguito un carne che con le caratteristiche del lamento ha poco da condividere; segno evidente che l'autore era piuttosto sensibile alle finalità intrinseche a quella rappresentazione teatrale che alla fedeltà nei confronti delle modalità di svolgimento del rito. Questa situazione, oggettivamente intricata, giustifica il fatto che nella critica moderna la categoria di lamento venga applicata spesso in modo molto generico ad ogni espressione ad elevato contenuto emotivo, oppure venga giustificata con criteri formali solo apparentemente oggettivi.

In questo libro ho elaborato una griglia interpretativa fondata sul concetto di funzione, che assumo nel senso dello «scopo a cui un'espressione verbale tende all'interno della strategia rituale» (cap. 1.4). Il criterio funzionale dovrebbe essere in grado di valutare la coerenza di un'espressione poetica con quanto sappiamo del lamento funebre grazie alle ricerche in campo etnografico e folklorico. Questo strumento di indagine è stato messo a punto nel primo capitolo, dedicato allo studio delle testimonianze sul lamento contenute nei poemi omerici. I risultati incoraggianti che mi sembra siano stati raggiunti con l'applicazione dell'analisi funzionale a questo *corpus* di testi mi ha indotto a estendere lo stesso metodo di lettura a tutti gli altri documenti presi in considerazione.

In particolare, l'analisi funzionale ha messo in luce:

a) il carattere stereotipato del sistema espressivo del lamento, che si articola in un numero ridotto di funzioni (sono solo dodici nei poemi omerici, a cui bisogna aggiungerne una tredicesima ricavata dai lamenti della tragedia). In quanto espressione codificata all'interno di un rito, il lamento funebre generò, in relazione a queste funzioni, un efficace e ricco sistema espressivo formato da temi, motivi, formule, figure retoriche, le cui caratteristiche ho cercato di spiegare anche alla luce del loro significato rituale⁷.

⁷ Ho fornito in due prospetti schematici (cap. 1.5 e Appendice 2) il catalogo completo dei temi e delle formulazioni che realizzano concretamente ogni singola funzione nei lamenti epici e in quelli tragici.

b) Il carattere dialogico del lamento, anche se si tratta di una forma di dialogo del tutto peculiare, visto che l'interlocutore (il defunto) è muto, e dunque il dialogo è "per voce sola". Eppure, da subito, il discorso del lamento cerca di stabilire un contatto con il morto tramite l'allocuzione posta all'inizio e poi con tutte le espressioni in seconda persona a lui indirizzate. Non mancano, fra queste espressioni, le domande, talvolta fitte e non sempre benevole, con le quali si chiede al morto principalmente dove sta, perché è morto, chi lo ha ucciso, come ha fatto ad abbandonare i suoi cari. Né mancano le sollecitazioni al morto perché si manifesti, interagisca con i vivi, cooperi all'azione o alla vendetta, oppure si rassegni alla sua nuova condizione. Questa particolare forma del discorso mi sembra essere il tratto distintivo più importante e significativo del lamento, perché ne rivela molto chiaramente la natura di *discorso che vuole agire* sul defunto, prima determinandone la disposizione in senso benevolo, poi convincendolo dell'intensità del dolore dei sopravvissuti e della miseria della loro condizione a seguito della sua scomparsa, infine avviandolo nella sua nuova dimora dove, grazie alle cure rituali a lui prestate, potrà condurre una vita serena.

c) La profonda solidarietà del gruppo, che sostiene attivamente, nella fase del *planctus*, chi è maggiormente investito dall'energia distruttiva del lutto e poi partecipa al lamento eseguendo la parte corale in risposta alle sollecitazioni di chi è chiamato alla guida del pianto. La solidarietà fra i piangenti può essere interpretata come una specificazione del carattere dialogico del lamento, sia per l'interazione fra i membri del gruppo sociale carico del dovere della lamentazione, sia perché il destinatario finale del discorso che il gruppo svolge al suo interno è sempre la persona a cui il rito è dedicato (e dunque, ancora una volta, il lamento è un "dialogo per voce sola").

d) La circolarità del rapporto fra piangenti 'spontanei', cioè parenti e persone solidali interne al gruppo sociale, e professionisti del pianto, a cui si può cedere la guida della lamentazione. Questi esperti delle parole legate alla morte per molto tempo sono stati gli unici autori di lamenti poetici e da sempre hanno costituito il modello da seguire per chi era chiamato a levare il lamento in quanto titolare del dovere del pianto.

Lo strumento dell'analisi funzionale mi ha consentito di affrontare con una certa sicurezza due altri problemi ineludibili per chi studia il lamento greco, ovvero l'assegnazione ai $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ di un testo poetico di cui non è specificato il genere di appartenenza⁸ e l'apprezzamento della componente trenodica nei testi poetici appartenenti ad un genere diverso dal $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$. Entrambi i compi-

⁸ La presenza di una o più funzioni non è sufficiente per assegnare un testo ai lamenti poetici. È richiesta, invece, una coerenza discorsiva, determinata dalla presenza di funzioni del lamento che cooperano fra di loro in base ad una precisa strategia rituale. Altrimenti si può parlare di motivo trenodico o di stilema trenodico, di cui, pure, vi è abbondanza nella poesia greca di tutte le età.

ti sono pressoché onnipresenti in questo libro, di modo che risulta impossibile sintetizzare qui i risultati delle singole analisi. D'altra parte, seppure largamente debitore verso i contributi di altre discipline, questo lavoro è e resta il lavoro di un filologo, per cui è soltanto nel concreto dell'analisi dei singoli testi che le categorie adottate potranno dimostrare il loro valore.

Ho ritenuto utile un'organizzazione del discorso in base allo sviluppo diacronico per una ragione fondamentale. Il rito funebre, di cui il lamento è una parte importante, è un fenomeno di carattere eminentemente sociale, come ci ha spiegato magistralmente Hertz, e in quanto tale risponde, su di un piano sincronico, alla specificità dei contesti culturali all'interno dei quali svolge la sua funzione. In ogni singolo contesto, poi, la pratica del lamento funebre è influenzata, sul piano diacronico, dai fattori che determinano i cambiamenti sociali e culturali nei diversi periodi storici.

Per questa ragione non si può applicare al lamento dei Greci la categoria di "lunga durata" allo stesso modo in cui De Martino poté utilizzarla per il lamento folklorico lucano, da lui considerato, giustamente, un relitto del pianto degli antichi. Il lamento funebre fu in Grecia un fenomeno sostanzialmente uguale a se stesso per tutta l'antichità soltanto nella cultura di quei ceti popolari che continuarono a nutrire le idee tradizionali sulla morte e a praticare il lamento nelle forme che a queste idee erano associate, senza essere toccati dalla diffusione di nuove concezioni sul destino dell'uomo dopo la morte⁹. È solo a questo livello sociale, là dove il fluire della storia sembra procedere più lentamente, o non procedere affatto, che si può stabilire, come fece De Martino, un rapporto di continuità senza soluzione fra mondo antico e culture di livello etnografico. Diverso, e più complicato, è il discorso su quanto emerge della cultura del lamento dalle fonti in nostro possesso, che appartengono tutte, senza eccezione alcuna, al canale di trasmissione della cultura 'alta' e appaiono influenzate da fattori evolutivi più spesso di quanto ciò sia riscontrabile a livello delle classi subalterne¹⁰.

⁹ Questa considerazione non vale, ovviamente, per quegli ambienti di estrazione popolare dove si diffusero dottrine misteriche di vario tipo e poi trovò un terreno particolarmente accogliente la visione cristiana della vita.

¹⁰ Un cambiamento di attitudine nei confronti della morte e una conseguente modifica delle espressioni del cordoglio è riscontrabile anche nell'arte funeraria, vd. Huber 2001 per un panorama diacronico dall'età minoico-micenea a quella ellenistico-romana, e Pedrina 2001, limitatamente all'area attica fra VI e V secolo a. C. Anche le fonti archeologiche testimoniano sviluppi e cambiamenti delle pratiche funerarie: vd. Kurtz – Boardman 1971; Morris 1987; D'Agostino 1996, in part. pp. 444-470, per un panorama generale, e D'Onofrio 1993, per l'Atene del VI sec. a. C. Riguardo alla letteratura può essere illuminante l'esempio di quei θοῆνοι di Pindaro che descrivono le sorti dell'anima dopo la morte sulla base di dottrine di carattere orfico diffuse nell'Italia meridionale (vd. *infra* 4.6). Le parole di quei testi poetici non hanno più una funzione pragmatica, come quelle dei lamenti rituali, ma solo una funzione descrittiva: il passaggio del morto alla nuova condizione avviene, in questi casi, esclusivamente grazie alle pratiche previste da quelle dottrine di salvezza.

L'analisi del lamento greco antico si muove dunque fra due esigenze complementari, quella di individuare le costanti di una manifestazione culturale collocata nell'ambito rituale e quella di apprezzare adeguatamente le innovazioni dovute alla diffusione di nuove idee sulla morte e sull'anima, sulla vita e il destino dell'uomo, o quelle provocate, su di un piano più strettamente poetico, dall'allargamento delle possibilità espressive o dai cambiamenti della comunicazione letteraria. Come si vedrà, questo libro si conclude con l'analisi di un testo di Luciano che dimostra come negli strati popolari la prassi del lamento funebre non abbia conosciuto sostanziali variazioni nel corso dei secoli. Lo stesso non si può dire, però, delle parole dei poeti e dei letterati a cui dobbiamo la nostra conoscenza dei lamenti greci, e soprattutto per l'età ellenistico-romana, quando sembra ormai avvenuto il divorzio della poesia dall'occasione. Per queste ragioni, l'identikit che abbiamo tentato di realizzare del lamento funebre poetico si è progressivamente definito man mano che la trattazione procedeva lungo l'asse cronologico, grazie ai testi che di volta in volta hanno aggiunto questo o quell'elemento, e si è completato definitivamente solo nell'ultimo capitolo, dedicato alla poesia di età ellenistico-romana.

Ne è risultato, credo, una visione organica del fenomeno del lamento funebre, che ho affrontato come un sistema culturale dinamico. Grazie a questo approccio, mi sembra di aver introdotto un punto di vista innovativo su alcune questioni problematiche, che costituiscono dei veri e propri fili rossi del dibattito critico sul lamento dei Greci. Mi riferisco, per prima cosa, alla definizione dei rapporti che intercorrono fra la cultura tradizionale del lamento e il lamento d'autore. Ebbene, contrariamente all'opinione comune in base alla quale le due sfere debbono essere tenute nettamente distinte, i rapporti sono apparsi molto più complessi e nient'affatto unidirezionali. Il fatto che caratteristiche fondamentali del lamento tradizionale permangano nei *θρήνοι* di Pindaro [vd. per es. il fr. 128e (a)-(b) M.] e siano riscontrabili in molte espressioni d'autore di carattere trenodico dimostra quanto fosse difficile, per i poeti greci, distaccarsi da un patrimonio espressivo molto antico e affinato nel corso dei secoli per aderire perfettamente alle esigenze dell'occasione. Da questo primo risultato è disceso anche il ridimensionamento dell'idea corrente che il *θρήνος* avesse un carattere sostanzialmente riflessivo e fosse dominato dalla presenza di argomenti consolatori, in contrasto con le pratiche più emotive del lamento 'spontaneo'. Mi ha impedito di aderire a questa visione la constatazione che l'impiego degli argomenti gnomici nei frammenti conservati dei *θρήνοι* (e più in generale nella poesia di carattere trenodico) risulta sostanzialmente estraneo allo svolgimento di un'astratta riflessione sulla morte. Come abbiamo già detto, il discorso del lamento ha un carattere pragmatico di origine rituale e questo tratto fondamentale si riscontra anche nell'uso del materiale gnomico, che appare funzionale al perseguimento delle finalità del

lamento. Per questo abbiamo parlato di gnome in funzione trenodica e abbiamo negato che la gnome avesse un carattere consolatorio.

Un approccio attento alla cultura rituale del lamento mi ha consentito di valutare diversamente anche alcune espressioni contenute in testi poetici che sembrano negare al lamento il diritto di esistere. Si tratta di una serie di testimonianze che inizia con l'elegia a Pericle di Archiloco (fr. 13 W.²), continua con il fr. 150 V. di Saffo e il carme di Simonide per i caduti alle Termopili nella disposizione testuale comunemente accolta (fr. 531 PMG), per culminare nella critica platonica alla pratica del lamento funebre (*Resp.* 3. 387e-389a). Queste espressioni sono state, in genere, molto sovrastimate (per non dire fraintese) dalla critica, anche per una tendenza diffusa, forse più evidente nel mondo anglosassone, a relegare il lamento funebre, con la sua sconcertante dose di emotività, fra le pratiche da cui l'élite intellettuale e sociale prese più nettamente le distanze. Quasi che una pratica così disarmonica mal si conciliasse con una certa idea della Grecia fondata sull'equilibrio e la virile sopportazione degli aspetti più sgradevoli dell'esistenza. In realtà, l'esplosione parossistica delle emozioni e la pratica della lamentazione, anche nelle sue forme più incontrollate, costituisce solo una fase transitoria verso l'uscita dalla crisi provocata dal lutto. Lo scopo del lamento è di dare forma e ordine a un evento caotico come la morte e di proteggere i sopravvissuti dai rischi che questa situazione contingente comporta. Una volta espletate queste funzioni, non vi è ragione di permanere in una condizione così penosa, anzi bisogna vigilare che non si indugi in comportamenti luttuosi oltre i termini prescritti dalle norme rituali. Quelle espressioni che sembrano negare, in termini assoluti, i diritti del pianto, sono in realtà delle espressioni con valore relativo, circoscritto al momento in cui vengono pronunciate e al contesto di comunicazione in cui compaiono. Esse costituiscono l'ultimo atto della vigilanza che il gruppo esercita sulle persone più coinvolte nel cordoglio, per evitare che si avvittino in una spirale nevrotica di attaccamento al lutto, oppure che adottino comportamenti in contrasto con le norme rituali, come sembra fare il fr. 150 V. di Saffo e lo stesso Archiloco, quando mette in guardia i maschi dall'assumere la modalità femminile del lutto (il famoso *γυναικεῖον πένθος* del fr. 13 W.²). Quanto poi alle prese di posizione di singole personalità, per quanto rilevanti, come Platone, bisogna dire che immaginare che la critica platonica possa aver avuto qualche effetto percepibile sulla realtà dell'abitudine di piangere i morti, è come immaginare che i Greci del tempo di Platone avessero smesso di recitare e di ascoltare Omero per non essere influenzati dai comportamenti riprovevoli che nell'epica vengono descritti.

L'approccio rituale, infine, mi ha consentito di impostare con relativa sicurezza la questione del rapporto fra epigramma funerario e *θρήνος*, e di apprezzare adeguatamente la specificità del discorso svolto dall'epigramma, senza tuttavia trascurare gli elementi espressivi che gli autori degli epigrammi hanno attinto talvolta dalla cultura del lamento funebre.

Questi sono, in sintesi, i risultati principali di questa ricerca. Non mi illudo di aver fornito su ogni questione affrontata una soluzione certa; spero, però, che il mio punto di vista appaia sempre motivato e fondato su convinzioni dichiarate apertamente. Mi riterrei, poi, pienamente soddisfatto se alcune delle tesi espresse in questo libro suscitassero una discussione da cui la nostra conoscenza della cultura del lamento funebre greco risultasse arricchita.

CAPITOLO PRIMO

Rito e lamento funebre nel mondo omerico

1.1. *Il γέρας θανόντων*

La morte rappresenta per ogni gruppo sociale un attacco alla sua più elementare ragione di essere, una minaccia permanente ai fondamenti biologici e culturali su cui una società umana ha costruito la propria identità. La prima conseguenza dell'annuncio della morte di una persona cara è la perdita del desiderio di vivere di chi è sopravvissuto¹, ma la manifestazione della morte non riguarda solo la persona direttamente colpita e non colpisce solo le persone; anche le abitudini, le norme, i valori, e persino gli oggetti² che accompagnano gli uomini nella vita quotidiana sono coinvolti nel campo d'azione di questa minacciosa forza universale. Per questo in tutte le culture, indipendentemente dalla collocazione geografica, dal periodo storico, dal grado di sviluppo, le pratiche funerarie hanno avuto come scopo fondamentale quello di dare un senso, un ordine e un significato al caos provocato dalla morte. Si può dire che tutti i riti funebri ambiscono a far trionfare le ragioni della vita sul potere della morte, di cui l'ingombrante presenza del cadavere rappresenta la concreta manifestazione. Questa funzione universale, però, si svolge secondo modalità anche molto diverse fra loro, in relazione a concezioni diverse del significato più profondo della vita umana e del destino che attende l'uomo dopo la morte.

I poemi omerici rappresentano la più antica fonte letteraria sull'ideologia della morte nella Grecia antica e una preziosa miniera di informazioni su tutti gli aspetti della ritualità funebre, compresa, ovviamente, la lamentazione³. Tuttavia, tale messe di notizie appare orientata in una direzione precisa in quanto inscritta in quella esaltazione dei valori eroici che impronta di sé i due

¹ Lo dice esplicitamente Menelao quando racconta a Telemaco del momento in cui seppellì la morte del fratello Agamennone: *Od.* 4. 538-540 ἐμοί γε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ / . . . οὐδέ νύ μοι κῆρ / ἦθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄραν φάος ἠελίοιο.

² Un emblema di questa concezione può essere considerato l'uso di piegare intorno al collo del vaso che contiene i resti della cremazione la spada appartenuta al sepolto, a sancire la morte di un oggetto reso inutilizzabile per gli altri (non a caso si parla di "killed swords"). Queste spade sono state ritrovate sia ad Atene, sia nelle Cicladi (Tino), sia in Eubea (Lefkandi): vd. Vlachou 2012, p. 368 s. e fig. 3.

³ Sulla ideologia della morte e i riti funebri praticati dai Greci vd. la bibliografia cit. *supra* p. 3 s. e nn. 2-3.

poemi e che ha nel rito sociale del funerale uno dei suoi elementi fondanti. Infatti, nonostante nell'*Iliade* i morti sientino a centinaia, la descrizione, o anche la semplice menzione, di riti funebri è nel poema molto rara. Se si eccettua la descrizione del funerale collettivo dei caduti greci e troiani nel libro VII (vv. 421-441), il trattamento ordinario riservato ai guerrieri morti è piuttosto sbrigativo e in molti casi consiste nell'abbandono sul campo di battaglia. All'opposto del rapido trattamento dei cadaveri dei guerrieri-massa stanno i complessi rituali, minutamente e lungamente descritti, dedicati a due soli eroi in tutta l'*Iliade*: Patroclo ed Ettore. Se a questi due casi aggiungiamo i funerali in onore di Achille descritti nel XXIV libro dell'*Odissea*, tutta la nostra conoscenza dei riti funebri individuali nella cultura documentata dai poemi omerici è limitata a tre esempi, a cui bisogna aggiungere, per completezza, la rapida descrizione degli onori funebri che saranno resi, in futuro, a Sarpedone per volontà di Zeus (*Il.* 16. 666-675). Questi esempi, tuttavia, a dispetto del loro piccolo numero, hanno una solennità e una rilevanza tali che non si può non restare sorpresi dal contrasto con lo squallore del trattamento riservato ai comuni guerrieri greci o troiani, destinati a morire ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι (*Il.* 6. 60). Il rito funebre individuale appare chiaramente come un privilegio riservato solo ai più grandi fra gli eroi: il coinvolgimento dell'intera comunità, l'imponenza delle manifestazioni rituali e la grandiosità delle offerte funebri rappresentano la più chiara dimostrazione del prestigio di cui l'eroe godeva da vivo e la garanzia più efficace che questa condizione sociale eccezionale verrà conservata anche nella dimora di Ade, dove il morto sta per essere inviato.

Il privilegio rappresentato dalle cure funebri individuali viene definito nei poemi γέρας θανόντων, una formula di grande interesse che ricorre cinque volte nei poemi⁴ e quattro volte con riferimento agli onori funebri che spettano a Patroclo, Ettore, Odisseo⁵. Il complesso significato del γέρας all'interno del sistema delle istituzioni sociali greche è stato chiarito da Emile Benveniste in uno studio ormai classico sul lessico delle istituzioni indoeuropee⁶. Secondo Benveniste con γέρας si deve intendere il complesso di «prestazioni straordinarie, riservate di diritto al re⁷, precisamente una parte speciale del

⁴ *Il.* 16. 457 = 675; 23. 9; *Od.* 24. 190, 296. Il solo termine γέρας, nel senso di pratiche funerarie dovute al morto, compare in *Od.* 4. 197, con riferimento implicito ad Antiloco.

⁵ L'unica eccezione è *Od.* 24. 190, dove la formula è impiegata con un significato generale, come il γέρας che si deve a tutti i morti, anche se a parlare è Anfimedonte a proposito di sé e degli altri pretendenti uccisi da Odisseo.

⁶ Oltre al fondamentale studio di Benveniste 1976, pp. 316-321, vd. Garland 1982, Garland 1985 e soprattutto Cerchiai 1984.

⁷ Il concetto di re e di regalità nel mondo omerico non è di semplice definizione, né può essere meccanicamente sovrapposto all'istituzione monarchica del mondo moderno. In questo capitolo il termine re viene usato per indicare un personaggio che mostra segni di distinzione, nel senso della superiorità, rispetto ai membri del gruppo aristocratico a cui appartiene. Per un punto di vista recente e aggiornato sulla regalità omerica vd. Guizzi 2010.

bottino e dei vantaggi materiali procurati dal popolo: un posto d'onore, l'attribuzione delle porzioni più belle di carne o di coppe di vino», il γέρας «designa una delle prerogative reali, una prestazione dovuta al *basileus* e che è costitutiva della sua dignità. Achille non è più se stesso, perde il suo rango se gli viene sottratto il suo γέρας»⁸. Luca Cerchiai ha spiegato il significato di γέρας anche in relazione all'espressione γέρας θανόντων, che Benveniste interpretava, a torto, come un semplice uso metaforico. Secondo Cerchiai (1984, p. 64): «Applicato nei confronti di figure o gruppi sociali di cruciale rilievo – la divinità, il sovrano, l'eroe, gli anziani – il *geras* non costituisce l'esibizione di un privilegio ma la contropartita di un ruolo gravoso e delicato, di un potere dalla cui piena funzionalità o benevolenza dipende la vita del gruppo»; e ancora (p. 66): «Battendosi fino a sacrificare la vita in difesa della propria comunità, il morto matura nei confronti di essa un credito che gli viene saldato attraverso la difesa del cadavere, l'esecuzione del rituale funebre e la vendita di sangue per la quale lo scomparso non scende nell'Ade *atitos*, privo di adeguata ricompensa». Rispetto al quadro pienamente convincente fornito da Cerchiai, credo si debba accentuare solo il carattere straordinario del γέρας θανόντων, che nei poemi omerici è di pertinenza esclusiva di pochissimi eroi privilegiati. In quanto atto conclusivo di una vita eroica, ogni elemento che compone il rito funebre è proporzionato alla dignità della persona celebrata. Una volta composto sulla *kline*, il morto è fatto oggetto di lamentazioni eccezionali, per numero di partecipanti, grandiosità delle manifestazioni del cordoglio, lunghezza dei lamenti verbali individuali. Per celebrare degnamente la funzione guerriera svolta dall'eroe quando era in vita, i suoi commilitoni in armi, a piedi, a cavallo, o su carri da guerra, si recano in corteo a rendere omaggio al morto. Queste processioni di guerrieri in armi si possono svolgere sia durante l'esposizione del cadavere, come nel caso di Patroclo (*Il.* 23. 6-16), sia durante il rogo funebre, come nel caso di Achille, quando il corteo assume il carattere di una giostra fragorosa (*Od.* 24. 68-70). E adeguata alla condizione eroica è, naturalmente, anche la ricchezza delle offerte materiali. Basti, per rendere chiaro il concetto, l'elenco delle offerte funebri dedicate da Achille a Patroclo: un numero imprecisato di grassi montoni e di buoi, anfore di miele e di grasso, quattro cavalli, nove cani domestici, infine dodici vittime umane (*Il.* 23. 167-176); ripetute libagioni di vino attinto da un cratere d'oro (*Il.* 23. 218-219); un'urna d'oro in cui contenere i resti dell'incinerazione (*Il.* 23. 252-253)⁹. La serie delle offerte funebri prosegue poi nella lista interminabile di

⁸ La pertinenza del γέρας al solo ambito della regalità è ribadito dalla Cordano 1998, p. 4 ss.

⁹ Ad eccezione dei sacrifici umani (su cui vd. Garland 1982, p. 72 s.), molte di queste offerte rituali hanno trovato puntuale conferma nei dati archeologici, *in primis* nella celebre sepoltura eroica di Lefkandi nell'Eubea, scavata fra il 1980 e il 1983 e risalente al Protogeometrico (vd. Popham – Calligas – Sackett 1993, in part. pp. 19-22, e pl. 13-22; p. 22: «it is much more likely that Homer is describing, and no doubt elaborating, the kind of funeral that a warrior leader or king

premi messi in palio da Achille per i giochi funebri in onore di Patroclo che hanno luogo subito dopo l'innalzamento del tumulo sulla sepoltura dell'eroe (*Il.* 23. 257-897). Anche questi beni sono destinati ad accrescere il κλέος dell'eroe morto, come si dice chiaramente a proposito di un altro funerale eroico, quello per Achille ricordato da Agamennone nel XXIV dell'*Odissea* (24. 43-94). Durante il rito funebre per Achille, la sequenza del rituale fu quasi identica a quella del funerale di Patroclo, ma a rendere eccezionale il funerale di Achille fu la partecipazione attiva al rito di divinità, come Teti e le sue ancelle, e delle nove Muse che levarono su Achille un lamento funebre. Analogamente, quando dopo l'innalzamento del tumulo vennero indetti i giochi funebri per l'eroe, la madre Teti, che è la persona a cui spetta di diritto l'iniziativa, offrì premi meravigliosi (al punto che neanche vengono descritti) di origine divina e superiori a quelli messi in lizza ai giochi funebri in onore di tutti i più grandi re del passato (*Od.* 24. 85-91). È anche grazie all'offerta di questi beni eccezionali che il nome e la fama di Achille non periranno mai. Lo dice esplicitamente Agamennone, nel discorso che rivolge ad Achille nel libro finale dell'*Odissea*, dal quale appare chiaro che senza la gloria di un funerale e di una sepoltura adeguata alla dignità eroica la fama di un eroe è dimidiata.

Od. 24. 80-97

ἀμφ' αὐτοῖσι [*scil.* le ossa di Achille] δ' ἔπειτα μέγαν καὶ ἀμύμονα τύμβον 80
 χεύαμεν Ἀργείων ἱερός στρατός ἀιχημάτων
 ἀκτῆ ἔπι προῦχούσῃ, ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ,
 ὡς κεν τηλεφανῆς ἐκ ποντόφιν ἀνδράσιν εἶη
 τοῖς οἷ νῦν γεγάασι καὶ οἱ μετόπισθεν ἔσσονται.
 μήτηρ δ' αἰτήσασα θεοὺς περικαλλέ' ἄεθλα 85
 θῆκε μέσῳ ἐν ἀγῶνι ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν.
 ἤδη μὲν πολέων τάφῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησα
 ἠρώων, ὅτε κέν ποτ' ἀποφθιμένου βασιλῆος
 ζώννυνται τε νέοι καὶ ἐπεντύνονται ἄεθλα·
 ἀλλὰ κε κείνα μάλιστα ἰδὼν θηήσαο θυμῷ 90
 οἷ' ἐπὶ σοὶ κατέθηκε θεὰ περικαλλέ' ἄεθλα
 ἀργυρόπεζα Θέτις· μάλα γὰρ φίλος ἦσθα θεοῖσιν.
 ὡς σὺ μὲν οὐδὲ θανῶν ὄνομ' ὠλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ
 πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσειται ἔσθλόν, Ἀχιλλεῦ·
 αὐτὰρ ἐμοὶ τί τόδ' ἦδος, ἐπεὶ πόλεμον τολύπενσα; 95
 ἐν νόστῳ γὰρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον
 Αἰγίσθου ὑπὸ χερσὶ καὶ οὐλομένης ἀλόχοιο

of this period might be given»). Colpisce in particolare la continuità di un uso funerario eccezionale, quale il sacrificio di cavalli che vengono sepolti in associazione ad una sepoltura umana. Gli esempi vanno dal periodo miceneo (Maratona, Argo, Nauplio) al Protogeometrico (Lefkandi) al Protoarcaico, con gli scavi di Karageorghis a Salamina di Cipro, dove sono state ritrovate otto tombe con resti di cavalli, la maggior parte delle quali presentavano i cavalli aggiogati a carri, vd. Karageorghis 1967, pp. 117-119; Kurtz – Boardman 1971, p. 320 s.; Garland 1985, p. 35.

In questo discorso l'Atride oppone al destino davvero glorioso di Achille la propria sfortunata sorte, e ricorda con parole dolenti la morte ingloriosa e oscura che egli trovò al termine di una vita pure segnata dal successo nelle imprese di guerra. Quello che gli mancò fu un epilogo degno del suo valore ed un funerale che costituisse, agli occhi dell'intera comunità di appartenenza, la rappresentazione emblematica della sua condizione di re. Le circostanze della morte di Agamennone e la sepoltura frettolosa che gli viene dedicata (come è noto, è il motivo generatore delle *Coefore* di Eschilo) lo hanno privato del γέρας θανόντων e di quell'importantissimo elemento materiale, la tomba monumentale e riconoscibile, che rappresenta il *medium* in grado di conservare nella memoria collettiva il nome e il κλέος di un eroe anche presso chi non lo aveva conosciuto personalmente e, in prospettiva, presso le generazioni future.

La consapevolezza del carattere di eccezionale privilegio costituito dal γέρας θανόντων mi sembra la necessaria premessa per comprendere il significato complessivo del rito funebre per Patroclo e della particolare tipologia di sepoltura che gli viene dedicata. Mi riferisco alla volontà, chiaramente espressa da Achille, che la sepoltura del figlio di Menezio sia provvisoria e resti tale fino al giorno della morte di Achille, quando finalmente i resti mortali dei due amici verranno mescolati in una sola urna e sepolti in un'unica tomba. La disposizione di Achille non può essere valutata soltanto come una dimostrazione di amicizia assoluta, come il commovente desiderio di restare unito a Patroclo per sempre nella tomba. La volontà di Achille si inserisce all'interno del sistema culturale in cui l'eroe si muove e in cui anche i sentimenti di affetto trovano un codice di espressione. Celebrando per Patroclo dei grandiosi funerali, ma soprattutto includendo nella propria tomba i resti dell'amico, Achille rende partecipe Patroclo di un γέρας a cui, senza il suo intervento, non avrebbe avuto accesso¹⁰. La misura della *timè* di un eroe passa, come è noto, anche attraverso l'esibizione dei beni materiali di cui un eroe può disporre e che sono proporzionali al suo valore. In quanto privilegio concesso dal gruppo sociale di appartenenza (gli Achei, ma soprattutto Achille e i Mirmidoni) il γέρας viene esteso a Patroclo per esplicita volontà di Achille, il quale, attraverso l'esibizione dei beni materiali offerti pubblicamente al morto, eleva la condizione sociale di Patroclo, eguagliandola alla propria, cioè a quella del più valoroso eroe acheo e di uno dei pochi *basileis* il cui γέρας era paragonabile a quello di Agamennone¹¹. A suggellare questo processo inter-

¹⁰ I funerali di Patroclo sono analizzati attentamente da Schnapp-Gourbeillon 1982, che ne rileva soprattutto le peculiarità e le anomalie, comprensibili in un rito che sembra costituire la prefigurazione del funerale di Achille.

¹¹ Come ricorda giustamente Federica Cordano (1998), quando Agamennone è alla ricerca di un γέρας sostitutivo di quello di cui è stato privato, l'eroe afferma che se gli Achei non gli troveranno un γέρας, egli andrà a prenderlo da Achille, o da Aiace o da Odisseo (*Il.* 1. 135-139). La rosa dei titolari di un γέρας adeguato alla dignità di Agamennone appare davvero ristretta, e limitata ai tre più grandi eroi del campo acheo.

viene la comune sepoltura, che preserverà l'identità e la memoria dei due eroi anche presso le generazioni future. La comunanza della tomba comporterà che Achille e Patroclo divideranno il medesimo κλέος. Il nome e le gesta di entrambi verranno ricordate insieme da tutti quelli che saranno in grado di riconoscere la loro tomba. Questa è la ricompensa più grande per chi ha sacrificato consapevolmente la propria vita a vantaggio del gruppo sociale. Questo è il privilegio alla portata solo dei più grandi fra i re, perché solo a loro spetta di diritto il γέρας θανόντων.

Perché il rito funebre espliciti la sua funzione, però, è necessario che il morto preservi la sua identità a partire dall'integrità fisica, che è la condizione preliminare grazie alla quale le cure rituali, indirizzate ad *una* persona, sortiscono l'effetto sperato di avviare lui, e non altri da lui, ad una nuova esistenza in un luogo inaccessibile e separato dal mondo dei vivi.

Fatta questa premessa non risulterà difficile spiegare alcune pratiche guerresche dai tratti orripilanti che vengono ripetutamente descritte nell'*Iliade*. Si tratta delle scene di battaglia intorno ad un guerriero morto di cui gli opposti schieramenti si contendono il cadavere, gli uni per spogliarlo delle armi e infierire sul corpo morto, sfigurandolo e infliggendogli mutilazioni; gli altri per impedire che questo accada¹². È una pratica documentata in molte culture, non solo di livello etnografico, che ricorre con disperante regolarità anche nelle guerre moderne, comprese le più recenti.

L'episodio più celebre, fra quelli che possono illustrare questo fenomeno, è il trattamento riservato dagli Achei e da Achille al cadavere di Ettore¹³. Dopo aver ucciso l'eroe troiano, Achille lo spoglia delle armi eroiche che gli erano appartenute ed espone il cadavere di Ettore alle umiliazioni che gli altri guerrieri sono bramosi di infliggergli. Ma prima che i suoi nemici si accanisano sul cadavere di Ettore, il corpo dell'eroe suscita un ultimo sussulto di stupore (22. 370 s.): la sua bellezza e grandezza straordinarie sono ancora evidenti e il valore eccezionale dell'eroe resta potenzialmente pericoloso¹⁴. I Greci infatti non sembrano distinguere tra corporeità e soggettività, e finché un uomo è dotato della sua forma fisica, o finché di quella che fu la sua forma fisica restano anche solo pochi resti, la sua identità e la sua capacità di agire non sono perdute. Anche da morto, un uomo che non sia stato relegato definitivamente nel mondo dell'Ade dopo l'espletamento delle pratiche rituali è in grado di interagire con i vivi, di manifestargli la propria ostilità o benevolenza, di co-

¹² Sul problema generale delle mutilazioni del cadavere vd. le trattazioni classiche di Rohde 1989 (1898²), pp. 326-331 e Frazer 1985 (1922-1923), pp. 143-153. Per uno studio più moderno, concentrato su questa pratica nell'*Iliade*, vd. Segal 1971, in part. pp. 9-17. Meno ampio, ma denso di penetranti osservazioni Vernant 1982, in part. pp. 63-69.

¹³ *Il. 22. 367-404*, in part. 367-375, 395-404. Sull'importanza centrale del tema della mutilazione del cadavere nel libro XXII dell'*Iliade* vd. Segal 1971, pp. 33-47.

¹⁴ Sul valore della bellezza del corpo eroico e sul rito funebre come tentativo di immobilizzare tale bellezza eccellenti osservazioni in Loraux 1982, in part. p. 34.

operare, nel caso dei guerrieri, con il proprio esercito. I riti di sepoltura attici testimoniano, ancora in età classica, la credenza che un uomo vittima di un omicidio, che non avesse parenti in grado di vendicarlo, potesse farsi giustizia da sé anche da morto, tanto che sulla sua tomba veniva piantata una lancia, come arma da utilizzare nella vendetta¹⁵. Si spiega così anche la pratica del *μασχαλισμός*¹⁶, ovvero la mutilazione delle mani della vittima da parte degli assassini che poi legavano con una corda le mani tagliate intorno alle ascelle, evidentemente per impedire che l'assassinato usasse anche da morto le mani per maneggiare le armi della vendetta.

Questo complesso di concezioni è stato efficacemente riassunto nell'espressione "cadavere vivente¹⁷", un autentico ossimoro per noi moderni, ma che tale non era per gli antichi; ed è proprio da questa concezione che nasce la necessità di privare Ettore della sua identità, prima di tutto depredandolo delle armi e poi privandolo dei tratti somatici che ne garantiscono la riconoscibilità. Dopo un primo momento di attonita ammirazione, infatti, gli Achei tutti passano accanto al cadavere e ognuno lo colpisce pronunciando parole di ingiuria che sottolineano come l'eroe non sia più la stessa persona di prima (22. 373 s. «Ehilà, adesso a toccarlo è molto più morbido Ettore, / di quando appiccava alle navi il fuoco vorace!»). Infine Achille fora i tendini dei calcagni di Ettore e lo lega al carro, per trascinarlo nella polvere. I versi che descrivono questo feroce trattamento non a caso sottolineano che la testa insanguinata si copre di polvere e niente più resta dell'antica bellezza del viso: Ettore è ormai un troncone informe (22. 401-404) e se non ci fosse un successivo intervento divino volto a preservare il cadavere dalla decomposizione, egli avrebbe perso per sempre il suo statuto eroico e sarebbe sprofondata nella degradante condizione dei morti senza identità.

Questa pratica di rendere irriconoscibile un guerriero nemico ucciso ha un nome: *ἀεικίζεiv*¹⁸, un verbo che significa alla lettera "privare della figura" e in senso traslato "privare della dignità". Il grado estremo di accanimento verso un guerriero morto consiste nell'abbandonarlo alle fauci degli animali necrofagi: cani, uccelli, pesci e mosche. Anche solo la minaccia di un simile trattamento può provocare un'angoscia profonda nel morente o in chi assiste impotente a questa eventualità. Per primo Ettore prospetta più volte a Patro-

¹⁵ [Dem.] 47. 69; Eur. *Tr.* 1137 s.; Poll. 8. 65; Etym. M. 354. 33 ss.; *Anecd. Bekk.* 237. 30 s.

¹⁶ Su questa pratica, attestata anche nel teatro tragico del V sec. a. C. (*Aesch. Ch.* 439; *Soph. El.* 445, entrambi con riferimento ad Agamennone che subisce questa ingiuria dopo essere stato assassinato) vd. Rohde 1989 (1898²), pp. 326-331.

¹⁷ Il conio di questa espressione, in tedesco *lebende Leiche*, risale a G. Neckel, *Walhall: Studien über germanischen Jenseitsglauben*, Dortmund 1913. Per la storia di questo termine negli studi antropologici vd. De Martino 1975 (1958), p. 211 n. 1. Sulle idee relative al cadavere vivente nelle culture di livello etnografico e folklorico vd. Di Nola 2003, pp. 201-219.

¹⁸ Cf. *Il.* 16. 545; 22. 256, 404; 24. 22, 54. In un caso, poi, sono le mosche che potrebbero sfigurare il morto Patroclo provocandone la decomposizione (*Il.* 19. 24-27).

clo la privazione del rito funebre e lo scempio del cadavere ad opera degli animali¹⁹. Ma ben presto le parti si rovesciano ed è Achille a minacciare Ettore, ormai in punto di morte, di abbandonarlo in pasto ai cani e agli uccelli. Ettore lo scongiura di desistere in cambio di un riscatto per il suo cadavere, ma l'eroe acheo, in preda ad una furia vendicativa smisurata, si mostra inflessibile e manifesta addirittura il proposito di divorare lui stesso, al posto dei cani, le carni del nemico²⁰. Alla vigilia del duello era stato Priamo, in un empito di rabbia impotente, a formulare il desiderio di dare Achille in pasto ai cani e agli avvoltoi, per vendicarsi dei molti figli che gli aveva ucciso. A dispetto delle parole truculente impiegate da chi pronuncia tali minacciose intenzioni, generalmente il proposito di lasciare agli animali un cadavere non va ad effetto e la minaccia resta tale, con una sola eccezione: nel corso della battaglia fluviale del libro XXI, Achille, dopo aver ucciso Licaone, lo afferra per un piede e lo scaraventa nelle acque del fiume Xanto, perché sia pasto dei pesci, accompagnando l'azione con parole di derisione²¹.

Un morto che sia stato divorato dagli animali o che non abbia ricevuto una adeguata sepoltura vive in una condizione angosciata e rappresenta uno spettro minaccioso per i vivi. I poemi testimoniano questa condizione in modo esplicito. Nell'*Odissea* Elpenore, il compagno di Odisseo, è la prima anima che va incontro all'eroe nel suo viaggio nell'Ade (*Od.* 11. 51-80). Egli è ancora fuori dal regno dei morti, perché i suoi compagni lo hanno dimenticato nella fuga dalla maga Circe e non sanno che Elpenore è morto accidentalmente ed è rimasto insepolto. La preghiera che Elpenore rivolge ad Odisseo contiene bensì la richiesta di sepoltura, ma anche una sottesa minaccia: in caso di mancato adempimento del rito l'ira divina si sarebbe scatenata su Odisseo, come punizione per la violazione di un diritto fondamentale (*Od.* 11. 73 μή τοί τι θεῶν μήνυμα γένωμαι)²². Ma i morti insepolti possono agire in prima persona e tormentare i vivi che trascurano i loro diritti: nell'*Iliade* l'anima di Patroclo compare all'amico Achille in sogno a chiedere immediata sepoltura perché le anime dell'Ade non lo accolgono fra loro ed egli è costretto a vagare in una condizione di penosa indeterminatezza al di qua del fiume che segna il confine del regno dei morti (*Il.* 23. 65-107). Patroclo dice esplicitamente che non potrà mai varcare quella soglia prima di aver ottenuto il fuoco del rogo funebre e che solo dopo aver ricevuto gli onori funebri non tornerà mai più nel mondo dei vivi²³.

¹⁹ *Il.* 16. 836; 17. 125-127; 18. 175-179.

²⁰ *Il.* 22. 335-360.

²¹ *Il.* 21. 120-127.

²² Con le stesse parole anche Ettore, in punto di morte, mette in guardia Achille dal mandare ad effetto il proposito di lasciare insepolto il suo cadavere (*Il.* 22. 338).

²³ Queste considerazioni contrastano con l'opinione generalmente accolta, a partire dal lavoro di Rohde 1989 (1898²), pp. 9-12, per cui nei poemi omerici gli uomini sembrano esenti dalla paura dei morti. Un'idea che, a mio avviso, rischia di rendere incomprensibili molte delle pratiche che

Il. 23. 71-74

θάπτε με ὅτι τάχιστα πύλας Αἴδαο περήσω
 τήλέ με εἴργουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων
 οὐδέ μέ πω μίσγεσθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῶσιν,
 ἀλλ' αὐτως ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλῆς Αἴδος δῶ.

È per questo che anche in altri casi il fuoco e il rito di sepoltura sono indicati come fonte di sollievo e di pacificazione per i morti²⁴. Dunque nel momento della morte l'anima si distacca dal corpo e si dirige nell'Ade, ma se non viene accompagnata dal complesso dei riti di sepoltura, il suo accesso definitivo allo status di morto è interdetto e l'anima è come sospesa in una condizione di incertezza, uno stadio intermedio fra la vita e la morte, che è fonte di dolore per i morti e di ansia per i vivi²⁵. In questo, come in altri casi che vedremo, sarebbe un grave errore intendere le pratiche dedicate ai morti quasi che i morti avessero cessato di svolgere un ruolo attivo e a tratti minaccioso. In realtà il rito ha sempre una valenza biunivoca e la pace che ci si augura di assicurare al morto è anche la pace dei vivi che si mettono al riparo dall'inafausta possibilità del ritorno di un morto ostile, perché non collocato nello spazio invalicabile del mondo di Ade. Per queste ragioni Ade, un luogo non esperibile se non a livello mitico, rappresenta contemporaneamente uno spazio fisico in cui il morto è definitivamente relegato e uno spazio mentale in cui dare una collocazione definitiva anche alla morte come fenomeno generale.

1.2. *La lamentazione funebre nei poemi omerici. Dal planctus irrelativo al planctus ritualizzato*

La manifestazione della morte attraverso il singolo episodio del decesso di un uomo è il vero oggetto delle strategie rituali adottate da qualunque società umana. Le cure che i vivi dedicano al morto sono in realtà pratiche di autodifesa dall'irruzione della morte. La crisi prodotta dall'evento luttuoso rende necessaria l'adozione di un percorso rituale che garantisca una via d'uscita, a patto che sia opportunamente eseguito, e comunque sempre al prezzo di un coinvolgimento emotivo imponente e rischioso, soprattutto nella prima fase della crisi, quella che De Martino definisce del "*planctus irrelativo*", quando

i Greci dedicarono ai loro morti, e in particolare a quei morti che non avevano potuto ricevere le consuete cure rituali.

²⁴ Quando Ettore morente scongiura Achille di restituire il suo cadavere alla famiglia, sembra che l'unica preoccupazione dell'eroe sia di ottenere la consolazione del fuoco funebre: *Il. 22. 342-343* ὄφρα πυρός με / Τρώες καὶ Τρώων ἄλοχοι λελάχωσι θανόντα. Il fuoco è considerato lenimento per i morti in *Il. 7. 410*, mentre in *Il. 23. 50-52* Achille ordina di ammassare la legna per il rogo di Patroclo perché il fuoco è ciò di cui il morto ha bisogno per arrivare nell'Ade.

²⁵ Questa condizione di sospensione fra il mondo dei vivi e quello dei morti in cui versa il morto fino al compimento dei riti funebri è stata ben messa in evidenza da Bremmer 1983, pp. 92-94 e Garland 1985, pp. 13-47, che partono dallo schema dei riti di passaggio enucleato da van Gennep.

le manifestazioni del cordoglio appaiono più clamorose. All'annuncio della morte avvenuta o alla vista del cadavere, infatti, i luttuati reagiscono abbandonandosi ad una serie di gesti autolesivi, accompagnati da espressioni di dolore, all'apparenza spontanei e incontrollati: grida inarticolate, singhiozzi, graffiature sanguinose del viso, delle braccia, del petto, colpi ripetuti sulla testa si susseguono senza un ordine apparente; le persone più direttamente investite dalla crisi del lutto si gettano a terra, si coprono il capo di polvere o cenere, si stracciano le vesti, si strappano i capelli²⁶.

Sono questi i gesti che compie Achille all'annuncio della morte di Patroclo, nella scena di dolore forse più famosa della letteratura greca.

Il. 18. 15-36

Ἦος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, τόφρα οἱ ἐγγύθεν ἦλθεν ἀγαυοῦ Νέστορος υἱός, δάκρυα θερμὰ χέων, φάτο δ' ἀγγελίην ἀλεγεινὴν· «ὦ μοι, Πηλέος υἱὲ δαΐφρονος, ἧ μάλα λυγρῆς πεύσειαι ἀγγελίης, ἧ μὴ ὠφέλλε γενέσθαι. κεῖται Πάτροκλος, νέκυος δὲ δὴ ἀμφιμάχονται γυμνοῦ· ἀτὰρ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἔκτωρ.»	15
Ὡς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα· ἀμφοτέρῃσι δὲ χερσὶν ἑλών κόνιν αἰθαλόεσσαν χεύατο κακ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἤσχυνε πρόσωπον· νεκταρέω δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη. αὐτὸς δ' ἐν κονίησι μέγας μεγαλωστί τανυσθεὶς κεῖτο, φίλησι δὲ χερσὶ κόμην ἤσχυνε δαΐζων. δμῶαί δ' ἄς Ἀχιλεὺς ληΐσσατο Πάτροκλός τε θυμὸν ἀκηχέμεναι μεγάλ' ἴαχον, ἐκ δὲ θύραζε ἔδραμον ἀμφ' Ἀχιλῆα δαΐφρονα, χερσὶ δὲ πᾶσαι στήθεα πεπλήγοντο, λύθην δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης. Ἀντίλοχος δ' ἐτέρωθεν οδύρετο δάκρυα λείβων, χείρας ἔχων Ἀχιλῆος· ὁ δ' ἔστενε κυδάλιμον κῆρ· δεΐδιε γὰρ μὴ λαιμὸν ἀπαμήσειε σιδήρω. σμερδαλέον δ' ὦμῶξεν· ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἄλός	20 25 30 35

I gesti autolesivi rappresentano una efficace dimostrazione al morto dell'affetto dei suoi cari, realizzata attraverso due diverse strategie: la prima consiste nell'offerta al morto di elementi vitali attinti direttamente dalla propria persona, in una sorta di autosacrificio; la seconda nell'avvicinamento dello stato dei vivi alla condizione del morto. Alla prima strategia corrisponde l'offerta delle lacrime, del sangue prodotto dalle graffiature, dei capelli strap-

²⁶ Per un panorama sui gesti autolesivi compiuti nelle scene omeriche di lamentazione vd. Gagliardi 2007, pp. 102-110.

pati²⁷; alla seconda il cospargersi di cenere e terra e l'imbrattarsi fino a rendersi irricognoscibili, ovvero le azioni che rendono i vivi simili al cadavere non ancora trattato. Al culmine di questo processo di avvicinamento al morto vi è sempre il pericolo che la persona più direttamente colpita dal lutto compia un gesto suicida, come dimostra l'esempio di Achille, che è sorvegliato attentamente e trattenuto da Antiloco (vv. 32-34). In altri casi il pericolo dell'annientamento totale di fronte alla crisi del cordoglio²⁸ diventa realtà, come testimonia Euripide, che nelle *Fenicie* racconta il suicidio di Giocasta alla vista dei cadaveri dei suoi due figli (vv. 1455-1459).

Ma il lutto degli antichi, anche quando si manifesta in una sequenza così concitata e parossistica, è in realtà irreggimentato in una disciplina rituale, per cui ogni fase del cordoglio risponde ad una strategia culturale messa in atto da tutta la comunità colpita dal lutto. A stornare il pericolo imminente che il cordoglio assuma una forma incontrollata, e che il caos della morte contagi l'intero gruppo sociale, le persone che solidarizzano con quanti sono stati più direttamente colpiti dal lutto si adoperano attivamente, sorvegliando i loro comportamenti e assumendo su di sé una parte del cordoglio, in modo da trasformare il *planctus* irrelativo in un regime corale che fa assumere al dolore la forma di una coreografia collettiva. Questo passaggio consente l'aprirsi della crisi del cordoglio ad una nuova fase in cui si afferma progressivamente l'ordine rituale (il *planctus* ritualizzato, secondo la comune definizione). Infatti i gesti apparentemente incontrollati tendono ad organizzarsi in un ritmo dettato dalla collettività, per cui battersi il capo si trasforma in un colpirsi ritmicamente e collettivamente, come dimostrano le testimonianze letterarie e, in modo ancora più esplicito, quelle iconografiche (Zschietzschmann 1928, pp. 17-36 e ill. VIII-XVIII). La coreografia e la stereotipia dei gesti autolesivi attenua, e poi elimina, la loro pericolosità, per cui le persone impegnate nella lamentazione si colpiscono *come se* volessero uccidersi, ma senza procurarsi la morte reale; si imbrattano di terra *come se* volessero essere inumate con il morto, senza che ciò effettivamente avvenga. La comunità, assumendo su di sé il lutto e imbrigliandolo nel ritmo dei gesti rituali, impone al caos iniziale una forma che allontana dal gruppo il pericolo che la morte si estenda oltre l'individualità del morto: in realtà, per quanto sfigurate e ferite, le persone che compongono il gruppo sono evidentemente vive.

²⁷ Nel caso del funerale di Patrolo, i capelli recisi dei Mirmidoni arrivano persino a ricoprire interamente il corpo del cadavere (*Il.* 23. 135-136). Come ricorda giustamente Rehm 1994, p. 26, l'offerta di capelli recisi al morto ha un parallelo nell'abitudine di tagliare un ciuffo dei peli della vittima, prima che il sacerdote la immoli, per dimostrare che l'animale acconsente al sacrificio.

²⁸ Termini come "crisi del cordoglio", "*planctus* irrelativo", insieme ad altri che impiegherò, sono divenuti ormai tecnici nella letteratura in lingua italiana sul rituale funerario nelle culture di livello etnografico per l'autorevolezza con cui vennero introdotti e spiegati da De Martino 1975 (1958).

Una volta disinnescata la fase più acuta della crisi, è possibile dedicare al cadavere una serie di cure che mirano a purificarlo e a comporlo perché sia adeguatamente preparato per il viaggio verso la sua nuova condizione di morto: al cadavere vengono chiusi gli occhi e la bocca; il morto viene lavato e cosparso di unguenti profumati, vestito, ornato con una ghirlanda sul capo, quindi collocato sul letto funebre per la *πρόθεσις*, l'esposizione del cadavere trattato.

Partecipano alla veglia durante la *πρόθεσις* i congiunti del morto, che si dispongono intorno al letto funebre secondo un ordine fissato che tiene conto del più o meno stretto legame di parentela e della differenza di sesso. Al capo del letto si collocherà, quindi, la madre o la vedova del morto, ovvero, in assenza di congiunti, l'amico più caro, come accade nella veglia per Patroclo. La persona al capo del letto mette una mano sulla testa o sul petto del morto e si pone alla guida del pianto, in una fase in cui il lamento assume connotati meno parossistici e il discorso un orizzonte più vasto²⁹. Alla lamentazione individuale fa eco, a intervalli pianificati, la lamentazione dei presenti, che cooperano attivamente in uno sforzo corale volto a sostenere chi ha assunto la guida del pianto.

Accanto alla lamentazione individuale dei parenti si colloca la lamentazione professionale eseguita da cantori dietro compenso, a cui i parenti del morto cedono la guida del pianto, senza compromettere le finalità del rito, in virtù del carattere stereotipato del lamento. Questo scambio tecnico è l'ultimo atto di un processo che mira a sottrarre il cordoglio ad un regime strettamente individuale per sottoporlo al controllo della collettività dei presenti, che garantiscono l'affermarsi dell'ordine rituale.

Il processo qui descritto non deve essere inteso come un percorso lineare, in cui le diverse fasi, con un grado decrescente di intensità emotiva, si susseguono in una sequenza che si ripete identica ad ogni occasione. L'emergere del discorso protetto nel lamento individuale, cioè la fase in cui l'energia violenta della crisi del cordoglio appare avviata ad un regime più controllato che prelude all'uscita dalla crisi, non elimina le manifestazioni più parossistiche del pianto. Si può anzi descrivere questa fase come una sorta di agone fra il lamento individuale e il *planctus* irrelativo, in cui la potenzialità distruttiva dell'energia del *planctus* viene progressivamente imbrigliata in una forma di lamentazione in cui il lamento individuale, con il suo orizzonte discorsivo, acquista un peso sempre maggiore, non senza temporanee ricadute nella fase del *planctus*, in cui può precipitare nuovamente anche chi assume la guida della lamentazione. Le diverse fasi si ripropongono, con la loro dialettica, nei diversi momenti del rito

²⁹ Non a caso De Martino 1975 (1958) parla di "discorso protetto" per indicare la possibilità di ricorrere ad un discorso articolato, posto al riparo dall'irruzione delle energie parossistiche che hanno dominato la fase del *planctus*.

funebre, sia durante la *πρόθεσις* sia durante il corteo funebre e in particolare durante il rogo e il successivo seppellimento, che nella documentazione appaiono quasi sempre accompagnati da manifestazioni esplosive del *planctus*, come se la crisi del cordoglio dovesse ripercorrere tutte le sue fasi nel momento in cui il distacco dal morto appare irrevocabile e definitivo, e la separazione del defunto dal mondo dei vivi acquista una tangibile concretezza.

1.3. *Espressioni di rilevanza rituale*

Fra le espressioni che descrivono gli elementi del rito dedicato ai morti spiccano, per l'interesse che rivestono per il nostro studio, alcune formule che sono connesse al termine *γόος*, cioè la parola che più di ogni altra viene utilizzata nei poemi per indicare la lamentazione funebre in tutte le fasi della crisi del cordoglio, dal *planctus* più scomposto al lamento individuale più pacato (vd. Appendice 1). In questo paragrafo prenderemo in esame tre di queste formule, che sembrano adatte ad illustrare alcuni aspetti rilevanti dell'ideologia funeraria dei Greci.

1.3.1. *Il piacere del planctus (τέρπεσθαι γόοιο)*

In *Illiade* 23. 97 s. Achille rivolge a Patroclo, apparsogli in sogno, l'invito ad abbracciarsi e saziarsi di pianto: *μίνυνθά περ ἀμφιβαλόντε / ἀλλήλους ὀλοοῖο τεταρπώμεσθα γόοιο*³⁰. L'espressione *ὀλοοῖο τεταρπώμεσθα γόοιο* (che ricorre identica in *Il.* 23. 10) suscita viva curiosità dato che *τέρπεσθαι* indica solitamente uno stato di benessere che può essere provocato dal cibo, dal sonno e dall'amore, ovvero da esperienze che sembrano incompatibili con lo stato d'animo in cui si trova chi è stato colpito da un lutto. Eppure sono piuttosto numerosi i passi antichi in cui si descrive o si allude a questa complessa condizione psicologica in cui dolore e piacere sembrano intimamente connessi, e il lamento è indicato come fonte di piacere nello stesso tempo in cui è definito *ὀλοός ο κρυερός*³¹. Ancora nei poemi omerici possiamo ricordare:

Il. 24. 513 *αὐτὰρ ἐπεὶ ῥά γόοιο τετάρπετο δῖος Ἀχιλλεύς*

Od. 11. 212 *ἀμφοτέρω κρυεροῖο τεταρπώμεσθα γόοιο*³².

³⁰ Macleod 1982, ad 509-511 spiega questa locuzione come il soddisfacimento del naturale desiderio di piangere per i propri morti; ma è una spiegazione che necessita di maggiore approfondimento.

³¹ Per una analisi di questo fenomeno, allargata a tutte le situazioni in cui piacere e dolore si trovano mescolati, vd. Arnould 1990, pp. 93-99 e Konstan 2009. Per uno studio generale della funzione delle lacrime nei poemi omerici vd. Faranda 1992, in part. pp. 92-154; Monsacré 2010 (1984), in part. pp. 215-241 e 255-259, dove, però, la studiosa spiega la gioia del pianto da un punto di vista troppo ristretto al personaggio di Achille, come uno dei segni della sua qualità eroica; per un'analisi del campo semantico del pianto vd. Spatafora 1997. Allarga lo sguardo alla presenza di buffonerie e spunti comici nei riti funebri Usener 1904, con illuminanti confronti con il folklore sardo.

³² In *Od.* 15. 399-400 Eumeo, mentre sta banchettando con Odisseo, invita il suo ospite a provare il piacere che deriva dal ricordare le sventure passate: *κῆδεσιν ἀλλήλων τερπώμεθα λευγαλέοισι, / μνωμένω μετὰ γάρ τε καὶ ἄλγεσι τέρπεται ἀνήρ*. In questo caso, però, il tipo

I testi tragici sono ancora più espliciti: in Eschilo (fr. 385 TrGF) si dice dei pianti οἱ τοὶ στεναγμοὶ τῶν πόνων ἐρείσματα, un verso citato dallo Schol. T ad Hom. Il. 23. 10 [5. 366 Erbse] nella forma οἱ τοὶ στεναγμοὶ τῶν πόνων ἰάματα. In Sofocle, Elettra dimostra tutto il suo rammarico per non poter trovare l'appagamento che suscita il pianto rituale facendo capire che la comparsa del sentimento di piacere è quasi una certezza, a patto che il lamento sia adeguatamente prolungato:

Soph. *El.* 285-286

[...] οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα
τοσόνδ' ὅσον μοι θυμὸς ἡδονὴν φέρει.

In Euripide il coro delle *Troiane* dice al v. 608 ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν. Nell'*Andromaca* ricorre l'uso del sostantivo τέρψις per indicare lo stato d'animo di chi ricorre di frequente al lamento:

Eur. *Andr.* 93-95

[...] ἐμπέφυκε γὰρ
γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
ἀνὰ στόμ' ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.

Nell'*Elettra* si impiega l'efficace ossimoro del "piacere misto a molte lacrime":

Eur. *El.* 125-126

ἴθι τὸν αὐτὸν ἐγείρε γόον,
ἄναγε πολύδακρυον ἄδονάν.

Questo ossimoro ricorre anche nelle *Supplici*, dove il "doloroso piacere" del lamento è definito come insaziabile.

Eur. *Suppl.* 79-80

ἄπληστος ἄδε μ' ἐξάγει χάρις γόων
πολύπνοος.

E ancora una volta, in un frammento della perduta tragedia euripidea *Enomao* compare il termine ἡδονή associato alla sventura:

Eur. F 573 TrGF

ἀλλ' ἔστι γὰρ δὴ κὰν κακοῖσιν ἡδονή
θνητοῖς, ὄδυρμοὶ δακρύων τ' ἐπιρροαί.³³

di piacere provato è forse simile a quello descritto da Lucrezio in 2. 1-6, con la spiegazione data al v. 4 della ragione per cui la vista delle disgrazie altrui (nel caso di Eumeo, delle disgrazie passate) suscita questo stato d'animo: *quibus ipse malis careas quia cernere suave est*.

³³ Interessanti anche, in ambito filosofico, le parole di Plat. *Phil.* 47e ἡ δέομεθα ὑπομνήσκεισθαι... τὰς ἐν τοῖς θρήνοις καὶ πόθοις ἡδονὰς ἐν λύπαις οὐσας ἀναμειγμένας; in conte-

Senza addentrarci in complesse analisi psicologiche o fisiologiche, per cui non possiedo la necessaria competenza³⁴, possiamo dire, restando aderenti alle finalità del rito funebre, che il pianto, in tutte le sue manifestazioni, ma soprattutto in quelle più parossistiche che dominano la prima fase della crisi del cordoglio, assume due funzioni fondamentali: la prima è la dimostrazione oggettiva al morto del proprio cordoglio attraverso una materia vitale, le lacrime, che assumono il carattere di una vera e propria offerta di un liquido originato dall'interno dell'organismo invece che di un'offerta liquida di altra natura³⁵. In tal senso le lacrime si dispongono sullo stesso piano del sangue che fuoriesce a seguito dei gesti autolesivi più violenti (per cui abbiamo parlato di autosacrificio), anche se con gradi diversi di intensità e pericolosità. La seconda funzione è l'espulsione fisica del cordoglio attraverso un mezzo che trasferisce su di un piano fisico una condizione psicologica. Come si può vedere la prima funzione è orientata principalmente sui diritti del morto, mentre la seconda sembra più centrata sulle esigenze del luttuato di garantirsi un'uscita dalla crisi. L'ambivalenza dello stato d'animo del lamentatore sembra rispondere a questa ambivalenza di funzioni: da una parte, il benessere provocato dal pianto (ma sarebbe meglio a questo punto dire dal *planctus*) può nascere solo in chi ha adempiuto a tutti gli obblighi rituali soddisfacendo tutte le esigenze del morto e allontanando così ogni possibile minaccia ed ogni forma di malevolenza da parte sua. Su di un altro, e più concreto piano, però, il pianto rituale produce il piacere che deriva dall'aver espulso fisicamente una tensione emotiva pericolosa, incanalando il cordoglio in una forma ordinata e controllata. Questo complesso di concezioni culturali mi sembra costituire la necessaria premessa per comprendere le espressioni particolari, che analizzeremo nel paragrafo seguente, che sanciscono la fine del pianto o esprimono il bisogno di porre un termine alla lamentazione. La formula *τέρπεςθαι γόοιο*, nata in ambito funebre, assunse anche un significato più vasto e generico, fino a divenire una frase topica, in altri passi dei poemi dove il pianto non ha alcuna attinenza con una situazione funebre (*Od.* 19. 213, 513)³⁶. Ma anche il

sti folklorici si possono trovare analoghe espressioni, per esempio in un lamento proveniente dal Mani (Pasayanis 88. 5-7): «Come sono buoni i pianti, dolci i mirologi, / meglio è cantare i lamenti funebri / che mangiare e bere» (da Montinaro 2000, p. 23).

³⁴ Solo per rendersi conto della complessità della materia rimando a Vingerhoets – Bylsma – Rottenberg 2009, che offrono un'aggiornata sintesi dei diversi punti di vista sugli aspetti biologici, psicologici, sociali del fenomeno del pianto.

³⁵ Questa funzione appare in modo chiaro nel nesso *δάκρυα λείβειν*, attestato in *Il.* 13. 88, 658; 18. 32; *Od.* 5. 84, 158; 8. 86, 93, 532; 16. 214 ed è ancora più esplicita in un epigramma di Meleagro (*AP* 7. 476 = HE 56) su cui avremo modo di tornare, in cui il piangente (cioè Meleagro stesso, vd. v. 5) offre le sue lacrime come una libagione: vv. 3-4 *δάκρυα δυσδάκρυτα πολυκλαύτω δ' ἐπι τύμβω / σπένδω*. Il valore vitale delle lacrime, paragonabile a quello degli altri fluidi del corpo umano, è messo bene in evidenza da Monsacré 2010 (1984), pp. 225-233.

³⁶ Assimilabile al lamento funebre si può considerare, invece, il pianto che Menelao versa sul fratello e gli altri eroi morti in *Od.* 4. 102, che riportiamo nel paragrafo seguente.

piacere che queste frasi topiche descrivono fonda i suoi presupposti sul complesso sistema culturale che abbiamo descritto.

1.3.2. L'abbandono del *planctus* (γόοιο μὲν ἔστι καὶ ἄσαι)

Analoghe considerazioni sullo scopo delle tecniche rituali si possono fare per alcune espressioni di grande importanza che dimostrano come il lamento funebre, anche nelle sue manifestazioni apparentemente più incontrollate, non possa essere esteso indefinitamente ma, una volta soddisfatte le esigenze rituali, debba essere abbandonato³⁷. In *Il. 22. 426-427* Priamo si duole perché Ettore non è morto fra le sue braccia; il fatto che il cadavere dell'eroe troiano è caduto nelle mani del suo uccisore priva i genitori di Ettore della consolazione di piangere sul corpo del figlio fino a provare sazietà dei lamenti: ὥς ὄφελεν θανέειν ἐν χερσὶν ἐμῆσι/ τῶ [scil. io e la madre] κε κορεσσάμεθα κλαίοντέ τε μυρομένω τε. In *Il. 23. 157* Achille dice ad Agamennone che i guerrieri achei possono allontanarsi dal luogo del rito funebre per Patroclo e attendere nuovamente alla preparazione del pasto, lasciando le ultime incombenze rituali a lui e ai Mirmidoni, perché γόοιο μὲν ἔστι καὶ ἄσαι. Infine, in *Il. 24. 716* Priamo dice alle donne della sua casa e alla folla presente di fare largo al passaggio del carro che trasporta il cadavere di Ettore e di rimandare a dopo il pianto, utilizzando un'espressione simile a quelle ora richiamate: ἀντὰρ ἔπειτα / ἄσεσθε κλαυθμοῖο, in cui κλαυθμός si può considerare un sinonimo di γόος nel significato di *planctus*.

Espressioni affini troviamo nell'*Odissea*, soprattutto nel passo in cui Menelao racconta a Telemaco di come reagì quando apprese la notizia della morte del fratello (*Od. 4. 538-541*). Si tratta di una scena di *planctus* violento e prolungato (cf. v. 543 πολὺν χρόνον) durante la quale Menelao si getta nella polvere e sente venir meno il desiderio di vivere. Ma anche al termine di un cordoglio così acuto e sincero emerge una sensazione di pienezza che può essere descritta ricorrendo alla metafora della sazietà: *Od. 4. 541* ἀντὰρ ἐπεὶ κλαίων τε κυλινδόμενός τε κορέσθην.

Sempre Menelao ricorda, in un altro luogo, il pianto che sovente dedica al proprio fratello e agli altri eroi, suoi compagni, ormai morti, descrivendo sia quella strana specie di piacere che provoca il pianto, sia quel senso di pienezza che appare connotato alla pratica del pianto rituale:

Od. 4. 101-103

πολλάκις ἐν μέγαροισι καθήμενος ἡμετέροισιν
ἄλλοτε μὲν τε γόῳ φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε
παύομαι· αἰψήρως δὲ κόρος κρευροῖο γόοιο.

³⁷ Queste espressioni sono rilevanti anche per la valutazione di documenti letterari successivi ai poemi omerici come l'epigia a Pericle di Archiloco, il fr. 150 V. Saffo, il θρήνος di Simonide per i caduti alle Termopili; e sono utili per la comprensione del rapporto fra lamento funebre e celebrazione collettiva nei discorsi funebri ateniesi.

Fra questi passi mi sembra si possano cogliere delle differenze, che sono dovute al diverso momento in cui le scene si collocano e dunque al diverso stato d'animo a cui corrispondono. Quando Achille si rivolge ad Agamennone utilizza un'espressione più attenuata, dicendo che «è possibile anche provare sazieta del pianto». In realtà la frase non può essere riferita a se stesso, ma a quanti non sono legati a Patroclo dai medesimi obblighi rituali. Egli infatti chiede solo ai capi achei di restare per assistere ai riti che stanno per compiersi intorno al rogo funebre di Patroclo, che sono obbligatori soltanto per Achille e i Mirmidoni, in quanto κηδεμόνες del morto, cioè vincolati a compiere le prescrizioni rituali³⁸. Gli altri soldati sono liberi di riappropriarsi della normalità, compiendo quel gesto che alla vita quotidiana è legato nel modo più diretto, ovvero assumere il cibo. Per loro, sazi di pianto, ma digiuni di cibo, è giunto il momento di provare una diversa e più vitale sensazione di pienezza.

Nel primo passo dell'*Odissea* (4. 541), invece, l'assenza del cadavere e la mancanza di un rito funebre vero e proprio rendono il *planctus* di Menelao, per quanto prolungato e intenso, un atto dovuto di omaggio al fratello, ma pur sempre un succedaneo di una lamentazione rituale. E infatti dopo un tempo imprecisato, l'energia esplosiva del *planctus* si esaurisce e compare quella sazieta che si accompagna al soddisfacimento di un obbligo rituale. Nel secondo passo (4. 101-103), poi, la sazieta del pianto è definita αἰψηρός, "rapida", e si accompagna a quella sensazione di piacere che emerge durante la lamentazione. Il fatto che il senso di sazieta appaia più rapidamente che negli altri casi si spiega con la distanza nel tempo dell'evento luttuoso, per cui i pianti che Menelao riversa sul fratello e gli altri eroi sono delle temporanee risorgenze della crisi del cordoglio, che hanno ormai perso il loro carattere esplosivo.

Dunque, la "sazieta" di cui parlano i passi omerici ora citati appare connessa con il ritorno alla normalità che segue alla crisi del lutto. È una sensazione concreta di pienezza provocata dall'intensa fisicità da cui è caratterizzata la lamentazione, ed è anche il segnale che avvia all'abbandono del pianto rituale, il vero obiettivo della pratica della lamentazione.

³⁸ Le persone su cui grava la responsabilità del compimento del rito funebre sono designate con una terminologia abbastanza varia: γνωτοί/γνωταί, ἡταῖροι, κασίγνητοι, ἕται, κηδεμόνες (vd. Garland 1982, p. 75). Ma se prendiamo in considerazione il rito funebre che si svolge nelle condizioni più normali, per la presenza di tutti i parenti del morto, cioè il funerale di Ettore, non può sfuggire che alla guida del pianto sono i genitori di Ettore, la moglie e la cognata. Sono solo questi i parenti che pronunciano i lunghi lamenti di cui si riportano le parole. Agli altri Troiani presenti è riservato un ruolo subordinato. Ora, se è chiaro che i genitori rappresentano le figure più vicine al morto per legami di sangue, la moglie e la cognata sono strette al morto da un legame di parentela che si stabilisce con il matrimonio, ed è proprio questo uno dei significati che ha la parola κηδος: vd. GEW, LSJ s.v.; Garland 1985 n. 21 p. 137. È interessante notare che lo stesso termine ha anche il significato di "rito funebre", per cui i κηδεμόνες, i titolari del dovere del pianto, sono parenti per legame di sangue o per vincoli matrimoniali: vd. Alexiou 2002 (1974), pp. 11-12; Renaud – Wathélet 2008, pp. 197-213.

Senza questa premessa sarebbe difficile comprendere correttamente altre espressioni che sembrano dichiarare addirittura l'inutilità del pianto. Potrebbero, infatti, apparire persino bizzarre le parole che nel XXIV dell'*Iliade* Achille rivolge a Priamo, sconvolto dal dolore, quando lo invita a sedersi e a lasciare chiusi nell'animo i dolori, poiché (v. 524) οὐ γάρ τις προήξεις πέλεται κρουροῖο γόοιο, e infine afferma, dopo aver ricordato in un lungo discorso come sia destino comune per i mortali soffrire e avere dagli dei un male corrispondente all'eccezionalità della fortuna di cui si è goduto, che οὐ γάρ τι προήξεις ἀκαχήμενος υἱὸς ἕηος, / οὐδέ μιν ἀνστήσεις (v. 550 s.). Queste frasi di carattere gnomico, che sostengono l'inutilità del pianto, sulla bocca dell'eroe che si è abbandonato al *planctus* più intenso e smisurato della storia della cultura greca non contraddicono il comportamento di Achille né tantomeno smentiscono in alcun modo l'efficacia della prassi del pianto rituale. Si potrebbe anzi dire che proprio l'esempio di Achille e delle parole che pronuncia nella sua tenda davanti a Priamo dimostrino la validità della strategia del rito funebre. Quelle frasi vengono pronunciate soltanto *dopo* che il rito per Patroclo è stato compiuto nella sua interezza e soltanto *dopo* che Achille è stato reintegrato pienamente in quella nuova normalità da cui il morto è assente e separato in modo drastico. Ora che la crisi del cordoglio è stata superata con successo, ad una valutazione razionale il pianto non può che apparire inutile, soprattutto perché inefficace a riportare in vita il morto, ma la stessa valutazione razionale sarebbe del tutto incapace di contenere l'energia emotiva scatenata dalla crisi del cordoglio, quando si deve ricorrere a ben altre strategie per approdare ad una progressiva attenuazione dell'emotività esplosiva della prima fase. Le lucide riflessioni di Achille sono una conquista del pianto rituale e sono possibili solo per lui. La scena del XXIV dell'*Iliade*, infatti, mette a confronto due persone che si trovano in posizioni asimmetriche rispetto agli obblighi derivanti dal grave lutto da cui sono state entrambe investite. Da una parte Achille, che ha compiuto fino in fondo i propri doveri nei confronti di Patroclo, dall'altra Priamo, che sta vivendo l'angosciosa esperienza di avere un figlio insepolto, privo di onori funebri e per di più in balia del suo feroce uccisore. Si comprende dunque perché Priamo non vorrebbe accettare l'invito di Achille e in un primo momento oppone un dolente rifiuto motivato da ragioni rituali: 24. 553-554 μή πώ μ' ἐς θρόνον ἴζε, διοτρεφές, ὄφρα κεν Ἐκτώρ / κέῖται ἐνὶ κλισίῃσιν ἀκηδής; ma poi si vede costretto dalle parole minacciose di Achille, e dalla sua condizione di inferiorità, ad accettare l'ospitalità dell'eroe che lo induce anche ad accettare del cibo, utilizzando, per convincere il vecchio riluttante, l'esempio mitico di Niobe (24. 602-613, in particolare v. 602 καὶ γάρ τ' ἠΰκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου e 613 ἢ δ' ἄρα σίτου μνήσατ', ἐπεὶ κάμε δάκρυ χέουσα)³⁹.

³⁹ Sui possibili parallelismi fra il mito di Niobe e la situazione che Priamo e Achille stanno vivendo vd. le suggestive osservazioni di Monsacré 2010 (1984), pp. 248-254, di cui condivido

L'impiego del paradigma mitologico appare in questo caso non del tutto appropriato, perché la situazione di Priamo è diversa da quella di Niobe. Achille, infatti, rammenta correttamente che i Niobidi, dopo essere stati uccisi da Apollo e trasformati in pietra, restarono insepolti per nove giorni, finché gli stessi dei non si occuparono della loro sepoltura il decimo giorno. Fu in quel decimo giorno, e solo allora, che Niobe poté riaccostarsi al cibo. Invece il figlio di Priamo giace ancora insepolto. Più che un caso parallelo a quello del vecchio re troiano, dunque, la storia di Niobe può risultare pienamente efficace per dimostrare che le ragioni della vita finiscono per avere la meglio anche in quei casi in cui il lutto e il dolore sono smisurati. Degno di nota è il fatto che il periodo in cui la prescrizione rituale vieta di accostarsi al cibo dura, nel caso di Niobe, esattamente lo stesso numero di giorni previsto per il funerale di Ettore: Priamo infatti fisserà in nove giorni il periodo della lamentazione, poi al decimo giorno avverrà il seppellimento e il banchetto (*Il.* 24. 664 ἐννῆμαρ μὲν κ' αὐτὸν ἐνὶ μεγάροις γοάοιμεν, / τῇ δεκάτῃ δέ κε θάπτοιμεν δαινυτό τε λαός).

Il ricorso ad una vicenda esemplare tratta dal repertorio mitologico avrà una lunga storia negli sviluppi successivi della cultura del lamento funebre e ne troveremo esempi anche nei θρήνοι di Simonide e Pindaro. Vedremo meglio nei capitoli successivi come anche per questo aspetto il precedente omerico si possa considerare fondamentale.

1.3.3. La 'freddezza' del planctus (γόος κρυερός)

In due passi dei poemi il termine γόος è qualificato dall'aggettivo κρυερός⁴⁰:

Il. 24. 524 οὐ γὰρ τις προῆξις πέλεται κρυεροῖο γόοιο

Od. 4. 103 [...] αἰψηρὸς δὲ κόρος κρυεροῖο γόοιο

A queste due occorrenze del nesso bisogna aggiungerne una terza: *Od.* 11. 212 ἀμφοτέρω κρυεροῖο τεταρπόμεσθα γόοιο, dove però il γόος non indica un lamento funebre vero e proprio, bensì il pianto che Odisseo, sorpreso di trovare nell'Ade la madre Anticlea, vuole spargere mentre la abbraccia. I tre casi possono essere trattati come omogenei dato che il nesso, che compare sempre al genitivo, ha acquisito un carattere formulare.

Questa formula non ha ricevuto finora la necessaria attenzione⁴¹, mentre una sua esegesi più esatta consente di comprendere, a mio modo di vedere, la

soprattutto la sottolineatura della possibilità di ritrovare una condizione di normalità solo dopo il completo espletamento delle pratiche rituali.

⁴⁰ Gli altri aggettivi che ricorrono a qualificare il γόος sono ἀδινός, ἀλίσστος, ἀρητός (su cui vd. *infra* 1.6.3), δακρυόεις, θαλερός, ἰμερόεις, ὄϊζυρός, ὀλοός, πολυδάκρυτος, vd. Dee 2002, 188 B1-B10.

⁴¹ Un breve paragrafo dedica a questa espressione Monsacré 2010 (1984), p. 237, che conclude: «[la lamentation] fait frissonner de douleur celui qui pleure et aussi d'épouvante celui qui entend cette plainte funeste».

particolare condizione fisica e psichica in cui si trova il luttuato coinvolto nella pratica della lamentazione.

Nei poemi omerici l'aggettivo κρυερός, oltre che con γόος, è unito soltanto con φόβος (*Il.* 9. 2; 13. 48), in un senso che viene ben chiarito da un altro passo dell'*Iliade*, in cui, per descrivere la paura provocata nel cuore di un leone dagli uomini e dai cani che lo stanno per attaccare, viene usato un verbo solitamente impiegato in relazione al congelamento: 17. 111-112 τοῦ δ' ἐν φρεσὶν ἄλκιμον ἦτορ / παχνοῦται. Lo stesso verbo (παχνόομαι) viene connesso al dolore e al lutto in due chiari passi della tragedia: in Eschilo (*Ch.* 81-83) le donne del coro piangono per la sorte dei loro padroni, ognuna κρυφαίσις πένθεσιν παχνομένη, mentre in Euripide (*Hipp.* 803), quando Teseo vuole conoscere le ragioni del suicidio di Fedra chiede al corifeo se sia stata travolta da un dolore che le ha "congelato" il cuore (λύπη παχνωθεῖσ'). Infine, nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (v. 834), all'annuncio della mutua uccisione dei figli di Edipo, il coro dice molto esplicitamente che il gelo gli attanaglia il cuore: κακὸν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος⁴².

A dire il vero non stupisce che lo stato d'animo e la condizione fisica di chi prova un sentimento di paura possa essere assimilato allo stato psico-fisico di chi ha subito un lutto o un dolore: in entrambi questi casi lo shock provocato da una forte emozione provoca un'improvvisa diminuzione della circolazione periferica e una netta sensazione di freddo.

Ma le ragioni per cui il lamento è definito "gelido", "freddo" sono, a mio avviso, molteplici e vanno rintracciate anche nello stato fisico e psichico che la pratica della lamentazione induce. A tale proposito De Martino (1975 [1958], p. 111 s.; 206 s.), parla di «ebetudine stuporosa» e di «ingresso in uno stato psichico di concentrazione sognante, provocato e al tempo stesso mantenuto dall'oscillazione ritmica del busto unita alla monotonia della dizione e della melopea». Di questo stato psichico, associato all'oscillazione del busto, De Martino trovava una esplicita conferma in Eur. *Tr.* 110-119. Dunque, se il lamento può essere definito "freddo" per le emozioni che ad esso sono associate nella prima fase della crisi del cordoglio, nella fase in cui l'ordine rituale si è affermato e il lamento si è incanalato nell'iterazione ossessiva di moduli espressivi dal ritmo monotono, il lamentatore non può che provare una sensazione di freddo, conseguente allo stato di torpore semiosciente indotto nel lamentatore dalle pratiche rituali, che ottengono per questa via, in base ad una precisa strategia, l'attenuazione della distanza fra vivo e morto e il disinnescamento delle energie pericolose della fase del *planctus*. Non si dovrebbe dimenticare, infatti, che il lamento si rivolge ad un 'essere freddo', cioè il cadavere, e che

⁴² Di questa condizione fisiologica i Greci sembrano essere ben consapevoli, come dimostra [Arist.] *Probl.* 11. 13 Διὰ τί οἱ κλαίοντες ὀξύ φθέγγονται, οἱ δὲ γελῶντες βαρῶ; ... ἔτι οἱ μὲν γελῶντες θερμὸν τὸ πνεῦμα ἀφιάσιν, οἱ δὲ κλαίοντες, ὥσπερ καὶ ἡ λύπη καταψυχίς ἐστὶ τοῦ τόπου τοῦ περὶ τὰ στήθη, καὶ τὸ πνεῦμα ψυχρότερον ἀφιάσιν.

la freddezza, oltre che l'immobilità, è la principale caratteristica del morto⁴³ e, più in generale, della morte e dell'Ade, secondo le parole ben chiare di Esiodo⁴⁴. Pertanto, raffreddando la propria temperatura corporea, grazie al ritmo ipnotico della lamentazione iterata, il luttuato si avvicina alle condizioni del cadavere vivente per una strada diversa da quella perseguita con i gesti autolesivi durante la fase del *planctus*.

Il lamento, dunque, è κρυερός non solo perché il cuore di chi è colpito dal lutto è gelato dal dolore, ma anche perché il lamento piange un 'oggetto freddo' e perché induce il freddo in chi, al termine di una lunga iterazione del lamento, si trova in una condizione di torpore semicosciente.

Il fatto poi che sia in rapporto al γόος, sia in rapporto a φόβος l'aggettivo qualifichi la causa dello stato d'animo, e non chi si trovi in quello stato, risponde coerentemente alla 'psicologia' omerica che attribuisce l'insorgenza di un sentimento, di una passione, di una qualsivoglia condizione dell'animo e del corpo all'azione concreta di un operatore esterno che possiede una qualità omologa allo stato psichico della persona su cui quella forza agisce.

La spiegazione che ho qui fornito del nesso κρυεροῦ γόοιο tornerà utile per chiarire il significato autentico di un'espressione proverbiale che incontreremo nel capitolo seguente (2.4): ἰαλέμου ψυχρότερον, che è stata finora oggetto di interpretazioni inutilmente complicate, mentre costituisce un ulteriore esempio di ciò che la formula omerica voleva significare.

1.4. Il lamento funebre per i grandi eroi. Funzioni del γόος nell'Iliade

Il lamento eseguito da un gruppo numeroso di luttuati svolge un ruolo molto importante nella costruzione dell'ideologia eroica, perché senza il ricordo delle sue imprese e la celebrazione del suo valore nelle parole dei lamenti, sia durante il rito funebre sia nelle commemorazioni periodiche a distanza dalla morte, il κλέος dell'eroe sarebbe menomato. Appare dunque necessario cogliere nel rito funebre descritto nei poemi omerici il contributo specifico che queste testimonianze apportano al quadro generale delineato dagli antropologi del lutto, nell'ambito di un rito coerente con una società dal carattere marcatamente aristocratico e strettamente connesso con i culti eroici.

Il nostro compito è di analizzare con particolare attenzione l'aspetto del rito funebre più legato alla personalità del morto, ovvero il lamento individuale, pronunciato dalla guida del pianto e rivolto al cadavere silente in un dialogo senza risposta, ma con molti interlocutori. Nell'*Iliade* sono soltanto

⁴³ Vd. per es. Soph. *Oed. Col.* 621-622 ἴν' οὐμὸς εὐδῶν καὶ κεκρυμμένος νέκυς / ψυχρός ποτ' αὐτῶν θερμὸν αἶμα πίεται. L'aggettivo κρυερός appare collegato esplicitamente al cadavere in un epigramma attribuito a Simonide per un morto disperso in mare: *AP* 7. 496. 5 νῦν δ' ὁ μὲν ἐν πόντῳ κρυερός νέκυς ed è sempre associato a manifestazioni della morte nel *corpus* degli epigrammi funerari (vd. *infra* 6.5, 6.6).

⁴⁴ Hes. *Op.* 153 βῆσαν ἐς εὐράωντα δόμον κρυεροῦ Ἄϊδαο.

due i termini impiegati in modo specializzato a indicare questa peculiare forma del lamento funebre: γόος per il lamento individuale dei parenti e delle persone legate da un qualsiasi vincolo al morto; θρήνος per il lamento eseguito dai professionisti del pianto. Questa specializzazione dei termini, all'interno di un campo semantico abbastanza vasto e per certi aspetti generico⁴⁵, dimostra che sia il γόος sia il θρήνος erano forme di espressione ben riconoscibili e distinte, proprio in virtù del loro carattere tradizionale.

Il γόος, come lamento verbale individuale, viene menzionato tredici volte nell'*Iliade*; fra questi casi sono del massimo interesse per il nostro studio gli otto γόοι di cui sono riportate le parole⁴⁶, ai quali bisogna aggiungere tre lamenti che, per contenuto e situazione, possono essere assimilati con sicurezza ai γόοι, pur non essendo definiti tali⁴⁷. Si tratta di un *corpus* di undici testi che, insieme ai lamenti nella tragedia attica di cui parleremo in seguito, costituiscono la parte più preziosa della documentazione sopravvissuta sulla lamentazione non professionale. Naturalmente questi γόοι non sono dei documenti etnografici raccolti sul campo da studiosi specializzati, e non possono essere analizzati come tali⁴⁸; eppure la rielaborazione poetica che del lamento tradizionale dei parenti ci fornisce il testo omerico è una testimonianza fondamentale, sia per lo studio della lamentazione sia per lo studio dei moduli espressivi che appariranno nei testi poetici successivi, anche in contesti non necessariamente funebri. A patto che si rinunci all'impresa impossibile di tentare di ripristinare una ipotetica forma originale del lamento, occultata sotto la veste esametrica⁴⁹, e si segua la proficua strada percorsa da Reiner, che fu

⁴⁵ Per una breve analisi semantica del lessico della lamentazione, vd. Appendice 1, al termine di questo capitolo.

⁴⁶ Semplici menzioni in *Il.* 16. 857; 17. 37 = 24. 741 (su questi due ultimi casi vd. *infra* 1.6.3); 22. 363; 23. 106; lamenti di cui sono riportate le parole: *Il.* 18. 52-64, 324-342; 22. 431-436; 22. 477-514; 23. 19-23; 24. 725-745, 748-759, 762-775.

⁴⁷ *Il.* 19. 287-300 (Briseide per Patroclo); 19. 315-337 (Achille per Patroclo). Degne di considerazione sono pure le espressioni attinte dal repertorio del lamento funebre presenti in un discorso di Priamo (22. 416-428), che suscita una reazione corale paragonabile a quella del lamento vero e proprio. Diversamente da me, Tsagalis 2004, pp. 27-28 include nel corpus dei γόοι *Il.* 4. 155-182 (Agamennone per Menelao) e 6. 407-439 (Andromaca per Ettore), mentre invece esclude, con argomenti che non condivido *Il.* 22. 19-23 (vd. Tsagalis 2004, p. 8 n. 36 e p. 27 n. 101).

⁴⁸ Credo sia impossibile distinguere un diverso grado di verosimiglianza rituale nei γόοι omerici; tutt'al più si può distinguere un diverso grado di rielaborazione formale del lamento (per questo faccio fatica ad accogliere la distinzione fra "ritual γόος" e "ritualistic γόος" operata da Tsagalis 2004, p. 16 s., p. 111 n. 306).

⁴⁹ Le prime analisi del γόος omerico ebbero come scopo principale il ripristino della presunta forma lirica originaria, in una appassionante caccia alla strofe che oscurò l'interesse per il contenuto (un accurato resoconto di queste interpretazioni si trova in Ameis – Hentze 1886, p. 137 s.). Questo genere di ricerche proseguì nei lavori di Del Grande 1925a, p. 2 ss. e Peretti 1939, pp. 20-24 (dove però si trovano alcune interessanti osservazioni sull'allocuzione al morto e sulla contrapposizione passato-presente), fino a che Reiner 1938, p. 29 n. 1 non li respinse tutti come inutili. Nonostante questo, non mancano in anni recenti coloro che ritengono che lo schema triadico sia la struttura comune del lamento: Alexiou 2002 (1974), p. 133 s., 139 s., 231 n. 8 (dove ci si richiama esplicitamente a Peppmüller, applicando forzosamente uno schema triadico ai lamenti del XXIV

il primo a trarre profitto da ciò che dai lamenti omerici si poteva ricavare con sicurezza: un'analisi tematica. Reiner individuò cinque temi, ricorrenti senza un ordine stabilito: lamentazione attraverso il racconto della morte avvenuta e della descrizione della situazione in cui si trovano il morto e i sopravvissuti, allocuzione al morto, elogio, espressione di un desiderio, autolamentazione⁵⁰. L'analisi di Reiner, pur indiscutibile nei suoi meriti, può essere oggi integrata grazie all'apporto determinante degli studi etnografici, che hanno fornito chiavi di interpretazione di efficacia maggiore rispetto a quelle che Reiner poteva utilizzare nel 1938; inoltre l'analisi dei γόοι omerici deve essere estesa a tutti i lamenti di cui sono riportate le parole e non deve privilegiare, secondo una tendenza comune, i lamenti dell'ultimo libro dell'*Iliade*.

Dal momento che le espressioni ricorrenti nei lamenti funebri rispondono ad una strategia discorsiva di carattere rituale, penso che anche il concetto di "tema" utilizzato da Reiner (e da me stesso in Palmisciano 1996a) rischi di essere inadeguato, perché troppo orientato in direzione del contenuto del discorso e troppo poco sullo scopo rituale che quella porzione di discorso mira ad assolvere. È per questa ragione che al posto del concetto di tema mi sembra più utile impiegare la categoria di "funzione", in un senso simile a quello che questa categoria ha nel funzionalismo linguistico (dove la lingua è concepita come un "sistema funzionale")⁵¹, e anche in un senso vicino alla definizione di funzione data da Propp nel suo celebre *Morfologia della fiaba*⁵². La funzione, dal mio punto di vista, esprime lo scopo a cui un'espressione verbale tende all'interno della strategia rituale, mentre categorie come temi, formulazioni, stilemi di un lamento possono essere applicate utilmente per descrivere il contenuto e il repertorio espressivo formale di cui le funzioni del lamento si sostanziano. In questo modo mi sembra si riesca a dar conto separatamente della pluralità di valenze che i lamenti omerici hanno e si apprezzi adeguatamente il contributo che questi testi possono dare sia sotto il profilo della conoscenza di un rito antropologico, sia per la valutazione del loro significato nella sfera della tradizione poetica. Per fare un esempio chiaro della necessità di analizzare separatamente questi due aspetti possiamo richiamare il lamento che Andromaca pronuncia su Ettore quando vede dall'alto delle mura per la prima volta il corpo straziato del marito (*Il.* 22. 477-514): si tratta

dell'*Iliade* considerati alla stregua di un carme lirico; ma vd. *infra* 1.7); Holst-Wahraft 1992, p. 112; Tsagalis 2004, p. 30 s., 46 s.

⁵⁰ Reiner 1938, p. 12 s.

⁵¹ Vd. per es. la sintesi che delle teorie funzionalistiche del linguaggio opera Jakobson 2008 (1963), pp. 185-193.

⁵² Propp 2000 (1928), p. 27: «Per funzione intendiamo l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda». Naturalmente la definizione non è applicabile alla lettera, ma è condivisa nella misura in cui riconosce dietro la varietà delle azioni svolte da un personaggio il comune denominatore del suo contributo alla costruzione del meccanismo narrativo.

di un lungo lamento dal carattere fortemente eterogeneo, in quanto la sezione iniziale (vv. 477-486) e quella finale (vv. 508-514) possono essere considerate molto credibili sul piano rituale, dato che vi compaiono i moduli espressivi più frequenti nelle lamentazioni rituali, mentre la sezione centrale, di ben 21 versi (vv. 487-507), che descrive in modo efficace il crudele destino che attende Astianatte, deve essere considerata un poetico ed elaborato ampliamento delle espressioni che normalmente descrivono nei lamenti rituali la miserevole condizione dei parenti del morto e le conseguenze della sua morte⁵³. L'aedo ha colto l'occasione della presenza di queste espressioni nei lamenti reali per creare un quadro autonomo e ricco di pathos, che in questa forma non sarebbe mai comparso durante una vera lamentazione, ma che appare pienamente coerente con il modo in cui viene descritto il ruolo di Ettore e il rapporto fra Ettore e Andromaca, già nel VI libro del poema. Se, però, sfrondiamo questo lamento degli aspetti che possono essere presenti per ragioni di composizione poetica (caratterizzazione del personaggio, coerenza sintagmatica e paradigmatica del passo nella sequenza narrativa, ecc.) e ne riportiamo gli elementi costitutivi alla dimensione della funzionalità rituale, ecco che anche questo lamento così elaborato ed eterogeneo può dare un contributo di conoscenza. Voglio dire che dal punto di vista di chi studia il funzionamento del lamento come espressione rituale (per poi analizzare gli sviluppi letterari di questa espressione), che il destino miserevole del figlio del morto venga descritto con poche, asciutte parole o con un elaborato discorso ricco di immagini poetiche non modifica il quadro in misura rilevante. La funzione rituale è, nei due diversi casi, identica. Quello che cambia è lo statuto del discorso, con la notevole conseguenza che il quadro del destino di Astianatte, così come appare descritto in questo brano, può concorrere ad ampliare il repertorio dei moduli espressivi tradizionali a cui il lamentatore attinge nelle situazioni reali, mentre sul versante poetico costituisce un precedente con cui allacciare relazioni intertestuali in contesti espressivi analoghi.

Estendendo l'analisi all'intero *corpus* dei γόοι di cui è riportato il contenuto si possono ricavare dodici funzioni:

1. allocuzione al morto⁵⁴;
2. autolamentazione⁵⁵;
3. attestazione del nuovo status di morto⁵⁶;

⁵³ La preoccupazione per la sorte dei figli nei lamenti pronunciati da una vedova è una costante del lamento tradizionale. In ambito folklorico, De Martino (1975 [1958], p. 94 s.) riporta uno di questi moduli tradizionali presente in un lamento di una vedova raccolto a Grottole: «Chidde file anna scì sotto a li dispetti de l'olde: ci n'ave da nu scaffe e ci nu muffettone (Questi figli debbono andar sotto i dispetti degli altri, chi darà loro uno schiaffo e chi un manrovescio)».

⁵⁴ Il. 18. 333; 19. 287, 315; 22. 426, 431, 477; 23. 19; 24. 725, 742, 748, 762.

⁵⁵ Il. 18. 54, 324; 19. 290-294; 22. 431, 477, 481; 24. 773.

⁵⁶ Il. 18. 59-60 (la morte di Achille non è avvenuta ma è certa); 19. 288-290, 319; 22. 432, 436, 482-483, 508-510; 23. 19; 24. 725, 757-758.

4. accomunamento dei due destini⁵⁷;
5. attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti⁵⁸;
6. elogio del morto⁵⁹;
7. espressioni affettuose per il morto⁶⁰;
8. espressione di un desiderio irrealizzabile⁶¹;
9. ricordo del passato perduto⁶²;
10. affermazione di responsabilità⁶³;
11. promessa di vendetta⁶⁴;
12. promessa e certificazione di offerte, in particolare di lamenti e sacrifici⁶⁵.

Appare chiaro da questo elenco che il numero delle diverse funzioni del lamento è relativamente ridotto, tanto più che alcune di queste funzioni ricorrono saltuariamente. Il lamentatore, quindi, può scegliere solo all'interno di quelle funzioni che realizzano la strategia rituale, ed ogni funzione può essere realizzata attingendo i moduli espressivi dalla memoria condivisa, cioè da quel serbatoio di formulazioni che si è sedimentato nel tempo ed è costituito da tutte le espressioni del pianto che ognuno ha potuto apprendere partecipando, sin dalla più giovane età, ai funerali. Il margine di autonomia nelle scelte del lamentatore è, quindi, molto ristretto, mentre il livello di stereotipia delle formulazioni del lamento è molto elevato, considerati i vincoli rituali ai quali il lamento è soggetto. Per queste ragioni, i più attrezzati etnografi non parlano mai di spontaneità e di improvvisazione all'interno di un rito che si fonda sulla formalizzazione dei gesti e delle espressioni inarticolate (fase del *planctus*) e delle espressioni verbali (lamento individuale):

De Martino 1975 (1958), p. 136 (vd. anche p. 207 ss.)

Lamentarsi significa in Lucania innanzitutto ricordarsi dei moduli letterari adatti scegliendoli tra quelli che stanno a disposizione della memoria culturale di ciascuna lamentatrice, e che tendono per così dire ad esaurire i tipi fondamentali delle possibili situazioni luttuose... Il folklore europeo conferma l'importanza di questa memoria culturale dei moduli letterari sia per le lamentatrici professionali che per le parenti che assumono la guida delle lamentazioni.

Di Nola 1995, p. 104

Ci si attenderebbe che il pianto personale e diretto dei luttuati, soprattutto nelle fasi in cui esso si innesta nelle anamnesi personali e si storicizza, debba essere libero dalla presenza di formulari precostituiti e disautentici per quanto attiene alla

⁵⁷ *Il.* 18. 329-332; 22. 425, 477-481, 485 = 24. 727; 24. 727-728, 734-736.

⁵⁸ *Il.* 19. 319-327; 22. 431, 483-505; 24. 725-729, 731-737, 741-745, 774-775.

⁵⁹ *Il.* 18. 55-56; 22. 432-436, 507; 24. 729-730, 737-740.

⁶⁰ *Il.* 18. 57; 19. 287, 295-300; 22. 424-425; 24. 748-756, 762, 765-772.

⁶¹ *Il.* 22. 481; 24. 764. In un contesto assimilabile al γόος 22. 426-428.

⁶² *Il.* 18. 341-342; 19. 315-318; 22. 500-505.

⁶³ *Il.* 18. 58-59, 324-328.

⁶⁴ *Il.* 18. 334-335. Per il γόος che chiama vendetta, vd. *infra* 1.6.3.

⁶⁵ *Il.* 18. 336-340; 22. 510-514; 23. 20-23.

creatività del prodotto. Invece dall'analisi dei testi risulta che anche questo canto è incanalato nell'ambito di stereotipi verbali, talvolta di diffusione rapidissima, attraverso i quali il dolore personale trova le sue correnti espressioni.

Il carattere stereotipato del lamento non può essere giudicato con parametri etici, o estetici, moderni. L'assenza di spontaneità, o se vogliamo usare un'espressione più forte, l'inautenticità del lamento, è la migliore garanzia dell'efficacia della strategia rituale, che sottrae il cordoglio ad una dimensione puramente individuale e ne addomestica progressivamente l'energia distruttiva attraverso la ripetitività dei gesti e delle espressioni verbali. La ripetitività e la stereotipia della lamentazione funebre hanno un'incidenza profonda sulla psiche dei luttuati, perché da un lato creano un ritmo, scandito dalla ricorsività dei gesti e delle espressioni inarticolate, che irreggimenta il dolore in una misura percepibile fisicamente, dall'altro costringe il cordoglio in un vero e proprio copione che in virtù della sua ripetitività garantisce ai luttuati la possibilità di uscire dalla crisi.

Ma vediamo alla prova la categoria di funzione, presentando alcuni γόοι scomposti in base alle funzioni che vi sono realizzate. Uno dei più interessanti è il breve γόος su Ettore, il primo della serie dei lamenti per l'eroe troiano, pronunciato, secondo la prescrizione rituale, dalla persona più vicina al morto, la madre Ecuba:

II. 22. 431-436		
431	τέκνον,	Allocuzione al morto
431	ἐγὼ δειλή·	Autolamentazione
431	τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα,	Attestazione della miserevole condizione dei parenti
432	σεῦ ἀποτεθνηῶτος;	Attestazione del nuovo status di morto
432-433	ὁ μοι νύκτας τε καὶ ἡμᾶρ / εὐχολή κατὰ ἄστυ πελέσκεο,	Elogio del morto
433-435	πᾶσι τ' ὄνειρα / Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἴ σε θεὸν ὦς / δειδέχατ'.	Elogio del morto
435-436	ἦ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῦδος ἔη- σθα / ζῶος ἐών·	Elogio del morto
436	νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει.	Attestazione del nuovo status di morto

Un altro caso interessante è il secondo lamento di Andromaca su Ettore:

II. 24. 725-745		
725	ἄνερ	Allocuzione al morto
725	ἄπ' αἰῶνος νέος ὦλεο	Attestazione del nuovo status di morto
725-727	καὶ δέ με χήρην / λείπεις ἐν μεγάροισι· παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς, / ὄν τέκομεν	Attestazione della miserevole condizione dei parenti
727	σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι,	Accomunamento dei due destini

727-729	οὐδέ μιν οἴω / ἦβην ἴξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης / πέρσεται·	Accomunamento dei due destini
729-730	ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτήν / ῥύσκει, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα,	Elogio del morto
731-737	αἶ δὴ τοι τάχα νηυσὶν ὀχήσονται γλαφυρήσι, / καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αὖ, τέκος, ἢ ἐμοὶ αὐτῇ / ἔψαι, ἔνθα κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο, / ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου, ἢ τις Ἀχαιῶν / ῥίψει χειρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν ὄλεθρον, / χωόμενος, ᾧ δὴ πού ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἔκτωρ / ἢ πατέρ', ἢ καὶ υἱόν,	Attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti Attestazione della miserevole condizione dei parenti
737-740	ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν / Ἔκτορος ἐν παλάμησιν ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδας. / οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατήρ τεός ἐν δαΐ λυγρῇ· / τῶ καὶ μιν λαοὶ μὲν οὐδύρονται κατὰ ἄστυ,	Elogio del morto
741	ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόνον καὶ πένθος ἔθηκας,	Attestazione della miserevole condizione dei parenti
742	Ἔκτορ·	Allocuzione al morto
742-745	ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελείψεται ἄλγεα λυγρά. / οὐ γὰρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χειρὰς ὄρεξας, / οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὐ τέ κεν αἰεὶ / μεμνήμην νύκτας τε καὶ ἡμέματα δάκρυ χέουσα.	Attestazione della miserevole condizione dei parenti

Riporto infine il primo lamento che Achille pronuncia per Patroclo, che presenta alcune notevoli caratteristiche, come la funzione dell'affermazione di responsabilità e la promessa di vendetta (per quest'ultimo aspetto vd. *infra* 1.6.3).

II. 18. 324-342		
324	ὦ πόποι,	Autolamentazione
324-328	ἦ ὅ' ἄλιον ἔπος ἔκβαλον ἡματι κείνῳ / θαρσύνων ἦρωα Μενoitιον ἐν μεγάροισι· / φῆν δέ οἱ εἰς Ὀπόεντα περικλυτὸν υἱὸν ἀπάξειν / Ἴλιον ἐκπέρσαντα, λαχόντα τε ληϊδος αἴσαν. / ἀλλ' οὐ Ζεὺς ἀνδρεσσι νοήματα πάντα τελευτᾷ·	Affermazione di responsabilità

329-333	ἄμφω γὰρ πέπρωται ὁμοίην γαίαν ἐρεῦσαι / αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ, ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ νοστήσαντα / δέξεται ἐν μεγάρουσι γέρον ἱππηλάτα Πηλεὺς / οὐδὲ Θέτις μήτηρ, ἀλλ' αὐτοῦ γαῖα καθέξει. / νῦν δ' ἐπεὶ οὖν, Πάτροκλε, σεῦ ὕστερος εἴμ' ὑπὸ γαῖαν	Accomunamento dei due destini Allocuzione al morto
334-335	οὐ σε πρὶν κτεριῶ, πρὶν γ' Ἔκτορος ἐνθάδ' ἐνεῖκαι / τεύχεα καὶ κεφαλὴν, μεγαθύμου σοῖο φονῆος·	Promessa di vendetta
336-337	δώδεκα δὲ προσάροιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσω / Τρώων ἀγλαὰ τέκνα, σέθεν κταμένοιο χολωθείς.	Promessa di sacrifici
338-340	τόφρα δέ μοι παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν κείσεται αὐτως, / ἀμφὶ δὲ σὲ Τρωαὶ καὶ Δαρδανίδες βαθύκολλοι / κλαύσονται νύκτας τε καὶ ἡμέρας δάκρυ χέουσαι	Promessa di lamenti
341-342	τὰς αὐτοὶ καμόμεσθα βίηφί τε δουρί τε μακρῶ, / πιείρας πέρθοντε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων.	Ricordo del passato perduto

Dalla combinazione di questi tre lamenti emergono quasi tutte le funzioni che abbiamo elencato, anche se è facile notare la maggiore ricorrenza di alcune di esse. Sembra che un lamento in presenza di un cadavere non possa fare a meno dell' "allocuzione al morto" e dell' "autolamentazione", quasi sempre presenti in posizione iniziale⁶⁶. L'allocuzione al morto dimostra che fino a quando il cadavere non sarà definitivamente sepolto, resterà sospeso nella condizione di "cadavere vivente", in cui il morto sembra ancora dotato di capacità di percezione e di azione, ed è sospeso in uno stadio intermedio fra la prima morte naturale e la seconda morte culturale, che avverrà solo dopo la sepoltura con il definitivo allontanamento del morto (e della morte) nel mondo separato dell'Ade⁶⁷ (con il quale si può comunicare solo in determinate occasioni rituali, quali per es. le commemorazioni periodiche sulla tomba con offerta di libagioni). L'allocuzione rappresenta quindi l'atto formale di

⁶⁶ L'importanza dell'allocuzione iniziale è ribadita da Gagliardi 2007, pp. 98-101, che valuta questo elemento come un prestito dalla prassi reale del lamento.

⁶⁷ Secondo Vermeule 1979, p. 12 Ade accetta solo uomini la cui morte sia stata completata, τεθνηῶτα, non l'uomo che inizia a morire, θανόντα. Di questa concezione mi sembra si possa cogliere un segno nel nesso νεκύων κατατεθνηῶτων (o nella variante νεκύεσσι καταφθιμένοι-σιν presente in *Od.* 11. 491) che ricorre parecchie volte nell'*Iliade* (7. 409; 10. 343, 387; 16. 526, 565; 18. 173 [in quest'ultimo caso nella forma unica νέκυος πέρι τεθνηῶτος]) e nell'*Odissea* (10. 530; 11. 37, 147, 541, 564; 22. 448).

inizio di un discorso che impegna, secondo il diritto dei morti, chi lo pronuncia. La validità del lamento come patto con il morto emerge chiaramente nel comportamento di Achille, che prima promette a Patroclo vendetta e sacrifici (*Il.* 18. 334-337), quindi certifica all'amico di aver compiuto la vendetta e di star per compiere i sacrifici (*Il.* 23. 20-23), infine si scusa per aver mancato alla promessa di dare Ettore in pasto ai cani e assicura a Patroclo che una parte del riscatto pagato da Priamo verrà a lui dedicata come risarcimento per il mancato adempimento, in quanto parte spettante a chi, anche dalla casa di Ade, può rivendicare il proprio diritto (*Il.* 24. 592-595).

L'autolamentazione, insieme con l'attestazione della miserevole condizione dei parenti (e in generale dei sopravvissuti) e l'accomunamento dei due destini, costituisce la continuazione e lo sviluppo, sul piano del discorso, dei gesti autolesivi e delle pratiche volte a deturpare il proprio aspetto che il lamentatore attua, come abbiamo visto, durante la fase del *planctus*. L'avvicinamento fra la condizione del morto e quella del sopravvissuto avviene ora in forme più controllate e attenuate. Se prima bisognava dimostrare al morto l'entità del proprio cordoglio attraverso la fisicità dei gesti autolesivi, ora è sufficiente descrivere con le parole la dolorosa condizione di chi è ancora vivo. In ogni caso, sia la violenza del *planctus*, sia le tre funzioni del lamento verbale che abbiamo indicato mirano a neutralizzare i sentimenti di invidia verso i vivi che il cadavere vivente può dimostrare e l'ostilità che può manifestare nel caso in cui ritenga i sopravvissuti troppo tiepidi nel dolore, o addirittura responsabili, in qualche misura, dell'accaduto. Dimostra esplicitamente l'esistenza di questo stato d'animo quella funzione che ho chiamato "affermazione di responsabilità", ma che è stata interpretata come un'espressione di senso di colpa a partire dalla pubblicazione di *Totem e tabù* di Freud (Freud 1969 [1913], pp. 95-103). Il grande psicanalista aveva infatti spiegato la paura dell'ostilità del morto come il risultato della proiezione sulla persona scomparsa di un sentimento inconscio di ostilità del sopravvissuto, dando così avvio alla ricerca di una spiegazione adeguata delle affermazioni di responsabilità, e di tutte quelle espressioni che nei lamenti sono finalizzate a placare il morto e a stornarne la potenziale malevolenza⁶⁸. Le accresciute conoscenze del sistema di norme etiche dei Greci dell'età arcaica e della 'psicologia' omerica ci inducono a evitare l'uso di categorie troppo marcatamente moderne, come "senso di colpa", ma anche il termine che ho preferito introdurre, cioè "affermazione

⁶⁸ Su questo e altri aspetti dell'ideologia funeraria interessanti osservazioni in Rank 1987 (1922), pp. 47-65. L'interpretazione di Freud, che si giovava di quanto la comparazione antropologica aveva spiegato del meccanismo del lutto, è stata ripresa e amplificata, nel quadro di una ricostruzione complessiva della mentalità 'primitiva' di fronte alla morte da Meuli 1968, in part. pp. 28-30, 82-106. Sulla colpevolizzazione e l'autocolpevolizzazione vd. anche Di Nola 1995, pp. 28-33 (in part. p. 28 s.). Non adeguato peso viene dato, invece, al viluppo di sentimenti messo in luce dal contributo freudiano in De Martino 1975 (1958), che interpretava tutti gli aspetti del rito funebre alla luce del concetto di *crisi della presenza*, da lui originalmente elaborato.

di responsabilità" necessita di un'ulteriore specificazione. Che il morto possa nutrire sentimenti di ostilità verso i vivi e debba in qualche modo essere placato è un dato di fatto che emerge più volte dai comportamenti rituali e dai testi, anche se le ragioni di questo atteggiamento del morto possono essere molteplici e non sempre facili da capire. Non si dovrebbe dimenticare che per i Greci il morto rappresenta un 'oggetto' misterioso e ingombrante: dotato di sensibilità e capacità di azione, ma anche muto; simile ai vivi, ma immobile; presente in mezzo ai suoi simili, ma privo di reazioni visibili. D'altra parte la sua ostilità, quando si manifesta, assume sempre un carattere concreto e oggettivo, e per essere placata esige elementi altrettanto concreti. Lo abbiamo visto nel caso di Elpenore, che chiede il compimento del rito funebre di cui era rimasto privo, o nel caso di Patroclo che appare minaccioso a chiedere che non si indugi ulteriormente nel completare gli adempimenti rituali; lo si può vedere anche nel caso di Achille, in un episodio del ciclo epico che è stato ripreso nella tragedia, nel quale l'eroe, dopo la sua morte, impedisce la partenza della flotta dei Greci perché ritiene insoddisfacenti i sacrifici che gli sono stati offerti (vd. Eur. *Hec.* 40 s., 107-115, 304 s., 389 s.). L'affermazione di responsabilità non può quindi essere intesa come un'esplicita ammissione di responsabilità oggettiva e ancora di meno come l'emersione di un groviglio di sentimenti che si agitano nell'inconscio, ma è piuttosto l'espressione concreta della paura che il morto ritenga, non importa se a torto o a ragione, che i sopravvissuti siano in qualche misura responsabili della sua morte. L'affermazione di responsabilità serve proprio ad accertare l'esistenza o meno di questo atteggiamento del morto. Se dopo che Achille ha dichiarato di essere la causa indiretta della morte dell'amico per averlo trascinato nell'avventura troiana (e, aggiungiamo noi, per avergli permesso di indossare le sue armi), Patroclo non manifesta in alcun modo la sua ostilità, vuol dire che la paura dei vivi non ha ragione di essere su questo punto⁶⁹.

L'affermazione di responsabilità, insieme con l'autolamentazione, l'accomunamento dei due destini, l'attestazione della miserevole condizione dei parenti, la promessa di vendetta, la promessa di offerte, le espressioni affettuose per il morto, l'espressione di un desiderio irrealizzabile formano un gruppo di ben otto funzioni che in modo diverso mirano allo scopo di disinnescare ogni potenziale forma di ostilità che il morto può nutrire nei confronti dei sopravvissuti. Questo scopo si può raggiungere per strade diverse, per esempio manifestando

⁶⁹ È interessante notare che l'affermazione di responsabilità si accompagna sempre a delle giustificazioni: Achille difende il proprio operato con una giustificazione gnomica, fatto unico nei lamenti omerici (*Il.* 18. 328 ἄλλ' οὐ Ζεὺς ἀνδρῶσσι νοήματα πάντα τελευτᾷ), e con l'accomunamento dei due destini (è destino che entrambi non facciano ritorno alle loro case ma cadano in battaglia a Troia). Teti sente di essere stata l'incolpevole causa della morte di Achille per averlo mandato a Troia ed ora (*Il.* 18. 61 s.) si autogiustifica per l'impossibilità di prestare aiuto al figlio. A questi esempi si aggiungano le parole di Achille in *Il.* 18. 98-100, un passo in cui è chiara l'affermazione di responsabilità, anche se non appartiene ad un γόος.

al morto quanto misera è la vita di chi è rimasto privo della sua presenza; augurandosi ad alta voce la morte; esprimendo il proprio affetto e il rimpianto inconsolabile per chi non è più; promettendo di assolvere all'obbligo della vendetta, nei casi di morte violenta; promettendo di adempiere i doveri rituali (che i morti rivendicano in base al loro diritto) con lamenti, sacrifici e ricche offerte funebri; stornando da sé il sospetto di essere in qualche modo responsabile di quella morte. Il numero ingente e la varietà di queste funzioni dimostrano quanto sia potente l'ansia che il morto è in grado di suscitare con la sua muta presenza, e quanto strenuo sia il tentativo dei vivi di indovinarne intenzioni e sentimenti.

Su di un piano completamente diverso si collocano altre funzioni, nelle quali la parola assume un carattere maggiormente pragmatico: l'attestazione dello status di morto e il ricordo del passato perduto. Particolarmente frequente è l'attestazione dello status di morto, un modulo espressivo di cui ci sembra utile riportare le formulazioni:

*Il. 19. 288-290 ζῶν μὲν σε ἔλειπον ἐγὼ κλισίηθεν ἰοῦσα, / νῦν δὲ σε τεθνηῶτα
κιχάνομαι ... / ἄψ ἄνιούσ'*

Il. 19. 319 νῦν δὲ σὺ μὲν κείσαι δεδαϊγμένος

Il. 22. 436 νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει

Il. 22. 482-483 νῦν δὲ σὺ μὲν Αἴδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης / ἔρχεαι

*Il. 22. 508-510 νῦν δὲ σὲ μὲν παρὰ νηυσὶ κορωνίσι νόσφι τοκήων / αἰόλαι εὐλαὶ
ἔδονται, ἐπεὶ κε κύνες κορέσσονται, / γυμνόν*

Il. 23. 19 χαῖρέ μοι ... καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι

Il. 24. 725 ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο

Il. 24. 757-758 νῦν δὲ μοι ἐρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισι / κείσαι

Come si può notare, l'attestazione dello status di morto consiste in un'espressione che descrive la condizione attuale in cui versa la persona scomparsa, in contrapposizione ad una situazione passata particolarmente cara al lamentatore e ormai perduta per sempre⁷⁰. Questa opposizione fra passato e presente è introdotta, molto spesso, dall'espressione νῦν δὲ che concorre a determinare un periodo che risponde allo schema: "tu una volta ..., ma ora tu (sei morto)". La formula νῦν δὲ può ricorrere anche più volte nello stesso lamento, a rimarcare con insistenza la differenza fra la vita (felice) di un tempo e la miseria della condizione attuale, come accade nel primo lamento di Andromaca per Ettore (*Il. 22. 477-514*), dove la formula compare tre volte. La prima parte dello schema può essere realizzata in modo vario con la funzione del ricordo del passato perduto, come per esempio quando Achille ricorda le cure amichevoli che Patroclo gli dedicava un tempo, o quando Andromaca ricorda come era felice la vita di Astianatte prima della morte del padre:

⁷⁰ Sulla contrapposizione passato-presente nei lamenti omerici vd. Alexiou 2002 (1974), p. 165 s.; Tsagalis 2004, pp. 44-45; Gagliardi 2007, pp. 118-123.

Il. 19. 315-318

ἦ ῥά νύ μοί ποτε καί σύ, δυσάμμορε, φίλταθ' ἑταίρων,
αὐτὸς ἐνὶ κλισίῃ λαρὸν παρὰ δεῖπνον ἔθηκας
αἶψα καὶ ὀτραλέως, ὅποτε σπερχοῖατ' Ἀχαιοὶ
Τρωσὶν ἐφ' ἵπποδάμοισι φέρειν πολύδακρυν Ἄρηα.

Il. 22. 500-505

Ἀστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν ἐοῦ ἐπὶ γούνασι πατρὸς
μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἶων πίονα δημόν·
αὐτὰρ ὄθ' ὕπνος ἔλοι, παύσαιτό τε νηπιαχεύων,
εὐδεσκ' ἐν λέκτροισιν, ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης,
εὐνῆ ἐνὶ μαλακῇ, θαλέων ἐμπλησάμενος κῆρ·

La funzione del ricordo del passato perduto compare nei lamenti di diverse culture e in ambito folklorico è stato studiato attentamente da Lombardi Satriani e Meligrana⁷¹, secondo i quali il lamentatore, riassumendo le vicende umane del morto, sancisce la fine del suo operato in rapporto ai familiari e anche agli oggetti che gli sono appartenuti, i quali vengono tutti riscattati dalla personalità del morto a cui erano legati, e resi disponibili ad un nuovo ordine di vita. Questa interpretazione può essere utilizzata, con alcune distinzioni, anche per i lamenti omerici. Non può non colpire infatti che più e più volte il lamentatore ricorre alla formula “ora tu sei morto” e che questa formula sia quasi sempre contrapposta al racconto di episodi del passato del morto. Nel dominio della parola efficace, per riprendere un'icastica definizione di Manuela Giordano (1999), la parola non è capace soltanto di descrivere la realtà, ma incide concretamente su di essa, al punto che risulta molto difficile distinguere fra il livello del discorso e il livello del referente del discorso⁷². Pertanto, le attestazioni del nuovo status del morto e il ricordo del passato perduto hanno un valore certificatorio per il morto, che si deve rassegnare alla sua nuova condizione, e per i vivi, che affermando la morte di un loro caro, lo collocano in una nuova, precisa dimensione che diventa, quando il lamentatore si riferisce al mondo degli inferi, un preciso spazio geografico e mentale, dal quale il morto non può più fare ritorno. Manca però nel lamento omerico, a mio modo di vedere, quella funzione di riscatto degli oggetti appartenuti al morto che Lombardi Satriani e Meligrana rilevavano nel lamento folklorico, in ragione del dislivello economico e sociale che separa la società aristocratica omerica dalle comunità folkloriche dell'Italia meridionale. Infatti, nell'unico caso in cui in un γόος omerico il lamentatore si riferisce a qualcosa che sia di proprietà del morto, e cioè quando Andromaca ricorda che le splendide vesti

⁷¹ Lombardi Satriani – Meligrana 1989, pp. 47-65.

⁷² Questa azione pragmatica può assumere talvolta i connotati del rito ‘magico’ di evocazione e incantesimo, se ad eseguire il lamento sono specialisti di tali riti (vd. Burkert 1962, in part. p. 44 s.; Vermeule 1979, p. 17; Johnston 1999, pp. 100-123).

di Ettore giacciono inutilizzate in casa (*Il.* 22. 510-511), subito si afferma che quei vestiti saranno bruciati sul rogo funebre, non perché possano essere più di qualche utilità per l'eroe, ma perché il rogo di vesti principesche procuri fama (κλέος) all'eroe presso i Troiani e le Troiane. Nel contesto dei riti dedicati a chi appartiene al gruppo aristocratico dominante, la distruzione durante il rogo funebre di ingenti beni preziosi ha la funzione di garantire all'eroe nella casa di Ade il mantenimento della condizione sociale goduta durante la vita, ma soprattutto rappresenta un atto di esibizione di ricchezza e potere che si svolge davanti all'intera comunità impegnata nel funerale. In una società fondata sul lusso e sul prestigio, quello che potrebbe apparire come uno sperpero è in realtà un atto necessario per consolidare una posizione dominante all'interno di uno schema di comportamento sociale che risponde alle logiche del *potlâc*⁷³. Non a caso proprio su questi usi funebri, che coinvolgono l'impiego della ricchezza, si concentreranno, come vedremo meglio in seguito, alcuni provvedimenti legislativi arcaici volti a limitare il prestigio delle famiglie aristocratiche.

L'esaltazione dell'eccezionale valore degli eroi omerici sarebbe però largamente incompleta se a questo rito sociale non desse un fondamentale contributo la parola nella forma dell'elogio delle virtù del morto, la funzione del lamento funebre che più di tutte le altre sembra rivolta al di fuori della ristretta cerchia delle persone tenute all'obbligo di assolvere i doveri rituali⁷⁴.

La celebrazione delle qualità di guerriero e delle doti di capo politico dell'eroe morto, svolta di fronte all'intera comunità riunita, ha un'importanza così rilevante che Nilsson considerava il γόος omerico un precedente e un modello per l'ἐπιτάφιος λόγος ateniese (Nilsson 1951, p. 79), ma anche senza ricorrere a generalizzazioni così estreme⁷⁵, è giusto valorizzare pienamente la presenza di questa funzione nel lamento omerico.

Ci fornisce abbondante materia per illustrare questo aspetto del lamento funebre l'insieme dei temi che realizzano questa funzione nei lamenti per Ettore, all'interno di un rito nel quale, se da un lato l'elenco delle offerte materiali appare piuttosto ristretto⁷⁶, quando non reticente (ad esempio manca il rogo delle vesti dell'eroe promesso da Andromaca in *Il.* 22. 510-511), dall'altro si insiste sulla partecipazione al funerale del popolo intero della città di Troia,

⁷³ Questa dimensione è stata analizzata nello studio ormai classico sul dono di Mauss 1965 (1923-1924), in part. pp. 160-164, 212-239.

⁷⁴ Sulla centralità dell'elogio del defunto nei lamenti e in altre celebrazioni del morto vd. Meuli 1968, pp. 91-98; sulla presenza di questo tema nei lamenti omerici Gagliardi 2007, pp. 229-260.

⁷⁵ Ciò che distingue in modo netto il discorso funebre ateniese dal lamento omerico è la sublimazione della vicenda personale in un corso di vicende più ampio, la storia dello stato ateniese, ed il carattere di celebrazione collettiva che relega nel chiuso dell'ambito familiare la cura tradizionale del rituale funerario.

⁷⁶ Si dice solo che le ceneri del rogo vengono spente con aspersioni di vino e che i resti, anche in questo caso, sono raccolti in un'urna d'oro, avvolti in morbidi peppli purpurei (*Il.* 24. 795-796).

che si raduna davanti ad una pira funebre di dimensioni smisurate, realizzata con legna trasportata per nove giorni di seguito (*Il.* 24. 784).

Le virtù militari e politiche di Ettore erano già state esaltate nel primo lamento che Ecuba indirizza a Ettore (*Il.* 22. 431-436), subito dopo la sua morte, davanti al popolo troiano (al v. 429 si ricorda la presenza dei πολῖται). Anche in un breve γόος ricco di pathos, pronunciato nell'immediatezza della presa di coscienza della morte del figlio, Ecuba non manca di ricordare che i Troiani consideravano Ettore come un dio o un eroe protettore, fonte di gloria smisurata per tutti loro:

Il. 22. 433-435

... πᾶσί τ' ὄνειρα
 Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἳ σε θεὸν ὥς
 δεϊδέχαι· ἦ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῦδος ἔησθα
 ζωὸς ἐών

Ma è nel secondo lamento di Andromaca, eseguito durante il rito funebre vero e proprio in presenza del popolo riunito, che l'elogio delle virtù belliche e politiche di Ettore acquista una centralità che impronta di sé l'intero lamento. La strategia verbale adottata da Andromaca è di collocare il proprio dolore personale per la perdita dello sposo in una vicenda più generale che coinvolge l'intera comunità, che ora non può più contare sul valore dell'eroe che la proteggeva dalla furia del nemico e ben presto si avvierà a rovina certa:

Il. 24. 728-730

... πόλις ἦδε κατ' ἄκρης
 πέρεσται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτήν
 ῥύσκει

Il destino personale di Andromaca e delle altre donne troiane è segnato: ora che Ettore è morto, su di loro incombe il destino di essere portate via schiave sulle navi degli Achei vincitori (vv. 731-732) e i bambini troiani, in quanto maschi che un giorno potrebbero vendicarsi di chi ha ucciso o ridotto in schiavitù i proprio genitori, seguiranno il destino del piccolo Astianatte, a cui si prospetta una penosa schiavitù o un'orribile morte (vv. 732-736). La distruzione di Troia, la morte di tutti i maschi troiani, la schiavitù delle donne sono tutte conseguenze della perdita dell'eroe che tante volte aveva salvato la sua città e protetto i suoi abitanti con il suo valore impareggiabile e per questo oggi lo piange il popolo intero: *Il.* 24. 740 τῶ καὶ μιν λαοὶ μὲν οὐδύρονται κατὰ ἄστν.

L'esempio del secondo lamento di Andromaca ci ammonisce a considerare le diverse funzioni dei lamenti omerici non come unità a se stanti, ma come elementi che cooperano all'interno di una comune strategia discorsiva, in cui

appare predominante la celebrazione delle qualità del morto sia di fronte alla famiglia, con l'esaltazione delle qualità morali e affettive del congiunto, sia di fronte alla comunità allargata che partecipa al rito, con l'esaltazione delle sue qualità di guerriero e politico. Se consideriamo i tre lamenti pronunciati da Andromaca, Ecuba ed Elena su Ettore, come tre fasi distinte di un'unica celebrazione, ecco allora che tutti e tre i lamenti convergono su un unico punto: l'elogio di Ettore, in quanto figlio irreprensibile, cognato umanissimo, sposo rimpianto, padre premuroso, guerriero formidabile e capo politico insostituibile⁷⁷.

1.5. *Il sistema espressivo: temi, formulazioni, metafore del lamento funebre omerico*

Se dal piano dell'analisi funzionale ci spostiamo allo studio della materia verbale di cui i γόοι omerici sono composti gli approcci possibili sono molteplici. Il mio interesse e il mio scopo è di cercare di ricostruire, a partire da tutte le espressioni contenute nei lamenti omerici, il repertorio a disposizione di chiunque volesse comporre un lamento funebre. Inoltre, è sicuramente utile per lo studio dei testi della poesia funebre delle epoche successive avere un quadro semplice e chiaro del sistema espressivo del lamento omerico, per valutare con maggiore fondamento le scelte che i poeti hanno effettuato e la trama dei rapporti che legano i testi successivi con quanto riusciamo a documentare del repertorio tradizionale.

A tale scopo ho riportato qui di seguito in dodici tabelle tutte le frasi che realizzano le singole funzioni del γόος omerico suddividendole in base a due categorie: il tema e la formulazione. Per tema intendo il contenuto riassumibile in sintesi della porzione di discorso che realizza una funzione, mentre per formulazione si devono intendere le singole espressioni verbali che sviluppano un tema e che, in ragione dell'autorità del testo epico e/o della loro iterazione in numerose occasioni rituali, si possono imporre come un repertorio a cui attingere durante l'esecuzione di un lamento. Nelle tabelle ho fornito in corsivo nella prima colonna un nome di mia invenzione che possa funzionare da etichetta del tema, mentre nella seconda colonna ho riportato le parole esatte che esprimono in modo diverso lo stesso tema. Le formulazioni sono state ordinate in base a un criterio, non troppo stringente, che va dal semplice al complesso e dal personale al generale.

⁷⁷ Sui lamenti delle donne per Ettore vd. le belle osservazioni di Monsacré 2010 (1984), pp. 209-213, anche se la studiosa insiste molto sul restringersi dell'orizzonte del discorso alla sfera familiare e sulla distinzione maschi/femmine. È opinione diffusa che i lamenti del XXIV libro dell'*Iliade* dimostrino l'esistenza di una contrapposizione di genere anche nella cultura del lamento funebre omerico: vd. Derderian 2001, pp. 10, 40-44; Perkell 2008; Bouvier 2011 (su questo problema vd. *infra* cap. 3, pp. 139-141 e nn. 52-58; cap. 5.1. p. 218 e n. 4). Una prima attenuazione di questo punto di vista si può ricavare dall'esame delle affinità espressive fra il lamento di Briseide e quello di Achille condotto da Pucci 1993.

Funzione 1. Allocuzione al morto	
Temi	Formulazioni
<i>Chiamare per nome</i>	22. 477 = 24. 742 = 748 = 762 Ἔκτορ 22. 426 Ἔκτορος 18. 333 = 19. 287 Πάτροκλε 23. 19 ὦ Πάτροκλε
<i>Figlio mio!</i>	22. 431 τέκνον
<i>Marito mio!</i>	24. 725 ἄνερ
<i>Amico mio!</i>	19. 315 φίλταθ' ἑταίρων
<i>Oh sventurato!</i>	19. 315 δυσάμορε

Funzione 2. Autolamentazione	
Temi	Formulazioni
<i>Ahimé!</i>	18. 324 ὦ πόποι
<i>Me sventurato/a!</i>	22. 431 ἐγὼ δειλή 22. 477 ἐγὼ δύστηνος 22. 481 αἰνόμορον 18. 54 ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια
<i>Piango su di me</i>	24. 773 τῷ σέ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ
<i>Che sciagura su di me!</i>	19. 290 ὥς μοι δέχεται κακὸν ἐκ κακοῦ αἰεὶ

Funzione 3. Attestazione del nuovo status di morto	
Temi	Formulazioni
<i>Ora sei morto</i>	22. 432 σεῦ ἀποτεθνηῶτος 22. 436 νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει 19. 319 νῦν δὲ σὺ μὲν κείσαι δεδαῖγμένος 24. 757-758 νῦν δέ μοι ἐρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάρουσι / κείσαι 19. 288-290 ζῶν μὲν σε ἔλειπον ἐγὼ κλισίηθεν ιοῦσα, / νῦν δέ σε τεθνηῶτα κιχάνομαι ... / ἄψ ἀνιοῦσ'
<i>Sei morto giovane</i>	24. 725 ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο
<i>I genitori non ti accoglieranno al ritorno</i>	18. 59-60 τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς / οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἴσω
<i>Ora sei nell'Ade</i>	22. 482-483 νῦν δὲ σὺ μὲν Αἴδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης / ἔρχεαι 23. 19 χαῖρέ μοι ... καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι
<i>Ora gli animali divoreranno il tuo cadavere</i>	22. 508-510 νῦν δὲ σὲ μὲν παρὰ νηυσὶ κορωνίσι νόσφι τοκῆων / αἰόλαι εὐλαὶ ἔδονται, ἐπεὶ κε κύνες κορέσονται, / γυμνόν

Funzione 4. Accomunamento dei due destini	
Temî	Formulazioni
<i>La morte colpirà presto anche me</i>	18. 329-330 ἄμφω γὰρ πέπρωται ὁμοίην γαῖαν ἐρεῦσαι / αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ 18. 330-332 οὐδ' ἐμὲ νοστήσαντα / δέξεται ἐν μεγάροισι γέρων ἱππηλάτα Πηλεὺς / οὐδὲ Θέτις μήτηρ, 18. 332 αὐτοῦ γαῖα καθέξει 22. 425 οὐ μ' ἄχος ὄξυ κατοίσειται Ἄϊδος εἴσω
<i>Siamo nati con lo stesso destino</i>	22. 477 ἢ ἄρα γιγνόμεθ' αἴση / ἀμφότεροι
<i>Io e te sfortunati</i>	22. 485 = 24. 727 σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι ⁷⁸
<i>Tuo figlio morirà presto</i>	24. 727-728 οὐδέ μιν οἶω / ἤβην ἴξεσθαι 24. 734-736 τις Ἀχαιῶν / ῥίψει [scil. tuo figlio] χειρὸς ἐλῶν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν ὄλεθρον, / χωόμενος

Funzione 5. Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti	
Temî	Formulazioni
<i>La mia vita è miserabile</i>	22. 431 τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα; 19. 319-321 αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ / ἄκμηνον πόσιος καὶ ἐδητύος, ἔνδον ἐόντων, / σῆ ποθῆ
<i>Quale disgrazia è più grande di questa?</i>	19. 321 οὐ μὲν γάρ τι κακώτερον ἄλλο πάθοιμι 19. 321-326 (οὐ μὲν γάρ τι κακώτερον ἄλλο πάθοιμι) / οὐδ' εἴ κεν τοῦ πατρὸς ἀποφθιμένοιο πυθοίμην / ... ἦ ἔ τὸν ὄς Σκύρω μοι ἐνὶ τρέφεται φίλος υἱός
<i>Te ne sei andato senza dirmi una parola</i>	24. 743-745 οὐ γάρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χειρὰς ὄρεξας, / οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὐ τέ κεν αἰεὶ / μεμνήμην νύκτας τε καὶ ἡμᾶτα δάκρυ χέουσα
<i>Mi hai lasciato il lutto</i>	22. 483 ἐμὲ στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις 24. 741-742 ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας, / ... ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελείπεται ἄλγεα λυγρὰ
<i>Sono vedova</i>	22. 483-484 λείπεις / χήρην ἐν μεγάροισι 24. 725 κὰδ δέ με χήρην / λείπεις ἐν μεγάροισι

⁷⁸ Secondo Ferrari 1986, p. 65: «δυσάμμορος e ἄμμορος si prospettano come aggettivi specificamente connessi alla fraseologia del lamento funebre».

<i>Tuo figlio è orfano</i>	22. 484 = 24. 726 παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτως 22. 488-489 αἰεὶ τοι τούτω γε πόνος καὶ κήδε' ὀπίσσω / ἔσσουντ' 22. 489 ἄλλοι γάρ οἱ ἀπουρίσσουν ἀρούρας 22. 490 ἤμαρ δ' ὄρφανικὸν παναφήλικα παῖδα τίθησι 22. 505 νῦν δ' ἂν πολλὰ πάθησι, φίλου ἀπὸ πατρὸς ἀμαρτῶν
<i>Ora non ho più nessuno che mi voglia bene</i>	24. 774-775 οὐ γάρ τις μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / ἦπιος οὐδὲ φίλος
<i>Le donne della tua patria saranno fatte schiave</i>	24. 731 αἰ δὴ τοι τάχα νηυσὶν ὀχήσονται γλαφυρῆσι
<i>Io sarò fatta schiava</i>	24. 732 καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι
<i>Tuo figlio sarà fatto schiavo</i>	24. 732-734 σὺ δ' αὖ, τέκος, ἢ ἐμοὶ αὐτῇ / ἔψει, ἔνθα κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο, / ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου
<i>Tutta la città ti piange</i>	24. 740 μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστν
<i>La patria andrà in rovina</i>	24. 728-729 πόλις ἦδε κατ' ἄκρῃς / πέρσεται

Funzione 6. Elogio del morto

Temi	Formulazioni
<i>Figlio bello e perfetto</i>	18. 55-56 τέκον υἷον ἀμύμονά τε κρατερόν τε, / ἔξο- χον ἠρώων 18. 56 ὁ δ' ἀνέδραμεν ἔρνει ἴσος
<i>Eri motivo di vanto</i>	22. 432-433 ὁ μοι νύκτας τε καὶ ἤμαρ / εὐχολῆ κατὰ ἄστν πελέσκεο, 22. 435-436 ἦ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῦδος ἔησθα / ζωὸς ἐών
<i>Tutti ti ammiravano come un dio</i>	22. 433-435 πᾶσί τ' ὄνειαρ / Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἷ σε θεὸν ὦς / δειδέχατ'
<i>Tu solo difendevi la patria</i>	22. 507 οἷος γάρ σφιν ἔρυσσο πύλας καὶ τείχεα μακρὰ 24. 729-730 ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτὴν/ ῥύσκει, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα
<i>Eri un grande guerriero</i>	24. 737-738 ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν / Ἔκτορος ἐν παλάμῃσιν ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδας

Funzione 7. Espressioni affettuose per il morto

Temi	Formulazioni
<i>Ti ho allevato con amore</i>	18. 57 τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα, φυτὸν ὦς γουνοῦ ἀλωῆς
<i>Eri il figlio mio prediletto</i>	24. 748 ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παιδῶν 22. 424-425 τῶν πάντων [scil. di tutti i figli] οὐ τόσσον ὀδύρομαι ἀχνύμενός περ / ὦς ἐνός
<i>Eri il cognato mio prediletto</i>	24. 762 ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων

<i>Eri così buono con me</i>	24. 767 ἄλλ' οὐ πω σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἄσύφηλον
<i>Quanto mi eri caro!</i>	19. 287 μοι δειλῆ πλεῖστον κεχαρισμένε θυμῷ
<i>Come eri dolce!</i>	19. 300 μείλιχον αἰεὶ

Funzione 8. Espressione di un desiderio irrealizzabile	
Temi	Formulazioni
<i>Magari non fossi mai nata!</i>	22. 481 ὡς μὴ ὄφελλε τεκέσθαι
<i>Magari fossi morta prima!</i>	24. 764 ὡς πρὶν ὄφελλον ὀλέσθαι
<i>Magari fossi morto fra le mie braccia!</i>	22. 426 ὡς ὄφελεν θανέειν ἐν χερσὶν ἐμῆσι
<i>Magari avessi potuto piangerti!</i>	22. 427-428 τῷ κε κορεσσάμεθα κλαίοντέ τε μυρομένῳ τε, / μήτηρ θ', ἢ μιν ἔτικτε δυσάμμορος, ἦδ' ἐγὼ αὐτός

Funzione 9. Ricordo del passato perduto	
Temi	Formulazioni
<i>Quando eri vivo tuo figlio era felice</i>	22. 500-501 πρὶν μὲν ἐοῦ ἐπὶ γούνασι πατρὸς / μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἰῶν πίονα δημόν 22. 503-504 εὐδέσκ' ἐν λέκτροισιν, ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης, / εὐνῆ ἐνὶ μαλακῆ, θαλέων ἐμπλησάμενος κῆρ
<i>Ti prendevi cura di me</i>	19. 316 αὐτὸς ἐνὶ κλισίῃ λαρὸν παρὰ δεῖπνον ἔθηκας
<i>Eravamo grandi guerrieri</i>	18. 341-342 τὰς [scil. le schiave] αὐτοὶ καμόμεσθα βίηφί τε δουρί τε μακρῷ, / πιείρας πέρθοντε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων

Funzione 10. Affermazione di responsabilità	
Temi	Formulazioni
<i>Sono io il responsabile della tua morte</i>	18. 324-327 ἦ ῥ' ἄλιον ἔπος ἐκβαλον ἡματι κείνῳ / θαρσύνων ἦρωα Μενόϊτιον ἐν μεγάροισι / φῆν δέ οἱ εἰς Ὀπόεντα περικλυτὸν υἱὸν ἀπάξειν / Ἴλιον ἐκπέρσαντα, λαχόντα τε ληϊδος αἴσαν 18. 58-59 νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἴσω / Τρωσὶ μαχησόμενον

Funzione 11. Promessa di vendetta	
Temi	Formulazioni
<i>Ucciderò chi ti ha ucciso</i>	18. 334-335 οὐ σε πρὶν κτεριῶ, πρὶν γ' Ἐκτορος ἐνθάδ' ἐνεῖκαι / τεύχεα καὶ κεφαλῆν

Funzione 12. Promessa e certificazione di offerte	
Temi	Formulazioni
<i>Sacrificherò sul tuo rogo vittime umane</i>	18. 336-337 δώδεκα δὲ προπάροιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσω / Τρώων ἀγλαὰ τέκνα
<i>Le donne ti piangeranno per molti giorni e molte notti</i>	18. 340 κλαύσονται νύκτας τε καὶ ἡμέρας δάκρυ χέουσαι
<i>Ti offro i tuoi beni</i>	22. 510-512 τοὶ εἴματ' ἐνὶ μεγάροισι κέονται / λεπτά τε καὶ χαρίεντα, τετυγμένα χερσὶ γυναικῶν. / ἀλλ' ἦτοι τάδε πάντα καταφλέξω πυρὶ κηλέω
<i>Sto compiendo i sacrifici promessi</i>	23. 20 πάντα γὰρ ἤδη τοὶ τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην

Il quadro che risulta da questa semplice classificazione è per me piuttosto sorprendente, perché, se è vero che i singoli lamenti omerici appaiono, con qualche eccezione, molto elaborati e ricchi di inserti poetici dovuti alla loro connessione con una narrazione epica di vasto respiro, è altrettanto vero che le formulazioni del lamento omerico, una volta estratte dal testo e sfrondate degli elementi estranei alla cultura rituale, compongono un sistema articolato di moduli espressivi abbastanza semplice da poter essere utilizzato anche da chi non è aedo di professione. Abbiamo già toccato, e vi torneremo più volte, il problema centrale del rapporto fra patrimonio espressivo tradizionale e tradizione poetica, ma credo che non si erri dal vero a pensare che la semplicità del sistema di formulazioni del lamento sia una conseguenza dei rapporti che gli aedi omerici allacciarono con la tradizione secolare dei lamenti anonimi e rituali, in quanto imprescindibile modello e termine di confronto. E d'altra parte, il formulario utilizzato da poeti specializzati come gli aedi ha sicuramente costituito una preziosa fonte di novità e un ampliamento del repertorio tradizionale, che poteva essere sfruttato con gradi diversi di competenza e abilità, ma che risultava accessibile, al livello della singola espressione, o anche al livello della singola porzione di espressione, da chiunque si trovasse nella condizione di dover pronunciare un lamento funebre. All'interno di una civiltà orale improntata a schemi circolari di comunicazione, in cui riesce difficile, e a volte impossibile, distinguere nettamente fra chi produce il testo e chi ne fruisce, il rapporto fra tradizione anonima e tradizione epica deve essere concepito come un rapporto dinamico di tipo osmotico, con scambi e influenze reciproche.

Per chiarire meglio il carattere fluido e non prevedibile del rapporto tradizione anonima/tradizione poetica, possiamo utilizzare il confronto fra il primo e il secondo lamento di Ecuba. Lo stesso personaggio, colpito da un medesimo dolore, pronuncia una prima volta, subito dopo aver appreso la notizia della morte del figlio, un breve lamento (22. 431-436, vd. *supra* p. 38), che può essere scomposto interamente nelle formulazioni che realizzano le funzioni presenti, senza che una sola parola resti fuori dalla scomposizione o che una sola parola sembri essere presente per ragioni diverse da quelle rituali. Questo

primo lamento ricorda da vicino anche la struttura del lamento rituale folklorico in virtù dell'andamento circolare del testo che presenta, all'inizio e alla fine del lamento, la ripetizione dell'attestazione dello status di morto. Il tema "ora sei morto" o l'allocuzione diretta al morto compare in diversi lamenti folklorici quasi come un ritornello che incornicia e scandisce i periodi dedicati allo svolgimento di altri temi. Invece, il secondo lamento di Ecuba presenta solo un interessante incipit: 24. 748 Ἐκτορ, ἐμῶ θυμῶ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων, ma poi si sviluppa per ben undici versi esclusivamente intorno al tema «gli dei ti onoravano da vivo e anche da morto, perché preservano il tuo cadavere dall'accanimento di Achille», che è un tema di centrale importanza solo nell'economia del racconto del finale del poema, ma non può avere rapporti con il patrimonio espressivo del lamento, solitamente rivolto a chi non poteva beneficiare di un trattamento così privilegiato da parte degli dei. È chiaro che nel secondo caso l'aedo ha trasformato l'esecuzione del lamento in un'occasione per sottolineare un aspetto prodigioso della vicenda narrata, che acquista maggiore rilevanza e visibilità proprio perché raccontato dalla madre del morto. Ma l'aedo non ha avuto scrupolo alcuno per la verosimiglianza rituale, dato che, come abbiamo già detto, il suo scopo non è di fornire una raccolta di documenti etnografici.

Altre caratteristiche del patrimonio espressivo del lamento sono state messe in rilievo da tempo. Reiner individuava nella frequenza delle espressioni con alfa privativo una peculiarità del lamento funebre. Più in generale si può riscontrare la fitta occorrenza di espressioni negative, che a volte si strutturano in moduli, come per esempio in *Il.* 22. 485-486 οὔτε σὺ τοῦτῳ /... οὔτε σοὶ οὗτος, dove la struttura conferma la presenza di espressioni negative all'inizio o alla fine del verso evidenziata nei lamenti folklorici. Da parte nostra abbiamo già analizzato il modulo "un tempo ... / ma ora". L'ultima considerazione che vorrei svolgere in questo paragrafo riguarda un secondo elemento di sorpresa che emerge dalle tabelle e cioè la povertà estrema del campo metaforico e più in generale l'estrema esiguità delle espressioni di carattere traslato. All'inizio della classificazione avevo predisposto una colonna destinata alle espressioni metaforiche, ma ho finito per sopprimerla perché era rimasta quasi completamente vuota. L'unica eccezione è l'aggettivo ἐρσήεις, "rugiadoso", che trasferisce sul corpo miracolosamente conservato di Ettore la freschezza della rugiada (24. 757-758 νῦν δέ μοι ἐρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισι / κείσαι). Per il resto possiamo contare sulle dita di una mano alcune similitudini: nel lamento di Teti per Achille, il figlio è paragonato ad una pianta rigogliosa, che viene accudita dalla madre con la stessa cura che un contadino dedica alle sue viti: 18. 56-57 ὁ δ' ἀνέδραμεν ἔρνεϊ ἴσος / τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα, φυτὸν ὡς γουνῶ ἀλωῆς. Nel primo lamento di Ecuba si dice che i Troiani onoravano Ettore come un dio (22. 433-435 πᾶσί τ' ὄνειαρ / Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἳ σε θεὸν ὡς / δειδέχατ'). E con questo

passo l'elenco si chiude. Sebbene non sia facile spiegare le ragioni di questo fenomeno, è evidente che i lamenti omerici privilegiano l'aspetto referenziale della lingua ed evitano l'uso di figure di senso che possano aggiungere alle parole un carattere ambiguo. Sembra quasi che la preoccupazione principale del lamentatore sia quella di disambiguare, se proprio si deve ricorrere al linguaggio traslato, la metafora e usare al suo posto una similitudine. Evidentemente le parole pronunciate davanti al morto, in questa sorta di dialogo senza risposta, debbono essere il più possibile chiare e il rischio di fraintendimenti deve essere ridotto al minimo⁷⁹. Per chi, come i Greci antichi, conosce perfettamente i meccanismi della comunicazione orale, l'impossibilità dell'empatia, della verifica attraverso il contatto con l'interlocutore, fa gravare per intero sull'emittente la responsabilità dell'efficacia di un atto di comunicazione sbilanciato e asimmetrico, perché svolto di fronte a un interlocutore muto.

1.6. Forme particolari di lamento

1.6.1. La lamentazione per una persona viva

Un aspetto molto interessante della cultura della lamentazione appare in un passo dell'*Iliade* in cui il pianto non è indirizzato ad un morto.

Il. 6. 499-502

... τῆσιν δὲ γόον πάσῃσιν ἐνῶρσεν [*scil.* Andromaca].
αἰ μὲν ἔτι ζῶον γόον Ἔκτορα ᾧ ἐνὶ οἴκῳ
οὐ γάρ μιν ἔτ' ἔφαντο ὑπότροπον ἐκ πολέμοιο
ἕξεσθαι, προφυγόντα μένος καὶ χεῖρας Ἀχαιῶν

Andromaca innesca la crisi del cordoglio (γόον . . . ἐνῶρσεν) come se Ettore fosse già morto, sollecitando la reazione del gruppo delle ancelle, a lei legato da vincoli di subordinazione. Appare chiaro che l'intero gruppo avverte l'imminenza di un pericolo mortale, dato che tutte le donne sembrano sicure che Ettore sarebbe stato ucciso in battaglia. Risulta pertanto giustificata l'adozione delle tecniche rituali necessarie per affrontare l'eventualità di una crisi che si profila minacciosa. Nella fase dell'annuncio di un evento luttuoso, la reazione designata dai termini γόος /γοάω non può che appartenere alla sfera del *planctus* che si scatena nella fase iniziale della crisi del cordoglio.

Potrà forse sorprendere la lamentazione per una persona ancora viva⁸⁰, ma in realtà numerosi sono i casi, nei poemi omerici e nella letteratura gre-

⁷⁹ Notevoli sul carattere concreto del lamento le parole di Reiner 1938, p. 23: «L'anima del morto vuol sentire fatti, il fatto che lo si piange e che si assolve al rito, che lo si loda e che si ha cura del suo benessere con il sacrificio». Vermeule 1979, p. 16: «The early gooi seem neither artificial nor metaphorical, although a professional singer also appears in a funeral role in Homer (*Il.* 24. 720)».

⁸⁰ Secondo la Alexiou 2002 (1974), p. 4 s., è di cattivo augurio pronunciare un γόος per un vivo. Reiner 1938, p. 12 n. 1, invece, considera questa usanza una finzione poetica, pur attribuen-

ca, di lamentazione per una morte presunta o ritenuta imminente, o più in generale per situazioni particolarmente dolorose. Ad esempio Teti pronuncia un vero e proprio γόος, in tutto uguale a quelli che si pronunciano sui morti, per Achille ancora vivo, nella piena consapevolezza che la morte del figlio non sarebbe stata lontana nel tempo (*Il.* 18. 51-64). Ed Achille, alla vista del disperato cordoglio di Priamo, venuto a chiedere il riscatto del corpo di Ettore, sente il desiderio di piangere il proprio padre lontano, ma vivo⁸¹. Allo stesso modo γόος è definito il pianto di Demetra per la figlia Persefone rapita in *Hymn. Cer.* 82, 149. Pienamente giustificati appaiono dunque anche i pianti di Penelope (γόοι), pronunciati a più riprese sul figlio partito per un viaggio in terre lontane e per il marito che non è ancora tornato⁸²: scene simili ad un'articolata lamentazione funebre si dovevano ripetere alla partenza per mete particolarmente pericolose, come dimostra Apollonio Rodio (1. 268-293), quando descrive un elaborato lamento, completo di risposta corale delle ancelle, pronunciato dalla madre di Giasone nel momento della partenza degli Argonauti⁸³. Del tutto coerente con le abitudini greche appare agli occhi di Lisia il comportamento della moglie di Dionisodoro, che va a trovare il marito, condannato a morte, per l'estremo saluto, abbigliata a lutto⁸⁴. In altri casi il ricorso a forme di lamentazione funebre può essere giustificato da un cambiamento di condizione, che può provocare una crisi dell'identità personale o di gruppo. Ecco allora che il desiderio di emettere un γόος coglie Euriloco, quando deve riferire a Odisseo e agli altri la trasformazione in maiali dei loro compagni per opera di Circe (*Od.* 10. 248); mentre ben attestata è la presenza di moduli della lamentazione funebre nei riti matrimoniali, dove è la crisi del passaggio di condizione della donna (che 'muore' in quanto giovane vergine e 'rinascere' come donna adulta e sposata) a rendere necessaria la protezione rituale⁸⁵. L'estensione della sfera del lamento a situazioni di carattere non strettamente luttuoso non è osservabile solo nei testi antichi; questo fenomeno è

do a questi γόοι il medesimo valore di quelli legati al rito funebre vero e proprio. Più sobrio Kirk 1990, *ad* 6. 550, che parla del prematuro lamento di Ettore come «prophetic and sinister, a foreshadowing of 22. 473 ss.; 24. 719 ss.». Pur senza addurre giustificazioni, anche Diehl 1921, col. 1201, considera di pari importanza, sul piano formale, il lamento indirizzato ad una persona non ancora morta.

⁸¹ *Il.* 24. 507 τῶ δ' ἄρα πατρὸς ὑφ' ἡμερον ὥρσε γόοιο. Il γόος per i vivi assume il carattere dell'autolamentazione in tragedia (vd. *infra* 5.5.6).

⁸² *Od.* 4. 721, 758, 800-801; 17. 8; 19. 210, 213, 249, 251, 264, 268, 513.

⁸³ Con analoga dinamica esecutiva la madre e le ancelle pronunciano un lamento corale su Erisittono ancora vivo, ma avviato a sicura rovina in *Call. Hymn. Cer.* 94-96.

⁸⁴ *Lys.* 13. 40 ... πυθομένη δ' ἐκείνη ἀφικνεῖται, μέλαν τε ἰμάτιον ἡμφιεσμένη, ... ὡς εἰκὸς ἦν ἐπὶ τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς τοιαύτη συμφορὰ κεχημένη.

⁸⁵ Le forti affinità che esistono fra canti nuziali e lamenti funebri sono evidenziate da Contia-des-Tsitsoni 1990, p. 112; Lonsdale 1993, pp. 237-238; ma soprattutto da Rehm 1994 che dedica un'intera monografia ai rapporti fra rito matrimoniale e rito funebre, con particolare riferimento alla tragedia attica. In uno studio sui riti funebri rurali della Grecia moderna, Danforth (in Garland 1985, p. 137 n. 21) sostiene che la somiglianza fra canti nuziali e lamenti funebri è tale che

ben noto agli studiosi delle culture di livello etnografico, che hanno da tempo evidenziato l'esistenza di lamenti eseguiti in occasione delle nozze, per congiunti in partenza per la guerra o, più semplicemente, per il servizio militare, o per l'emigrazione in un paese straniero⁸⁶. Si tratta di un'evidenza di cui tener conto per non trascurare contesti e situazioni non direttamente funerarie in cui è possibile osservare espressioni del lamento rituale.

1.6.2. Rinnovare il lamento per chi è già stato pianto

Nell'*Iliade* troviamo almeno due casi in cui le persone impegnate nella lamentazione inseriscono nel lamento che stanno pronunciando delle espressioni di cordoglio per persone care che sono morte da tempo. L'occasione del funerale può diventare, quindi, un momento in cui la crisi del cordoglio scatenata da lutti lontani nel tempo si rinnova e trova adeguata espressione⁸⁷. Il primo esempio, molto esplicito, si trova nel lamento che Briseide indirizza a Patroclo (*Il.* 19. 287-300), quando la schiava dolente ricorda i meriti dell'eroe morto e dice:

Il. 19. 290-294

... ὡς μοι δέχεται κακὸν ἐκ κακοῦ αἰεί.
 ἄνδρα μὲν ᾧ ἔδοσαν με πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
 εἶδον πρὸ πτόλιος δεδαϊγμένον ὄξει χαλκῶ,
 τρεῖς τε κασιγνήτους, τοὺς μοι μία γείνατο μήτηρ,
 κηδείους, οἱ πάντες ὀλέθριον ἦμαρ ἐπέσπον.

Su un totale di quattordici versi, ben cinque vengono dedicati al ricordo dei fratelli morti in battaglia e del marito ucciso da Achille. La morte di Patroclo, a cui Briseide è legata da un profondo legame di affetto e gratitudine, appare in questo lamento come l'ultima sciagura di una lunga serie, il cui potenziale doloroso si rinnova come conseguenza del cordoglio per Patroclo. Il comportamento

molte canzoni possono essere cantate sia durante un funerale sia per un matrimonio. Per questo aspetto vd. anche Tsagalis 2004, pp. 83-85 (in part. n. 256).

⁸⁶ De Martino 1975 (1958), pp. 365-368 dove si fa riferimento soprattutto a costumi russi e ungheresi; Di Nola 1995, pp. 253-257, sui lamenti nuziali; pp. 286-290 per le occasioni di un viaggio difficile, dell'emigrazione, della partenza per il servizio militare, della transumanza dei pastori.

⁸⁷ La capacità del lamento di suscitare commozione per la propria sorte o i propri cari in chi non è direttamente colpito dal lutto è esplicitamente dichiarata in *Il.* 19. 338-339 Ὡς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γέροντες, / μνησάμενοι τὰ ἕκαστος ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπον. L'abitudine di piangere i propri morti ai funerali altrui è osservata dagli etnologi, per es. De Martino 1975 (1958), p. 75: «Le lamentatrici professionali non vanno confuse con le amiche e le comari che accorrono ai lutti e si associano al lamento, assumendone talora la guida. Si tratta di donne che colgono l'occasione di un lutto per rinnovare il lamento di qualche proprio morto». Interpreta questa abitudine come una conferma della peculiarità del pianto femminile, più emotivo e personale di quello maschile, Bouvier 2011, pp. 22-26, in uno studio che mira a evidenziare la contrapposizione di genere presente nella cultura del lamento funebre omerico (su questo problema vd. *infra* cap. 3, pp. 139-141 e nn. 52-58; cap. 5.1. p. 218 e n. 4.

di Briseide non è né anomalo né eccezionale, tanto che, appena ha terminato il suo lamento individuale, le altre donne solidali si lanciano in una risposta corale dedicata in apparenza a Patroclo, in realtà ai propri cari già morti:

Il. 19. 301-302

Ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες,
Πάτροκλον πρόφασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κήδε' ἑκάστη.

Esiste poi un altro caso, meno evidente ma ugualmente significativo, che penso possa ora apparire più chiaro. Dopo che Achille è stato convinto dalla madre ad accettare il riscatto che gli verrà proposto da Priamo per il corpo di Ettore, Iris viene inviata da Zeus alla reggia del re troiano per dargli le necessarie istruzioni. La scena che appare alla messaggera celeste è spaventosa: i figli di Priamo sono seduti tutti intorno al padre, versando pianto copioso; Priamo è al centro avvolto nel mantello, col volto e il collo imbrattato dello sterco che il vecchio ha raccolto rotolandosi in terra. Dall'altra parte c'è il gruppo solidale delle donne, figlie e nuore di Priamo, che piangono con una modalità particolare.

Il. 24. 160-168

ἴξεν δ' ἔς Πριάμοιο, κίχεν δ' ἐνοπὴν τε γόον τε.
παῖδες μὲν πατέρ' ἀμφὶ καθήμενοι ἔνδοθεν αὐλῆς
δάκρυσιν εἶματ' ἔφυρον, ὁ δ' ἐν μέσσοισι γεραῖος
ἐντυπᾶς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος· ἀμφὶ δὲ πολλὴ
κόπρος ἦν κεφαλῇ τε καὶ ἀχένοι τοῖο γέροντος,
τὴν ῥα κυλινδόμενος καταμήσατο χερσὶν ἔησι.
θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο,
τῶν μμνησκόμεναι οἳ δὴ πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ
χερσὶν ὑπ' Ἀργείων κέατο ψυχὰς ὀλέσαντες.

Questo passo documenta quella cooperazione fra il gruppo e la persona più direttamente colpita dal lutto che abbiamo già evidenziato. Colpisce la netta separazione fra il gruppo maschile e quello femminile, e colpisce la disposizione dei maschi, che chiudono Priamo in un cerchio protettivo di dolore solidale, attenti a controllare che la crisi non degeneri in comportamenti irreparabili. Ma il nostro passo ci fornisce anche un'esplicita testimonianza dell'uso di rinnovare in una nuova occasione luttuosa il cordoglio per un proprio congiunto già morto (vv. 166-168). Le donne infatti piangono richiamando alla memoria i molti e nobili Troiani che sono caduti per mano degli Achei. Evidentemente questi caduti sono nominati esplicitamente e il loro destino è accomunato a quello del nobile Ettore.

La pratica di rinnovare i lamenti per i propri cari già sepolti da tempo in occasione dei funerali altrui dovette essere una consuetudine molto diffusa nel mondo greco, se essa fu oggetto in seguito di uno specifico provvedimento

to legislativo da parte di Solone, che secondo Plutarco (*Sol.* 21. 6) proibì τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων. Né mancano conferme di questa abitudine in ambito folklorico o in altri documenti greci⁸⁸. Degno di nota è il fatto che in questi passi iliadici sono le donne a rinnovare i lamenti per i propri morti. Se è vero che i maschi nei poemi omerici si abbandonano a manifestazioni del cordoglio non meno violente e parossistiche di quelle delle donne, si intravede in questo passo una specializzazione dei compiti, come se fosse dovere precipuo delle donne rinnovare le lamentazioni in occasioni successive al funerale. Si potrebbe (il condizionale è d'obbligo data la documentazione) attribuire a questa specializzazione di compiti il nucleo generativo dell'opinione comune fra i Greci che le donne provano un piacere particolare nel prolungare in misura eccessiva la pratica di piangere i morti.

1.6.3. *Il lamento che chiama vendetta* (γόος ἀρητός)

Un problema di esegesi letterale e allo stesso tempo di interpretazione rituale è costituito dall'espressione γόος ἀρητός che ricorre due volte nell'*Iliade*. Questa è la prima occorrenza.

Il. 17. 37-40

ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας.
ἢ κέ σφιν δειλοῖσι γόου κατὰπαυμα γενοίμην,
εἴ κεν ἐγὼ κεφαλὴν τε τειὴν καὶ τεύχε' ἐνεΐκας
Πάνθῳ ἐν χεῖρεσσι βάλω καὶ Φρόντιδι δίη.

Sono le parole che Euforbo indirizza a Menelao, che aveva ucciso suo fratello Iperenore (*Il.* 14. 516-519), poco prima di avventarsi contro l'Atride in uno scontro che si rivelerà a lui fatale. Euforbo si augura di riuscire a far cessare il pianto dei genitori mettendo nelle mani di Panto e Frontide la testa e le armi di chi aveva ucciso il loro figlio, cioè compiendo fino in fondo la vendetta attraverso l'offerta ai genitori di ciò che identificava l'uccisore nel modo più preciso: il volto e le armi con cui il guerriero aveva dato la morte⁸⁹. In quanto fratello di Iperenore, Euforbo è il principale titolare del dovere della vendetta, dato che il rapporto tra fratelli è, come è noto, l'unico ad essere fondato su una totale comunanza di sangue⁹⁰. A lui spetta il compito di ripristinare

⁸⁸ La documentazione folklorica è molto eloquente al riguardo: vd. De Martino 1975 (1958), p. 79 s. e Gagliardi 2007, pp. 132-139, che ha apprezzato adeguatamente nei poemi omerici l'uso di rinnovare la lamentazione per i propri cari. Nel lamento finale delle *Troiane* di Euripide, quando Ecuba si getta a terra per evocare i suoi figli, il coro si attiva per ripetere il gesto e rivolgersi ai propri mariti (vv. 1303-1309, in part. 1307-1309 διάδοχά σοι ... τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν / ἀθλίους ἀκοίτας).

⁸⁹ Anche Achille promette a Patroclo la testa e le armi di Ettore in *Il.* 18. 334-335.

⁹⁰ Per la vendetta come istituto di diritto consuetudinario e familiare, vd. la trattazione esemplare di Glotz 1904, pp. 47-91.

l'equilibrio infranto dall'uccisione e di placare definitivamente il morto, che non si rassegnerà mai al suo nuovo status finché il suo uccisore resterà in vita. Il verso in cui compare l'espressione γόος ἀρητός ricorre identico in *Il.* 24. 741, durante il secondo lamento pronunciato da Andromaca per Ettore. La condizione unificante dei due episodi è quella di avere un morto ucciso da vendicare, pertanto non stupisce la presenza in entrambi del medesimo verso, ma in tutti e due i casi la difficoltà incontrata dagli interpreti antichi e moderni consisteva nella determinazione del significato esatto dell'aggettivo ἀρητός, che oscillava fra "maledetto, odioso, rovinoso" (scoli a Omero⁹¹); "desiderato" (Willcock) e "pregato per, pregato contro" (Leaf, Edwards). Nessuna di queste interpretazioni poteva essere considerata pienamente soddisfacente, o perché troppo generica, o perché poco aderente al contesto rituale. Oggi il problema si può affrontare da un punto di vista nuovo, dopo il lavoro di Manuela Giordano⁹², che ha proposto di intendere ἀρητός con valore attivo⁹³ e di dare ad ἀρή il significato di "vendetta". Il merito principale della Giordano è di aver collocato il γόος ἀρητός all'interno della ideologia arcaica della vendetta, che ha lasciato un'impronta importante nella pratica della lamentazione⁹⁴. La promessa di vendetta, infatti, è emersa nella nostra analisi come una delle dodici funzioni del γόος omerico. Inoltre, la promessa o il desiderio di compiere la vendetta, anche in forme atroci come la necrofagia⁹⁵, viene pronunciato in più occasioni proprio da quelle persone che vediamo impegnate nel lamento: in *Il.* 18. 90-93 Achille afferma che non proverà nuovamente il desiderio di vivere finché Ettore non pagherà con la vita (v. 93 ἀποτεῖσθι), secondo il diritto della vendetta, per l'uccisione di Patroclo. Questa brama di vendetta porterà Achille ad augurarsi, davanti a Ettore morente, di provare una rabbia così travolgente da spingerlo a fare in piccoli pezzi e divorare il nemico, tanto grande è il male che il troiano gli ha procurato (*Il.* 22. 345-348). Ma il desiderio di divorare il corpo della persona su cui ci si vorrebbe vendicare non è espresso solo da

⁹¹ Schol. *ad Hom. Il.* 17. 37 [4. 336-337 Erbse]. La difficoltà di comprendere l'aggettivo ἀρητός ha probabilmente generato la variante ἀρρητον, "indicibile", che, benché abbia avuto una notevole fortuna (è preferita da Leaf 1902, Ludwig, Ameis – Hentze, Edwards 1991, van Thiel) mi sembra si debba considerare una *lectio facilior*. Analogamente, risulta banalizzante l'interpretazione di ἀρητόν come ἀει ῥητόν, "che scorre sempre, infinito", proposta, fra le altre, dallo Schol. *ad Hom. Il.* 17. 37c [4. 337 Erbse] e dallo Schol. *ad Hom. Il.* 24. 741 ἀείρρητον [5. 636 Erbse].

⁹² Giordano 1998, a cui rimando per i particolari delle precedenti interpretazioni del passo.

⁹³ Si può aggiungere agli esempi citati dalla Giordano Aesch. *Pers.* 1069, αἰακτός, "che geme, lamenta", e Call. *Hymn. Dian.* 201, ἄθικτος, "che non tocca", come correttamente spiegato da Fernández Galiano 1976, s.v. ἄθικτος.

⁹⁴ Vd. Foley 2001, in part. pp. 151-159, 161-163 per un'analisi del tema della vendetta nei lamenti tragici e per utili confronti con i lamenti folklorici della Grecia rurale, in particolare del Mani, su cui vd. anche Holst-Warhaft 1992, pp. 84-86. Per il tema della vendetta nei lamenti omerici vd. Gagliardi 2007, pp. 261-282.

⁹⁵ Su necrofagia e vendetta in ambito folklorico, interessanti considerazioni in Lombardi Satriani – Meligrana 1989, pp. 455-456.

Achille: anche Ecuba vorrebbe mangiare il fegato di Achille, come vendetta sull'uccisore del figlio:

Il. 24. 212-214

...τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι
 ἐσθέμεναι προσφῦσα· τότ' ἂν τιτὰ ἔργα γένοιτο
 παιδὸς ἐμοῦ

Nelle parole di Ecuba colpisce la frase τότ' ἂν τιτὰ ἔργα γένοιτο / παιδὸς ἐμοῦ⁹⁶ che qualifica l'atto cannibalico come una forma di vendetta legittima (almeno nei desideri), uno dei modi in cui si realizza il verbo τίνω nel significato tecnico connesso con l'azione di "vendicarsi, punire; far pagare il dovuto"⁹⁷. La connessione fra lamento e ideologia della vendetta si può cogliere anche in seguito, quando la legislazione funeraria regolamenterà le pratiche funerarie. Ebbene, come ha rilevato acutamente Margaret Alexiou (2002 [1974], p. 22), esiste una coincidenza esatta fra le persone ammesse alla lamentazione e le persone cariche dell'obbligo di perseguire l'uccisore⁹⁸. Esiste poi un esempio illustre in tragedia di lamento centrato sul proposito di vendetta. Si tratta del κομμός delle *Coefore* di Eschilo (vv. 306-478, ma molto interessanti sono anche i vv. 479-509, posti subito dopo il termine del κομμός) su cui avremo modo di tornare, e soprattutto della sezione iniziale (vv. 306-339) nella quale il coro richiama Oreste al dovere di compiere una giusta vendetta, come unico atto realmente riparatore e capace di pacificare l'anima tormentata di Agamennone (e quindi porre realmente fine al lutto). Il lamento pronunciato su genitori che debbono essere vendicati è definito dal coro γόος ἔνδικος (v. 330), un "lamento che reclama giustizia (cioè la vendetta)"⁹⁹. E già in precedenza, nella stessa tragedia, Elettra aveva invocato, versando una libagione sulla tomba del padre, l'apparizione di un punitore che compisse giustizia realizzando la vendetta di sangue sugli uccisori di Agamennone:

Aesch. *Ch.* 143-144

λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμᾶσθον,
 καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.

⁹⁶ Ancora più pregnante sarebbe la variante παλίντιτα ἔργα, preferita da van Thiel e West, nel senso di "atti di vendetta, di ritorsione".

⁹⁷ Per i termini connessi all'ideologia della vendetta nei poemi omerici, vd. Giordano 1998, pp. 63-68.

⁹⁸ Per un'eccellente trattazione dell'istituto della vendetta in rapporto all'ideologia arcaica della morte in ambito folklorico vd. Lombardi Satriani - Meligrana 1989, pp. 432-464. Come notano giustamente gli autori, p. 447: «Il tempo della vendetta è tempo di lutto, un tempo critico di sconvolgente sospensione della presenza familiare nella sua dimensione metastorica; e il tempo del lutto si protrae finché non viene eseguita la vendetta».

⁹⁹ Sul *kommós* delle *Coefore* in rapporto all'ideologia della vendetta vd. Giordano 1998, pp. 73-77.

Accanto a quella greca si può richiamare, come utile integrazione, una ricca documentazione folklorica, dalla quale emerge la centralità del tema della vendetta nei lamenti pronunciati per morti di morte violenta. In alcune culture folkloriche queste particolari forme di lamento hanno assunto un nome specifico, come l'*attitu* sardo o il *vòcero* della tradizione della Corsica, che è diventato un termine paradigmatico, esteso a designare anche in altre culture il lamento di vendetta¹⁰⁰.

L'esistenza del lamento che chiama vendetta pare dunque indubitabile. Resta da superare una difficoltà di ordine lessicale, perché per intendere l'espressione γόος ἀρητός nel senso proposto dalla Giordano bisognerebbe trovare buoni esempi di ἀρή nel senso di "vendetta". Impresa tutt'altro che facile¹⁰¹.

La difficoltà lessicale non pregiudica, però, la possibilità di intendere ἀρητός in senso attivo, che resta salva anche se ci atteniamo al significato ben attestato di ἀρήομαι = "prego, maledico" e di ἀρή (con la α breve) = "maledizione". Basta ricordare che la tomba sembra uno dei luoghi deputati alla pronuncia di una maledizione solenne. Nell'*Antigone* di Sofocle troviamo la protagonista che infuriata lancia maledizioni contro chi aveva lasciato insepolto il fratello, pronunciando un lamento sul corpo nudo di Polinice:

Soph. *Ant.* 426-428

οὐτῶ δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὄρᾱ νέκυν,
γόοισιν ἐξώμωξεν, ἐκ δ' ἀρᾶς κακᾶς
ἤρᾱτο τοῖσι τοῦργον ἐξειργασμένοις

Ma la tomba è anche il luogo in cui le maledizioni, nella forma particolare delle *defixiones* iscritte su lamelle di piombo, vengono seppellite insieme al

¹⁰⁰ Oltre a Lombardi Satriani – Meligrana 1989, pp. 432-464, vd. per il *vòcero* corso Cirese 1951, p. 23 n. 9; Di Nola 1995, p. 301 (n. 23 *fin.*).

¹⁰¹ Fra quelli proposti dalla Giordano, il luogo dove questo significato sembrerebbe plausibile è *Il.* 14. 484-485 τῶ καὶ τίς τ' εὐχεται ἀνήρ / γνωτὸν ἐνὶ μεγάροισιν ἀρῆς ἀλκτῆρα λιπέσθαι: Acamante esprime davanti agli Achei la propria soddisfazione per aver vendicato la morte del fratello colpendo a morte con la lancia l'uccisore, Promaco. Questo atto riparatore è stato possibile perché l'ucciso aveva un fratello in grado di esercitare il diritto alla vendetta. Esisteva cioè un ἀρῆς ἀλκτῆρ, un "garante della vendetta". Quello che stupisce è che la medesima formula appaia in un altro contesto con un significato opposto: in *Il.* 18. 100 Achille manifesta tutto il suo dolente rammarico per non essere stato ἀρῆς ἀλκτῆρ per Patroclo, riferendosi evidentemente al fatto che non era stato in grado di tenere la morte lontana dall'amico. In questo passo il sostantivo ἀλκτῆρ viene impiegato secondo la costruzione consueta, cioè con il genitivo della cosa da cui si protegge, mentre ἀρή compare nel significato, esclusivamente epico, di "danno, rovina" (vd. LfgrE s.v. ἀρή *Il.*, 1234, rr. 45-48). In questa come in tutte le altre occorrenze epiche (*Il.* 18. 213; *Od.* 14. 531 = 21. 340; Hes. *Th.* 657; *Scut.* 29, 128 e LfgrE s.v. ἀλκτῆρ [H. J. Mette]), il nesso formulare ἀρῆς ἀλκτῆρ ha il valore di "colui che tiene lontana la (o colui che protegge dalla) rovina, la morte"; il significato proposto dalla Giordano appare come un caso isolato che documenterebbe un uso di ἀλκτῆρ, con il genitivo della cosa che si vuole proteggere, contrastante con quello comune.

morto, e con particolare frequenza nelle tombe di chi è morto prematuramente o di morte violenta¹⁰². A questo punto il γόος ἀρητός può essere inteso come la forma di lamento che si esegue davanti al morto durante l'esposizione o presso la sua sepoltura, e che lancia maledizioni contro chi ha ucciso una persona cara, o gli ha fatto un grave torto. Nel caso di persona cara dell'obbligo della vendetta, queste maledizioni assumono necessariamente la forma della minaccia di morte rivolta all'uccisore, che in quanto pronunciata davanti al morto assume il carattere dell'impegno formale a dare concreta attuazione al proposito. In questo quadro, un'espressione come ἀρχῆς ἀλκτῆρς può significare, in conformità con l'uso di questo sostantivo, "colui che tiene lontana la rovina, il danno", sottintendendo che in alcuni casi la rovina, il danno da cui si protegge è quello che può nascere dal morto, quando manifesti la sua malevolenza verso i parenti, per non aver ricevuto la pacificazione che solo la vendetta di sangue gli può dare¹⁰³.

1.7. Modalità di esecuzione del γόος

La modalità di esecuzione del γόος, nella fase del lamento verbale, segue una dinamica che si può osservare costantemente non solo in tutte le scene di lamentazione descritte nei poemi omerici, ma più in generale in tutte le scene di lamentazione presenti nella letteratura greca, ed è stata compiutamente rilevata già dagli antichi commentatori omerici¹⁰⁴. La prassi rituale prevede che le persone più legate al morto, e per questo direttamente investite del dovere di piangerlo, si pongano alla guida del pianto e pronuncino un lamento verbale a cui fa eco la collettiva lamentazione responsoriale dei presenti (lo στεναγμός). Nel passo che segue vediamo Achille che guida il lamento per Patroclo tenendo le sue mani sul petto dell'amico morto.

¹⁰² Vd. Garland 1985, pp. 6-7; Lhôte 2006, p. XI e parr. 95-103.

¹⁰³ L'ostilità di chi è stato ucciso e non ha ricevuto la compensazione della vendetta è esplicitamente dichiarata nelle *Coefore* di Eschilo dove si riferisce il pensiero degli indovini secondo i quali, v. 40 s. μέμφεσθαι τοὺς γὰς νέρθεν περιθύμως / τοῖς κτανουσί τ' ἔγκοτεῖν. Nella stessa tragedia, subito dopo, le donne del coro raccontano di essere state inviate da Clitemestra per portare libagioni sulla tomba di Agamennone, un'offerta destinata a tenere lontani i mali che la malevolenza del re di Argo può provocare: v. 42 s. χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν. L'impossibilità di trovare pace nell'aldilà del morto invendicato è espressa, ancora una volta, nelle *Coefore*, quando si dice che neppure l'incinerazione può placare l'animo del morto e impedirgli di manifestare la sua ira contro chi lo ha ucciso: vv. 325-326 φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά-/ ζει πρὸς μαλερὰ γνάθος, / φαίνει δ' ὕστερον ὄργας.

¹⁰⁴ Eust. *ad Il.* 1372, 38-42 [4. 977, 10-12 van der Valk] οἱ μὲν ἐθρήνεον διὰ τῆς εἰρημένης αἰοιδῆς, αἱ δὲ γυναικες ἐστέναζον, ὡς οἶον ὄργανόν τι οὖσαι βομβητικῶν αὐτὰι διὰ στεναγμοῦ ἐπὶ τῇ ἐμμελείᾳ τῆς ὀρθείσης αἰοιδῆς. Sull'esecuzione del γόος vd. Nilsson 1951, pp. 76, 78 s.; Weber 1935, p. 19 e n. 1; Reiner 1938, p. 31; De Martino 1975 (1958), pp. 134-135, 197; Alexiou 2002 (1974), p. 132. Per l'introduzione dell'ἔξαρχος γόοιο vd. *Il.* 18. 51, 316, 323; 19. 286, 314; 22. 430, 476; 23. 12, 17; 24. 723, 747, 761, 776; Ap. R. 1. 292-293; Bion. *Epit.* 62; Luc. *de luct.* 13; Q. Sm. 2. 607 s. Un esempio per tutti di simile procedura di lamentazione nella tragedia è Serse, che si fa guida del pianto nel κομμός finale dei *Persiani* (vv. 1002 ss.).

Il. 18. 314-317

[...] αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
 παννύχιοι Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες.
 τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινού ἐξήρχε γόοιο,
 χειρᾶς ἐπ' ἀνδροφόνους θέμενος στήθεσσιν ἑταίρου

La risposta del gruppo solidale con la persona che guida il lamento, nei vari casi in cui occorre, dà vita ad un piccolo sistema formulare:

Il. 19. 301 (= 22. 515; 24. 746) ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναιῖκες
 Il. 19. 338 ὡς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γέροντες
 Il. 22. 429 ὡς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται
 Il. 24. 760 ὡς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίσστον ὄρινε [*scil.* Ecuba]
 Il. 24. 776 ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων.

L'attività della guida del pianto viene descritta con il verbo ἔξαρχω oppure il lamentatore è definito ἔξαρχος o ἔξαρχων, lo stesso termine utilizzato da Aristotele per indicare coloro che guidavano l'esecuzione del ditirambo. Nei poemi lo στεναγμός responsoriale interviene sempre una volta sola e a conclusione del lamento verbale, ma sulla frequenza di tali interruzioni nel lamento reale si possono accogliere le osservazioni di Ernesto De Martino (1975 [1958], p. 197): «... nell'effettivo lamento funebre rituale reso dai familiari la periodicità degli στεναγμοὶ rituali sarà stata molto più frequente, e l'orizzonte del discorso individuale più limitato di quel che appaia nella elaborazione epica¹⁰⁵». Questa dinamica crea un vero e proprio agone fra una forma più pacata di lamentazione, in cui sono la parola e il discorso a dare forma al dolore, e il ritornello emotivo, formato da espressioni inarticolate e di potente emotività. Lo στεναγμός si può considerare l'evoluzione e l'attenuazione del *planctus* nella fase del rito in cui il parossismo delle manifestazioni ha ceduto il posto a espressioni più pacate. Questa strutturazione fissa del lamento ha lo scopo di ripartire fra i presenti la drammaticità della tensione della crisi e di garantire con il ritornello responsoriale la partecipazione solidale e la vigilanza attiva dell'intera comunità sullo sviluppo del protocollo rituale¹⁰⁶. La guida del pianto, una volta terminato il suo lamento, può cedere questa funzione ad un altro membro del gruppo, come nei tre lamenti su Ettore in cui si succedono Andromaca, Elena ed Ecuba. La funzione di ἔξαρχος può essere ceduta in virtù del carattere stereotipato del lamento, che rende possibile persino

¹⁰⁵ Ed è per questa ragione che abbiamo giudicato il primo lamento di Ecuba (Il. 22. 431-436), analizzato sopra, come un lamento credibile anche sul piano rituale.

¹⁰⁶ Su questo aspetto si veda l'acuta analisi condotta da De Martino 1975 (1958), pp. 132-135, 196-198, in part. p. 134: «... il condividere con altri il *planctus*, o addirittura il cederlo ad altri, attua una forma di collaborazione nel momento più critico della lamentazione, proprio come se la corailità del *planctus* ripartisse o attenuasse in più individui la carica emotiva trattenuta nel ritornello emotivo o permettesse una vera e propria cessione integrale del *planctus* alla collettività».

l'avvicendamento alla guida del pianto di persone esterne al gruppo, ovvero i professionisti della lamentazione, di cui parleremo fra poco.

Ma c'è un aspetto del lamento responsoriale omerico che merita di essere sottolineato per gli sviluppi che questo elemento ha avuto nel lamento letterario. Mi riferisco al fatto che la lamentazione responsoriale è riferita nei poemi omerici con una formula che racconta genericamente l'atto del lamento responsoriale senza documentarne il contenuto verbale¹⁰⁷. Nei poemi non si può capire come venisse realizzato nella prassi esecutiva lo στεναγμός responsoriale, anche se questa lacuna può essere facilmente colmata sulla base di altre fonti che descrivono in modo più esplicito questo tipo di lamentazione. Per fornire solo alcuni esempi, i ritornelli emotivi appaiono nelle parti commatiche della tragedia¹⁰⁸, come nella sezione finale del κομμός che chiude i *Persiani* di Eschilo, in particolare ai versi 1031 παπαῖ παπαῖ; 1043 = 1051 ὀτοτοτοτοῖ; 1055 ἀνία ἀνία; 1061 = 1067 οἰοῖ οἰοῖ; 1070 = 1074 ἰὼ ἰὼ Περγσὶς αἶα δύσβατος; 1072 ἰωὰ δῆτα, ναὶ ναί¹⁰⁹. Utili informazioni contengono pure i testi che documentano il ritornello dei lamenti per Adone: Sapph. fr. 168 V. ὦ τὸν Ἄδωνιν; Ar. *Lys.* 393 αἰαῖ Ἄδωνιν, 396 κόπτεσθ' Ἄδωνιν; Call. fr. 193, 37 Pfeiffer Ἄδω[ν]ιν αἰαῖ; Bion. *Epit.* 6 = 15 αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, v. 28 αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν (pronunciato responsorialmente dagli Amori), a cui si può aggiungere il ritornello del lamento per un mandriano in Nonno, *Dionys.* 15. 399 = 403 = 409 = 414 βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δέ μιν ἔκτανε κούρη. Da questa documentazione si può ricavare che lo στεναγμός responsoriale consisteva in un ritornello emotivo composto da una serie di interiezioni, probabilmente accompagnate da gesti autolesivi, o in una breve espressione articolata che scandiva la lamentazione della guida del pianto interrompendola a intervalli più o meno regolari.

Una domanda a cui bisogna ancora rispondere riguarda la tecnica di esecuzione del γόος, ovvero se si tratti di un canto lirico o di un recitato sostenuto (recitativo). Evidentemente i numerosi cacciatori di strofe a cui ho già avuto occasione di riferirmi (vd. *supra* p. 34 e n. 49) consideravano il γόος alla stregua di un canto lirico, ma tutta la loro costruzione era fondata su di un'indimostrabile petizione di principio. A questi si sono succeduti i più prudenti fautori del carattere recitativo del γόος, ma con argomenti che prestano il fianco a molte obiezioni. Nilsson¹¹⁰ ad esempio, nel suo tentativo di dimostrare la genesi dell'elemento lirico della tragedia dal lamento funebre, rileva nel γόος

¹⁰⁷ Secondo Tsagalis 2004, p. 73 questa reticenza si spiega con il generale silenzio che cade nei poemi sulle espressioni di una massa indistinta di persone (di rango inferiore).

¹⁰⁸ Per un elenco molto dettagliato dei ritornelli emotivi nella tragedia attica vd. Lambin 1992, p. 116 e n. 54; Schauer 2002, pp. 212-214.

¹⁰⁹ Cf. anche Aesch. *Suppl.* 114 ἦ ἦ, ἠλέμοισιν ἐμπρεπῆ; 125 ἰὼ ἰὼ, ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι; 825 ὄ ὄ ὄ ὄ ὄ ὄ.

¹¹⁰ Nilsson 1951, p. 78 s.; 84 s.

una duplice natura: da una parte l'elemento narrativo costituito dall'elogio del morto, dall'altra quello lirico presente nella lamentazione responsoriale. Il carattere recitativo dell'elemento narrativo è affermato postulando che il γόος dei parenti, nella sua forma primitiva, dovesse essere molto semplice e improvvisato e quindi recitativo; in seguito la più elaborata lamentazione professionale avrebbe sostituito il lamento dei parenti. Ma già la Alexiou¹¹¹ ha obiettato, contro questa ricostruzione artificiosa, che la lamentazione professionale, sin dalle origini di queste pratiche, si accompagnò al lamento dei parenti, né mai, come ha giustamente osservato Reiner¹¹², rimosse questa consuetudine. Da parte mia, penso di aver fornito nel paragrafo successivo e nel capitolo seguente utili elementi per spiegare la funzione paradigmatica esercitata dal lamento professionale nei confronti del γόος dei parenti.

Molto più concreti, ma non per questo decisivi, gli argomenti di Reiner¹¹³, che, osservando i verbi impiegati per indicare l'esecuzione del γόος, li considerò tutti appartenenti alla sfera dei verbi che designano il "parlare" piuttosto che il "cantare". Questi verbi sono φωνεῖν (*Il.* 18. 65, 323); εἰπεῖν (*Il.* 22. 476); φάναί (*Il.* 22. 429, 437, 515; 24. 746, 760, 776; *Ap. R.* 1. 277; *Luc. de luct.* 13, 14); προσαυδᾶν (*Eur. Med.* 1207; *Suppl.* 774); φθέγγεσθαι (*Pl. Leg.* 960a; *Luc. de luct.* 13); φωνὰς ἀφιέναι (*Luc. de luct.* 13). Possiamo escludere immediatamente da questa rosa di verbi φθέγγεσθαι, che significa "cantare" nell'*Inno ad Apollo* (3. 163 s.) ed in *Pind. Ol.* 1. 36; inoltre φθόγγος designa in Omero il canto delle Sirene (*Od.* 12. 41, 159). Poco significativa appare anche l'espressione φωνὰς ἀφιέναι, che, leggermente modificata, indica nell'*Odissea* il lamentevole canto dell'usignolo (*Od.* 19. 521 s. χέει... πολυηχέα φωνήν). Restano quei verbi comunemente impiegati ad indicare il "parlare" che però non costituiscono nient'altro che un indizio a favore del carattere recitativo del γόος. Infatti l'impiego di verbi di dire per indicare l'esecuzione di un canto lirico, benché non comune, non è affatto escluso dall'uso della lingua greca, come dimostrano alcuni passi, del tutto trascurati¹¹⁴, che qui riporto:

Aesch. Ag. 645 πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων¹¹⁵

Aesch. Ag. 1322 s. ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν ἢ θοῖνον θέλω / ἐμόν τὸν αὐτῆς

¹¹¹ Alexiou 2002 (1974), p. 10.

¹¹² Reiner 1938, p. 58; De Martino 1975 (1958), p. 197 n. 2, il quale però, seguendo in questo Nilsson, ammette che solo nel quadro della società cavalleresca (*sic*) si instauri la consuetudine di cedere a professionisti la guida del pianto.

¹¹³ Reiner 1938, p. 29 s.

¹¹⁴ Su questa traccia sono stato avviato tanto tempo fa da Luigi Enrico Rossi, che mi segnalò il passo di Aristofane (*Vesp.* 1239) e mi invitò a cercare altri passi analoghi. Anche di questa idea gli sono grato debitore.

¹¹⁵ Il verbo usato non pone alcun problema agli scolasti: Schol. Tr. *ad Ag.* 645a [1. 152 Smith] λέγειν· ὑμνεῖν; gli scolí piú antichi trovano da obiettare sull'espressione παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων, ma non sul verbo: Schol. *ad Aesch. Ag.* 645 [1. 19 Smith] ὅτι ἐπὶ ἀποθανόντος παιᾶνα εἶπεν κακῶς ecc.

Soph. <i>Ant.</i> 883 s.	ἄρ' ἴστ' αἰοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν ὡς οὐδ' ἄν εἰς παύσαιτ' ἄν, εἰ χρεῖη, λέγων ¹¹⁶ .
Ar. <i>Vesp.</i> 1239	τούτῳ τί λέξεις σκόλιον;
Eup. fr. 326 K.-A.	(A) ἄγε δὴ, πότερα βούλεσθε τὴν <νῦν> διάθεσιν ῶδης ἀκούειν ἢ τὸν ἀρχαῖον τρόπον; (B) ἀμφότερο' ἐρεῖς
Call. <i>Hymn. Del.</i> 255-257	... αἰ δ' ἐπὶ μακρόν νύμφαι Δηλιάδες ποταμοῦ γένος ἀρχαῖοιο, εἶπαν Ἐλειθυῖης ἱερὸν μέλος ¹¹⁷
Diod. 2. 47. 3	ἐν τῷ ναῶ καθαρίζοντας ὕμνους λέγειν τῷ θεῷ μετ' ῶδης
Nonn. <i>Dionys.</i> 43. 392	(Galatea) καὶ γάμιον μέλος εἶπεν
Joseph. <i>Bell. jud.</i> 6. 305	τὸν δ' ἐπὶ τῇ πόλει θρηῖνον εἶρων οὐ διέλεπε ¹¹⁸ .

Questo uso, presente anche nella letteratura latina¹¹⁹, dimostra come sia difficile trarre solide conclusioni sulla tecnica di esecuzione dei componimenti letterari sulla base dei verbi che indicano questa esecuzione. È un problema che finora era emerso a proposito del principale verbo associato alla sfera del “cantare”, dato che ormai da tempo è acquisito che il verbo αἰδεῖν designa

¹¹⁶ Mi discosto in questo punto dalla disposizione testuale adottata da Lloyd-Jones e Wilson che accettano la correzione congetturale di Blaydes χέων in luogo del tràdito λέγειν, corretto, secondo me giustamente, in λέγων da Vauvilliers per accordarlo con παύσαιτο. Ma la correzione di Vauvilliers non ha avuto fortuna: il passo è stato giudicato disperato, forse con eccessiva severità, sia sul piano dell'interpretazione che delle disposizioni testuali da Fraenkel 1964b, p. 75 n. 1; Jebb, Dain, Kamerbeek, Dawe preferiscono εἰ χρεῖη λέγειν con varie argomentazioni: Jebb 1928, p. 161 ritiene che λέγων sarebbe più chiaro, ma la lezione λέγειν va preferita per l'influenza di χρεῖη. A dire il vero a me sembra molto più probabile che proprio la vicina presenza di χρεῖη abbia contribuito a corrompere in λέγειν il participio λέγων che si accorda con il più lontano παύσαιτο. Kamerbeek 1978, p. 156 interpreta molto correttamente χρεῖη = *liceat*, ma ritiene improbabile λέγων per il fatto che λέγειν è in qualche modo zeugmatico; Dawe 1978a, p. 111 interpreta εἰ χρεῖη λέγειν «no one would cease wailing if they had to wail, i.e. if their lives depended on it» in linea con il ricco filone di espressioni, che inizia con i poemi omerici, che dichiarano l'inutilità del pianto a riportare in vita il morto. Ma quale sia il valore relativo di questo genere di espressioni credo di aver mostrato con argomenti sufficienti (vd. *supra* 1.3.2). È degno di nota come nessuno dei commentatori abbia trovato qualcosa di singolare nell'uso del verbo λέγειν con αἰοιδὰς, senonché Lloyd-Jones e Wilson hanno evidentemente ritenuto inaccettabile questo uso e hanno ripreso la congettura di Blaydes χέων in luogo del tràdito λέγειν. Alla luce dei passi sopra riportati quest'uso diventa invece perfettamente plausibile e il testo di Lloyd-Jones e Wilson sembra un passo indietro rispetto ai precedenti editori per la lezione χέων, ma un passo avanti rispetto alla costruzione sintattica dei due versi, dato che l'isolamento di εἰ χρεῖη contribuisce alla chiarezza del testo. La mia interpretazione del passo è, dunque, questa: «nessuno, davanti alla morte, cesserebbe di eseguire canti funebri e lamenti se ciò fosse lecito (ma non lo è perché non si può eseguire lamenti all'infinito e anche perché Creonte ha fretta di chiudere il caso Antigone)».

¹¹⁷ Sulla base di questo passo Pfeiffer (1, *Addenda et corrigenda*, p. 501) corregge il tràdito εἶδον (da cui era partito Wilamowitz per proporre ἦδον) in εἶπον in Call. fr. 75. 43 εἶπον ὑμνεαίους οὐκ ἀναβαλλομένους.

¹¹⁸ In questo passo il termine θρηῖνος si riferisce ad un ritornello responsoriale “αἰαὶ Ἱεροσολύμοις” pronunciato da un uomo sottoposto a fustigazione ad ogni colpo ricevuto.

¹¹⁹ Non ho eseguito ricerche sistematiche ma ho trovato un bell'esempio in Orazio: Hor. *carm.* 4. 12. 9-10 *dicunt in tenero gramine pinguium / custodes ovium carmina fistula*.

non solo la tecnica del canto spiegato, ma qualunque tipo di esecuzione che si allontani dal parlato quotidiano¹²⁰.

Alla luce di queste considerazioni, penso che sia più proficuo seguire un'altra strada. Spero che le considerazioni che farò nel paragrafo successivo sul *θηῆνος* nei poemi omerici saranno sufficienti a chiarire il particolare tipo di esecuzione che caratterizza il lamento funebre.

1.8. *Il lamento funebre dei professionisti: il *θηῆνος**

La pratica di far partecipare al rito funebre delle persone estranee al defunto che intonino dei lamenti o guidino lo svolgersi della lamentazione rituale, anche dietro compenso, è osservabile in tutte le culture antiche, e in quelle moderne di livello etnografico¹²¹. Dal punto di vista della funzionalità rituale, l'uso di cedere la guida del pianto ad un'altra persona che non sia direttamente coinvolta nel lutto è possibile in ragione del carattere stereotipato del lamento, come sottolinea Ernesto De Martino (1975 [1958], p. 135):

Proprio per il carattere *impersonale* della presenza stereotipa del pianto viene reso possibile un nesso *interpersonale* e recitato a comando, con scambi e sostituzioni e collaborazioni pianificate e tradizionalizzate che sarebbero del tutto inconcepibili in un regime strettamente individuale di cordoglio. In questo quadro tecnico si comprende anche come sia possibile quel particolare sviluppo tecnico del lamento per cui esso diventa un oggetto commerciabile, che può vendersi e comprarsi, come accade talora (ma non sempre) nel caso della lamentatrice specializzata, che offre i suoi servizi nei funerali.

Nella cultura greca la più antica testimonianza sulla pratica della lamentazione professionale è nell'*Iliade* (24. 720 s.), dove dei cantori sono chiamati a intonare un lamento per il funerale di Ettore¹²². Per indicare il lamento eseguito dai professionisti viene impiegato un termine che avrà un'importanza decisiva nella storia del lamento come genere poetico: *θηῆνος*, una parola che ricorre nei poemi solo un'altra volta, a designare il lamento che le Muse eseguono al funerale di Achille (*Od.* 24. 60 s.). Vediamo più da vicino la prima delle due scene.

¹²⁰ Vd. Durante 1971, p. 122 n. 1: «Il verbo (*ἀειδεῖν*), infatti, non indica specificamente la prassi del canto, ma soltanto l'adozione di un registro tonale diverso da quello della lingua d'uso... tale accezione è avvalorata dal rapporto etimologico con *αὐδή* e con l'ant. ind. *vadati*, dire»; LfgrE s.v. *ἀοιδή*, *ἀοιδός* (J. Grimm); s.v. *ἀείδω* (R. Philipp).

¹²¹ Il primo studio monografico sulle prefiche nel mondo antico, benché non molto esteso, è opera di Cirese 1951, pp. 20-44. Di grande interesse sono le osservazioni di De Martino 1975 (1958), *passim*, ma soprattutto pp. 132-135. Vd. anche Reiner 1938, pp. 56-59; Alexiou 2002 (1974), pp. 10, 12; Di Nola 1995, pp. 99-103.

¹²² A dei cantori professionisti pensano Leaf 1902, p. 588 (*ad loc.*), che richiama l'attività delle prefiche diffusa in tutto il Mediterraneo; Neubecker 1977, p. 62; Macleod 1982, p. 148; Richardson 1993, pp. 349-352; di professionisti, o perlomeno di cantori specializzati, parla Brügger 2009, p. 247 *ad* 720b-722. Propende per i cantori professionali, ma con cautela, Cirese 1951, p. 26 n. 17. Ancora più possibilista Heubeck in Russo – Fernández Galiano – Heubeck 1992, p. 366 s. (*ad Od.* 24. 60), ma la prudenza mi sembra in questo caso ingiustificata, per le ragioni che esporrò in questo paragrafo.

Il. 24. 719-723

οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα
 τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν αἰοιδούς
 θρήνων ἑξάρχους, οἳ τε σπονόεσσαν αἰοιδὴν
 οἱ μὲν ἄρ' ἔθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες¹²³.
 τῆσιν δ' Ἄνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο

Dopo aver disposto il corpo di Ettore sul letto funebre, sono dei cantori a intonare per primi i lamenti e a guidare la lamentazione delle donne. La dinamica di esecuzione è identica a quella del γόος, ma questa volta gli ἑξάρχοι intonano un θρήνος, a cui risponde la lamentazione responsoriale, descritta con la formula mimetica consueta ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Il ruolo dei cantori specializzati è in questa fase della lamentazione prevalente su quello dei parenti, che si riservano un compito subordinato, di semplice risposta alle sollecitazioni della guida del pianto. L'esecuzione di lamenti individuali da parte delle donne più legate al morto avverrà solo dopo che i cantori del θρήνος avranno terminato la loro esecuzione. Il quadro descritto nell'*Iliade* sembra in perfetta consonanza con quanto osserva De Martino a proposito di questo aspetto del lamento folklorico:

De Martino 1975 (1958), p. 134

non soltanto il *planctus* ritualizzato può essere ripartito e ceduto collettivamente ad ogni incidenza periodica del ritornello emotivo, ma anche lo stesso discorso protetto, e quindi la guida della lamentazione, può essere ceduto ad una non parente, a una donna cioè non toccata immediatamente dal cordoglio, e che sia "specialista" nella fattispecie: in questo caso coloro che sono stati colpiti dal lutto

¹²³ A causa dell'inconsueto andamento sintattico dei versi 721-722, il passo ha suscitato in passato numerose proposte di emendamento, di cui si dà conto in Ameis – Hentze 1886, p. 136 s. Fra gli altri Friedländer ipotizza una lacuna dopo il v. 721, così come Leutsch che espunge le parole da οἳ τε fino a ἔθρήνεον, poiché queste sarebbero state aggiunte, a suo parere, in seguito alla perdita dei lamenti delle donne che originariamente erano collocati prima. Bergk ritiene che il lamento delle donne fu aggiunto in un secondo momento alla breve descrizione del θρήνος; su questa via Nilsson 1951, p. 6 s. vede nel passo dell'*Iliade* il risultato imperfetto di successivi interventi redazionali che avrebbero sostituito quelle che in origine erano le parole dei cantori con i lamenti di Andromaca, Elena ed Ecuba, ripristinando per un caso sorprendente la forma primitiva del γόος. È merito di Macleod 1982, p. 148 aver riportato altri passi omerici, che nessuno ritiene rielaborati o sospetti, con un andamento sintattico simile a quello del passo in questione e aver così fornito lo strumento adatto a smantellare la ricostruzione di Nilsson e con essa tutte quelle che l'avevano preceduta. Anche se non tutto il materiale raccolto da Macleod è utile per chiarire la plausibilità sintattica di Il. 24. 720 s., in due casi il parallelo è stringente: Il. 17. 658-660, dove al v. 660 viene ripetuto l'articolo che raddoppia, per ragioni di chiarezza, il pronome relativo del v. 658, senza necessità sintattica; Il. 23. 181 s., dove un articolo in funzione pronominale, non indispensabile, precede il verbo ἔσθεται per evidenziare l'oggetto del sacrificio. Ai passi utilizzati da Macleod si può aggiungere Il. 23. 1-3, dove l'articolo non risponde a necessità sintattica ma serve solo a marcare un'opposizione di comportamenti. Richardson 1993, p. 351 s. discute brevemente il passo a favore della disposizione testuale dell'edizione di Monro, comunemente accettata, e non tiene in alcun conto le superate dispute sul testo di questi versi; allo stesso modo si comporta Brügger 2009, p. 247.

riserbano per sé o una parte subordinata o addirittura la sola parte del coro, nei tempi e nei modi che sono consentiti dallo strumento tecnico della lamentazione responsoriale, adoperato dalla regista esperta.

Ma non mancano utili notizie anche nelle fonti greche: Luciano, nel *De luctu*, un'opera apertamente polemica verso il complesso delle pratiche funerarie, fornisce una testimonianza molto dettagliata e attendibile sulla lamentazione professionale che conferma esattamente le parole di De Martino:

Luc. *de luct.* 20

(i parenti) μεταστείλαμενοί τινα θρήνων σοφιστήν πολλὰς συνειλοχότα παλαιὰς συμφορὰς τούτῳ συναγωνιστή καὶ χορηγῷ τῆς ἀνοίας καταχρῶνται ὅπῃ ἂν ἐκεῖνος ἐξάρχη πρὸς τὸ μέλος ἐπαιάζοντες.

Benché non sia detto esplicitamente da Luciano, questo esperto di lamenti funebri estraneo alla famiglia doveva essere un lamentatore professionale. Notevoli sono i termini con cui Luciano si riferisce alla sua attività: alcuni (συναγωνιστής / χορηγός) rimandano al lessico drammatico ed evidenziano il carattere pianificato e impersonale della lamentazione, che assume i connotati di una *performance* organizzata secondo un preciso copione; altri invece (ἐξάρχη / πρὸς τὸ μέλος ἐπαιάζοντες) confermano la dinamica responsoriale del lamento, nella fase in cui alla guida del pianto è un esperto estraneo e ai parenti viene riservato esclusivamente il lamento responsoriale. Il passo di Luciano dimostra che a distanza di molti secoli la prassi rituale di piangere i morti non era affatto cambiata rispetto alla scena descritta nell'*Iliade*.

La prestazione dei professionisti del pianto poteva essere ricompensata, anche se su questo punto le notizie antiche non sono molte. Il primo riferimento al carattere mercenario della loro opera si può trovare, seppure espresso in modo del tutto implicito, in Eschilo (*Ch.* 733), dove il coro si rivolge alla nutrice di Oreste che esce in lacrime dalla porta del palazzo, dicendole: λύπη δ' ἄμισθός ἐστὶ σοι ξυνέμπορος. Mi sembra che l'interpretazione più economica e aderente sia di intendere ἄμισθος come un riferimento al carattere spontaneo e autentico, e non simulato come quello delle lamentatrici prezzolate, del dolore della nutrice di Oreste¹²⁴.

Platone, oltre a confermare l'abitudine di impiegare lamentatori o lamentatrici mercenarie, parla anche dei canti funebri dei Carii, un popolo che sembra tradizionalmente associato all'esecuzione di lamenti prezzolati e ad invenzioni nel campo della musica che accompagnava la lamentazione (su questo aspetto vd. *infra.* 2.6).

¹²⁴ Allo stesso modo viene interpretato l'aggettivo da Fraenkel 1950, p. 444 ad 979, in riferimento ad un canto profetico. Anche Garvie 1986, p. 245 *ad loc.*, non esclude il riferimento al lamento prezzolato.

Plat. Leg. 800d6-e2

καὶ εἴ ποτ' ἄρα δεῖ τοιούτων οἰκτων γίγνεσθαι τοὺς πολίτας ἐπηκόους, ὅποταν ἡμέραι μὴ καθαφαί τινες ἀλλὰ ἀποφράδες ὦσιν, τὸθ' ἤκειν δέον ἂν εἶη μᾶλλον χορούς τινας ἔξωθεν μεμισθωμένους ῥόδους, οἷον οἱ περὶ τοὺς τελευτήσαντας μισθούμενοι Καρικῆ τινι μούσῃ προπέμπουσιν τοὺς τελευτήσαντας;¹²⁵

Una favola esopica ci fa comprendere, non senza una certa dose di cinico umorismo, che le lamentatrici mercenarie potevano intervenire anche nella fase del *planctus*, quando davano mostra di spettacolari lamenti inarticolati e gesti autolesivi.

Aesop. 221. I Hausrath

πλούσιος δύο θυγατέρας ἔχων τῆς ἑτέρας ἀποθανούσης τὰς θρηνοῦσας ἐμισθώσατο. τῆς δὲ ἑτέρας παιδὸς λεγούσης πρὸς τὴν μητέρα· “ἄθλιαί ἡμεῖς, εἴ γε αὐταὶ μὲν, ὧν ἐστι τὸ πάθος, θρηνεῖν οὐκ ἴσμεν, αἱ δὲ μὴδὲν προσήκουσαι οὕτως σφόδρα κόπτονται καὶ κλαίουσιν”

È interessante notare che non esiste in greco un termine preciso che designi in modo esclusivo il professionista del lamento funebre, come per esempio il latino *praefica*¹²⁶. Nei poemi omerici gli esecutori del lamento per Ettore sono definiti ἀοιδοὶ e θρηῶν ἑξαρχοί; il primo è un termine quanto mai generico, il secondo esprime bensì l'aspetto tecnico dell'esecuzione antifonale dei cantori a cui segue la lamentazione responsoriale dei partecipanti al rito, ma non si può considerare in nessun modo un termine tecnico esclusivo del lamento. Come è noto, sia ἑξαρχος, sia ἑξάρχειν possono essere impiegati anche per altri canti¹²⁷. La documentazione linguistica più recente, però, ruota su una serie di termini che contengono sempre la radice di θρηῶν, come per esempio θρηνωδός che compare ad indicare il lamentatore professionale, oltre che nello scolio a Platone sopra citato, anche in Alcifrone (4. 9. 5 [p. 119 Schepers]), Tolemeo (*Tetr.* 180), nell'Anonimo di Ossirinco (*Anon. Oxy.* 864), in Polluce (6. 202 [2. 51 Beth]), e

¹²⁵ La notizia fornitaci da Platone è confermata dallo scolio a questo passo: Schol. ad Plat. Leg. 800e [p. 329 Greene], Καρικῆ. τῆ θρηνώδει δοκοῦσι γὰρ οἱ Κάρες θρηνωδοὶ τινες εἶναι καὶ ἀλλοτριούς νεκρούς ἐπὶ μισθῶ θρηνεῖν. Pur senza nominare la pratica mercenaria, le lamentatrici carie sono ricordate da Hesych. κ 824 [2. 414 Latte] Καρίναι· θρηνωδοὶ μουσικαί, αἱ τοὺς νεκρούς τῶ θρηῶ παραπέμπουσι πρὸς τὰς ταφὰς καὶ τὰ κήδη.

¹²⁶ Vd. Non. Marc. 145. 24 *Nenia, ineptum et inconditum carmen, quod a conducta muliere, quae praefica diceretur, iis, quibus propinqui non essent, mortuis exhiberetur*; Varr. *de vita pop. rom.* IV *ibi a muliere, quae optima voce esset, per quam laudari, dein neniam cantari solitam ad tibias et fides*. Nel mondo romano la *praefica* svolgeva una funzione analoga a quella dell'ἑξαρχος θρηῶν omerico, vd. Serv. ad *Aen.* 1. 216 ... *populi circumstantis corona, quae tamdiu stabat, respondens fletibus praeficae, id est principii planctuum*.

¹²⁷ Il verbo viene impiegato per descrivere il canto delle Muse in [Hes.] *Scut.* 205-206 θεαὶ δ' ἐξήρχον ἀοιδῆς / Μοῦσαι Πιερίδες. La tragedia per Aristotele (*Poet.* 49 a 10) traeva origine ἀπὸ τῶν ἑξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ma già Archiloco (fr. 1 W.²) si vantava di saper ἑξάρχειν questo canto culturale; Plutarco impiega il verbo in associazione al peana: Plut. *Lyc.* 22 ἄμα δὲ ἐξήρχεν (ὁ βασιλεύς) ἐμβατηρίου παιᾶνος.

nel titolo della favola esopica sopra riportata (Aesop. 221. I Hausrath). Eschilo impiega invece il termine θρηνητής per il lamentatore mariandino (*Pers.* 938) e, su di un piano metaforico, θρηνητής per Cassandra che esordisce con un grido di dolore nel *kommós* dell'*Agamennone* (v. 1075)¹²⁸.

Dal complesso di tutte queste informazioni possiamo concludere che la pratica di affidare a estranei (anche dietro compenso) la guida della lamentazione funebre era ben conosciuta ai Greci e che anche nel mondo greco, come nelle altre culture di livello etnografico, non vi era differenza alcuna fra il lamento dei parenti e quello dei professionisti del pianto, sia rispetto alle finalità del rito, sia per quanto riguarda la modalità di esecuzione.

Non credo si possano cogliere differenze significative neppure riguardo al repertorio a cui le due diverse figure di lamentatore attingono, dato che entrambe condividono quel patrimonio tradizionale di formule e moduli espressivi che si è sedimentato nel tempo attraverso la partecipazione iterata ai funerali che coinvolgono l'intera comunità. Nel contesto di una civiltà prevalentemente orale, infatti, il rito funebre rappresenta anche la principale occasione di apprendimento del modo corretto di piangere i morti, come confermano le illuminanti parole raccolte sul campo da Ernesto De Martino (1975 [1958], p. 249 n. 1):

Nel corso delle ricerche sul lamento funebre lucano ebbi più volte occasione di chiedere attraverso quali vie il *s a p e r p i a n g e r e* fosse appreso e circolasse nelle comunità. In generale mi fu risposto che il lamento è ascoltato sin da bambini durante i rituali funerari o nel giorno dei morti, vien ripetuto nei funerali fittizi dei giuochi infantili, e in tal modo, si fissa nella memoria culturale senza altro tirocinio¹²⁹.

Riguardo alla cultura greca, considerazioni analoghe si possono svolgere non solo per i lamenti funebri, ma per tutti gli altri momenti della vita collettiva che prevedono la presenza di carmi. In queste circostanze, ascoltando ripetutamente i canti tradizionali e vedendo come i più esperti (o i poeti) compongono ed eseguono dei carmi, si verifica quel processo di apprendimento spontaneo sia dei testi che della maniera di poetare, di cui mi sembra di cogliere una testimonianza significativa nelle parole di Bacchilide (*Bacchyl. Paeon.* fr. 5 Sn.-Maehl.)¹³⁰. Se poi ci addentriamo nello specifico dell'appren-

¹²⁸ Altre varianti sono θρηνητάω (Manet. 4. 190) e θρηνητήρια (Schol. ad Eur. *Phoen.* 1489 [l. 398 Schwartz]; Aesop. 221. III d Hausrath).

¹²⁹ Considerazione puntualmente confermata dai documenti iconografici greci, che mostrano maschi e femmine in età puerile o giovanile mentre prendono parte alla lamentazione degli adulti: cratere TG I, Atene, NM 802 (Ahlberg 1971, fig. 7a-b); fr. di cratere TG I, Atene NM 812 (Ahlberg 1971, fig. 18); cratere TG I, New York 14. 130. 14 (Ahlberg 1971, fig. 25f); anfora TG II, Oxford, Ashmolean Museum 1916. 55 (Ahlberg 1971, fig. 33 c-d).

¹³⁰ Su questo aspetto della cultura poetica greca ho chiarito la mia posizione in Palmisciano 2003a; 2007b; 2014, per una sintesi vd. *infra* cap. 3 pp. 111-112.

dimento dei lamenti funebri, mi sembra degno della massima attenzione un passo dell'*Agamennone* di Eschilo che è stato trascurato dai commentatori per quanto ha da dirci su questo argomento: in esso il coro dichiara di conoscere il *θηῆνος* dell'Erinni per averlo imparato senza che qualcuno glielo avesse insegnato¹³¹.

Aesch. Ag. 990-992

τὸν δ' ἄνευ λύρας ὁμῶς ὑμνωδεῖ
θηῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός

Partecipando fin da giovani ai funerali, anche i Greci hanno imparato a imitare le forme del lamento funebre tradizionale, mediando sicuramente moduli di espressione dai lamentatori più esperti, perché più dotati o anziani, o perché dediti a questa attività in modo professionale. Risulta pertanto fondamentalmente errata la prospettiva concordemente delineata dagli studiosi (non folkloristi), che vedono nel *γῶος* un lamento spontaneo ed elementare¹³², per poterlo poi distinguere agevolmente dal più formale e poetico *θηῆνος*. In realtà neppure il lamento dei parenti si può considerare spontaneo, in virtù del suo carattere stereotipato e della accorta pianificazione degli interventi durante la lamentazione. Né tantomeno si può giudicare il *γῶος* elementare o improvvisato, dato che per questa, come per tutte le altre forme espressive tradizionali, qualunque uomo o donna greca poteva ricorrere ad un ricco patrimonio espressivo saldamente sedimentato nella memoria condivisa.

Per queste ragioni mi sembrano difficilmente condivisibili tutte le ipotesi che sono state finora avanzate per cercare di ricostruire il contenuto del *θηῆνος* omerico, un'impresa oggettivamente difficile dato che nei due passi in cui ricorre nulla viene detto del suo contenuto (ma si tratta di una reticenza motivata, come vedremo). È opinione diffusa che il *θηῆνος* dovesse consistere in una celebrazione delle virtù eroiche del morto in forma narrativa e impersonale, data l'estraneità dei cantori rispetto alla persona defunta¹³³, oppure sulla base del carattere gnomico e consolatorio dei frammenti che vengono attribuiti ai *θηῆνοι* di Pindaro e Simonide, si ritiene che anche il *θηῆνος* omerico dovesse essere improntato a rassegnazione e avere carattere consolatorio, oltre ad essere altamente formalizzato¹³⁴. Ma oltre che per le considerazioni

¹³¹ Un'interessante testimonianza sulla trasmissione del patrimonio dei lamenti all'interno della famiglia è un passo dell'AT Ger. 9. 20: «Insegnate alle vostre figlie il lamento / l'una all'altra un canto di lutto».

¹³² Così Nilsson 1951, p. 79; Maas 1936, col. 596 s.; Reiner 1938, p. 9 ss.; Harvey 1955, p. 169; Alexiou 2002 (1974), pp. 102 ss.

¹³³ Reiner 1938, p. 62 s.; Nilsson 1951, p. 80.

¹³⁴ Harvey 1955, p. 169; Alexiou 2002 (1974), p. 103, insiste soprattutto sulla maggiore cura formale e sull'elemento musicale, piuttosto che su una differenza di contenuto; Tsagalis 2004, p. 5

che ho svolto finora, mi sembra che sia il modo in cui viene descritta nei poemi l'esecuzione del *θηῆνος*, sia le reazioni altamente emotive che esso produce nei presenti non lascino intendere che il loro contenuto dovesse essere tanto diverso da quello del *γῶος*: nel caso del *θηῆνος* per Ettore, la risposta al lamento dei cantori è uno *στεναγμός* responsoriale (descritto con la stessa formula adoperata per il ritornello del *γῶος*), cioè un'espressione altamente emotiva del cordoglio che non sembra pertinente come risposta ad un lamento dal tono rassegnato e consolatorio; nel caso del *θηῆνος* per Achille, poi, si dice che al termine dell'esecuzione una commozione profonda fino alle lacrime invase l'animo di tutti i guerrieri greci presenti, segno che il lamento delle nove Muse aveva avuto un carattere fortemente emotivo. Il passo merita di essere riportato.

Od. 24. 58-62

ἀμφὶ δέ σ' ἔστησαν κούραι ἀλίαιο γέροντος
οἴκτῳ ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ' ἄμβροτα εἴματα ἔσσαν.
Μοῦσαι δ' ἔννεά πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῆ
θηῆνεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπῴρωρε Μοῦσα λίγεια.

In questa scena si ripetono gli stessi elementi che abbiamo riscontrato più volte nell'analisi del *γῶος*, con la sola differenza che le persone impegnate in prima persona nella lamentazione sono tutte divinità: Teti, le Nereidi e le Muse. Le Nereidi solidarizzano con Teti disponendosi intorno alla madre del morto ed esprimendo il proprio cordoglio in forma acuta (*οἴκτῳ ὀλοφυρόμεναι*); le Muse si alternano alla guida del pianto come i cantori umani della scena del funerale di Patroclo e suscitano il pianto nei presenti con la loro *Μοῦσα λίγεια*, un'espressione che dato il carattere patetico di tutta la scena potrebbe intendersi, più che come un riferimento generico all'armonia e alla bellezza che impronta il canto delle Muse, come un preciso riferimento al tono acuto con cui il lamento viene eseguito¹³⁵.

Al di là di ipotesi più o meno suggestive, l'unica differenza reale riscontrabile fra *γῶος* e *θηῆνος* è che il *θηῆνος* è di pertinenza esclusiva di figure professionali e che la loro attività è posta, alla stessa stregua di altre pratiche poetiche, sotto la tutela delle Muse, che hanno fornito all'attività dei cantori umani degli esempi mitici da imitare e dei moduli formali da accogliere¹³⁶.

considera il *θηῆνος* più artistico e meno improvvisato del *γῶος*; Gagliardi 2007, p. 234 considera il *γῶος* come espressione di dolore personale, mentre nel *θηῆνος* prevarrebbe la lode del defunto.

¹³⁵ Sulla sonorità del pianto vd. Arnould 1990, pp. 143-158; sulla particolare acutezza del pianto al femminile vd. Monsacré 2010 (1984), pp. 222 s.; 235 s.; sull'intonazione acuta del lamento funebre e sul carattere acuto delle armonie che normalmente lo accompagnavano vd. *infra* 2.6.

¹³⁶ L'esempio divino ha avuto un ruolo decisivo anche nello sviluppo della musica associata al lamento, come dimostra la *Pitica* XII di Pindaro, che racconta l'invenzione da parte di Atena

A loro volta i cantori professionali del lamento funebre hanno costituito un esempio e un modello per tutti quelli che hanno assistito alle loro esecuzioni durante i funerali e che per uno spontaneo processo di apprendimento 'ambientale' hanno imparato dagli esecutori del θρήνος a piangere i morti.

Il fatto che il θρήνος appartenesse al dominio delle attività poetiche professionali non è stato privo di conseguenze. La prima è che la parola θρήνος non viene mai impiegata nei poemi per indicare il lamento dei parenti. La seconda conseguenza è che fu proprio questo termine a designare in seguito il genere del lamento funebre poetico. La terza, che proprio in virtù del suo carattere professionale, il contenuto esatto del θρήνος non poté essere riportato.

La terza conseguenza si iscrive in un fenomeno più ampio, che possiamo descrivere sinteticamente in questo modo: *l'aedo non può citare alla lettera né canti epici di altri aedi né canti lirici tradizionali*. Questa legge poetica non scritta, che contribuisce a regolare il concreto agire dell'aedo durante la composizione epica, trova la sua ragione d'essere nella pratica della composizione orale ed è rispettata senza eccezioni. Essa prevede che non si possano includere nell'esecuzione aedica sezioni di testo prefissato, siano esse dello stesso genere, siano esse di generi poetici diversi, ma richiede che si componga ogni volta un testo adatto alla specifica occasione della poesia. Pertanto, quando rappresenta un 'collega' in azione (come Demodoco e Femio) l'aedo primario tace sulle esatte parole della sua *performance*. Né riporta mai le parole di canti tradizionali appartenenti a generi poetici diversi. Non posso ripetere qui i dettagli dell'analisi di questo fenomeno, avendogli dedicato un lavoro piuttosto lungo (Palmisciano 2007a), ma basti ricordare, per il discorso che stiamo svolgendo, che esattamente come nel caso del θρήνος la nostra curiosità di conoscere il contenuto di un carme viene frustrata anche per gli altri carmi lirici che compaiono nei poemi¹³⁷. Sarebbe bello sapere come era fatto il peana menzionato nell'*Iliade* (1. 473; 22. 391), o l'imeneo cantato durante il rito nuziale raffigurato sullo Scudo di Achille (*Il.* 18. 493) o il *linos* cantato durante la vendemmia sempre nello stesso episodio (*Il.* 18. 570), e avrebbe qualcosa da insegnarci l'inno lirico menzionato nell'*Inno omerico ad Apollo* (vv. 161-162), ma ogni volta ci dobbiamo accontentare di una semplice menzione del canto¹³⁸. E come tutti gli

del *nomos* policefalo, di carattere trenodico (vd. *infra* 4.7). Le Muse hanno un ruolo di primaria importanza anche nella celebrazione con canti trenodici di Lino (vd. *infra* 2.3).

¹³⁷ L'unica studiosa che aveva accennato alle ragioni di questa assenza, al di là del generale rimpianto per questa perdita, è stata la Cannatà Fera (1990, p. 14 e n. 23), secondo la quale: «Solo una menzione è riservata al *threnos* degli aedi, certamente per ragioni di convenienza poetica: allo stesso modo soltanto menzioni si hanno di altri componimenti lirici, come il peana, l'imeneo, il *linos*».

¹³⁸ Per il dibattito sui termini appartenenti alla sfera poetica ed i canti lirici menzionati in Omero rimando alla bibliografia di Palmisciano 2007a; ma è giusto ricordare qui Diehl 1940; Lanata 1963, pp. 2-19; Grandolini 1996.

altri carmi, anche il *θρήνος* non viene mai riportato nei poemi perché canto tradizionale dalle forme consolidate, e di pertinenza di cantori professionali.

Resta da dire qualcosa sulla tecnica di esecuzione del *θρήνος*. La dinamica esecutiva di questa forma di lamento è già apparsa identica a quella del *γῶος*, che risulta ben documentata nei poemi omerici e confermata dalle successive testimonianze (Luciano; per il mondo latino Servio; un'imponente documentazione sul lamento folklorico). Si tratta di una particolare forma di esecuzione corale, in cui chi si pone alla guida del pianto esegue una sezione per voce sola¹³⁹, a cui risponde una parte corale, che consiste esclusivamente nel ritornello responsoriale. Questa tipologia esecutiva assimila il *θρήνος* a tutti quei carmi corali che prevedono la presenza di un corifeo, cioè di un esecutore monodico che, interrompendo il suo canto a intervalli stabiliti, sollecita in modo più o meno esplicito l'intervento del coro. Si tratta esattamente dello stesso tipo di esecuzione che si può cogliere in un frammento di *θρήνος* di Pindaro molto importante per lo studio dei rapporti fra lamento tradizionale e lamento d'autore (Pind. fr. 128 e (a)-(b) M. = 3 a-b Cannatà Fera, vd. *infra* 4.2).

Il *θρήνος* omerico dunque aveva un'esecuzione lirica, come conferma il lamento eseguito dalle Muse per Achille, cioè quell'episodio epico che rappresenta un vero e proprio mito di origine della pratica della lamentazione professionale¹⁴⁰. Infatti le Muse sono tradizionalmente associate al canto ed eseguono un canto lirico in presenza di Apollo citarista in *Il.* 1. 604, dove la formula che descrive l'esecuzione richiama esplicitamente quella che introduce il *θρήνος* per Achille nell'*Odissea* (*ἀμειβόμενα ὅτι καλῆ*) e viene echeggiata con una parziale ripresa verbale per il canto di Calipso (*Od.* 5. 61) e Circe (*Od.* 10. 221); in più è sicuramente un canto lirico il lamento delle Muse per Lino (*Carm. pop.* 880 PMG, vd. *infra* 2.3), che costituisce un esempio parallelo del *θρήνος* che le Muse eseguono per Achille. Infine canti funebri tradizionali come il *linos*, l'*adonio*, il *bormos* o il *lityerses* (su cui ci soffermeremo nel capitolo seguente), erano tradizionalmente lirici; e come abbiamo già detto fu il termine *θρήνος* che in seguito venne impiegato dagli alessandrini per classificare un genere letterario lirico¹⁴¹.

¹³⁹ Questo particolare carattere del *θρήνος* era già stato messo in luce da Del Grande 1925a, pp. 5-7; Pagliaro 1953, p. 10; stessa tesi in LfgrE s.v. *ἄρχω* (J. Anastassiou – B. Mader). Diversamente Diehl 1940, p. 99, secondo il quale le Muse in *Od.* 24. 60, cantano coralmente forse divise a gruppi di tre.

¹⁴⁰ Il rito funebre per Achille, la lamentazione di Teti e delle Muse sul suo corpo, gli agoni funebri in suo onore, erano oggetto di narrazione specifica nell'*Etiopide* di Arcino di Mileto, come apprendiamo dall'*argumentum* di Procl. *Chrest.* 4, in part. *καὶ Θέτις ἀφικομένη σὺν Μούσαις καὶ ταῖς ἀδελφαῖς θρηνεῖ τὸν παῖδα*.

¹⁴¹ La natura lirica del *θρήνος* omerico non si può affermare osservando semplicemente, secondo una tendenza comune, la presenza di termini come *αἰοιδῆ* e *αἰοιδός* in *Il.* 24. 720 s., dal momento che tali termini sono comunemente impiegati in Omero ad indicare la narrazione epica e il suo esecutore. Vd. *supra* n. 120. È tratto in inganno dalla terminologia Reiner 1938, p. 8 s.

Il corollario finale di questo discorso riguarda la tecnica di esecuzione del γόος, sulla cui natura eravamo rimasti sospesi nel paragrafo precedente. Alla luce delle considerazioni che abbiamo svolto sui rapporti fra θρήνος e γόος riesce difficile immaginare che su questo punto il γόος differisca dal lamento professionale. Se uguale ci è parsa la funzione rituale delle due forme di lamento, uguali i termini che nei poemi ne descrivono l'esecuzione, uguale la dinamica responsoriale, non si vede perché diverso dovrebbe essere il registro vocale con cui il lamento dei parenti veniva eseguito. Anche per il γόος ci sarà stata un'esecuzione in cui il tono di voce era distante dal parlato quotidiano e avvicinabile al tipo di canto eseguito dai professionisti del lamento, su cui il lamento dei parenti era esemplato, fatto salvo, ovviamente, il diverso grado di perizia esecutiva e di inventiva. Se poi si trattasse di un recitativo particolarmente acuto, di una cantilena o di un vero e proprio canto spiegato non è dato accertare. In ogni caso questa esecuzione poteva essere considerata una ἀοιδή.

Una volta stabilita la sostanziale omologia fra lamento dei parenti e lamento dei professionisti, l'assenza delle parole del θρήνος per Ettore si può spiegare *solo* con il rispetto dello statuto professionale del cantore del lamento, la cui arte non poteva essere riprodotta dal cantore epico in quanto prodotto specifico di una professione poetica diversa. Viceversa il carattere non professionale delle espressioni dei parenti di Ettore ha consentito all'aedo di tradurre nel formulario epico i loro lamenti e di riportarne il contenuto, in una forma liberamente rielaborata¹⁴².

In sintesi, l'unica differenza apprezzabile fra γόος e θρήνος consiste nel diverso statuto sociale di chi intona il lamento: da una parte professionisti dell'arte della parola specializzati in lamenti ed esterni al gruppo dei familiari; dall'altra parte i parenti legati al morto da vincoli rituali.

¹⁴² Non è la natura lirica di un testo ad impedirne la riformulazione nel verso dell'epos, ma il fatto che questo testo costituisca una forma già codificata, in quanto tradizionale, o che sia di pertinenza di figure poetiche professionali. Nulla vieta pertanto di tradurre in esametri il canto delle Sirene (*Od.* 12. 184-191) o quella particolare forma di mimesi drammatica costituita dagli Amori di Ares e Afrodite (*Od.* 8. 266-366), su cui vd. Palmisciano 2012.

Appendice 1. Osservazioni sul lessico della lamentazione nei poemi omerici

Al termine di questo capitolo può essere utile fornire alcune precisazioni lessicali di carattere riepilogativo riguardo ai termini più comunemente impiegati nei poemi omerici per descrivere la lamentazione funebre.

I verbi e i sostantivi utilizzati nei poemi omerici nel campo semantico del “piangere” sono molto numerosi: i verbi γοάω, δακρύω, θρηνέω, κλαίω, κωκύω, μύρομαι, ὀδύρομαι, ὀλοφύρομαι, στενάχω e composti, στεναχίζω e composti; στένω e composti; i sostantivi γόος, θρήνος, κλαυθμός, κωκυτός, οἰμωγή, στοναχή, στόνος; gli aggettivi στονόεις e πολύστονος¹⁴³. Ma quasi tutti questi termini vengono usati per designare diverse forme di pianto e alcuni di essi per esprimere dei suoni che possono essere considerati vicini a quello del pianto, anche se a pronunciarli sono degli animali o altri elementi della natura. Solo pochissimi fra questi termini vengono utilizzati esclusivamente nel significato specifico di “piangere i morti”, e precisamente γόος/γοάω; θρήνος/θρηνέω; ἀναστενάχω. Inoltre anche il termine γόος ha un significato specializzato soltanto nell’*Iliade*, mentre nell’*Odissea* e negli *Inni* viene impiegato anche in un’accezione più generica. In sostanza, l’unico termine che nella lingua epica ha il significato esclusivo di “lamento funebre (eseguito da professionisti del pianto o dalle Muse)” è lo stesso termine che in seguito designerà il genere poetico del lamento funebre, cioè θρήνος.

1. γόος/γοάω

Il termine γόος ed il verbo denominativo γοάω presentano, nei vari casi e nelle diverse determinazioni modali-temporali, trentotto occorrenze nell’*Iliade*, tutte in stretta attinenza con il rituale funebre o, più in generale, con occasioni luttuose. Rispetto all’ordine che il rituale funerario dovrebbe imporre alla crisi del cordoglio, il γόος ricorre a significare tutte le fasi in cui essa si svolge: dalle manifestazioni più incontrollate a quelle più ritualizzate del *planctus*, fino al riemergere del discorso protetto nel lamento individuale. Vi sono poi alcuni casi in cui il termine designa il complesso del pianto rituale (*planctus* + lamento verbale).

γόος = *planctus*

Questi sono i passi dell’*Iliade* in cui il γόος pertiene alla sfera del *planctus* senza possibilità di ulteriori specificazioni: 5. 413, Dione si preoccupa ironicamente che la moglie di Diomede non abbia a svegliare i servi di casa con le grida ed il pianto che seguirebbero all’annuncio della morte del marito; 6. 499-

¹⁴³ Questo campo semantico nei poemi omerici è stato esplorato per la prima volta in modo sistematico da Scarcella 1958 e poi da Arnould 1990, pp. 145-158 e da Derderian 2001, pp. 16-31. Per un’analisi estesa anche a contesti non funerari vd. Spatafora 1997.

500, pianto per Ettore ancora vivo (*bis*, vd. *supra* p. 54); 23. 14, Teti accresce il desiderio di pianto ai Mirmidoni mentre compiono un triplice corteo a cavallo intorno al cadavere di Patroclo. Significato affine nell'espressione formulare di 23. 108 = 153 τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἡμερον ὄρσε γόοιο, che ricorre modificata in 24. 507. Con tutta probabilità anche 24. 160 fa parte di questo gruppo, perché Iris trova nella casa di Priamo lo strazio dei congiunti di Ettore nella fase iniziale del rito. Conclude la serie 24. 513 (vd. *supra* 1.3.1) e 24. 760, dove γόος significa lamento responsoriale nella dinamica del *planctus* ritualizzato (vd. *supra* 1.7).

γόος = *planctus* + lamento individuale

Ci sono nell'*Iliade* otto casi in cui il termine γόος riassume in sé il complesso del pianto, cioè il momento del *planctus* e quello successivo del lamento verbale. L'esempio più chiaro è contenuto nelle parole di Priamo ad Achille (24. 664-667) che prefigurano il trattamento che verrà riservato al cadavere di Patroclo: nove giorni di lamentazione, poi un giorno per il seppellimento e il banchetto funebre, un giorno per la costruzione del tumulo, infine, al dodicesimo giorno, si potrà riprendere a combattere. Le parole dedicate alla lamentazione (24. 664 ἐννήμαρ μὲν κ' αὐτὸν ἐνὶ μεγάροις γοάοιμεν) si riferiscono evidentemente all'insieme delle pratiche rituali comprese le lamentazioni individuali, che poi saranno effettivamente eseguite. Gli stessi argomenti valgono per 23. 10, dove con γόος Achille si riferisce a tutte le forme del lamento che verrà eseguito su Patroclo¹⁴⁴. Questo medesimo significato è chiaro anche in 18. 354 s. παννύχιοι μὲν ἔπειτα πόδας ταχὺν ἀμφ' Ἀχιλῆα / Μυρμιδόνες Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες, dove l'estensione del lamento all'intera notte fa pensare all'alternarsi di più momenti con diverso tasso di emotività e diversi livelli di autocontrollo. Il nesso ἀνεστενάχοντο γοῶντες è una formula che ricorre nel medesimo significato in 18. 315 παννύχιοι Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες e sembra specializzata in riferimento alla pratica della lamentazione responsoriale. È interessante notare come il verbo composto ἀναστενάχω assuma un significato specializzato rispetto alla forma semplice στενάχω. Infatti, il verbo στενάχω indica spesso semplicemente il genere per un dolore fisico (*Il.* 8. 334; 13. 423; 13. 538 = 14. 432; 21. 417) oppure il piangere intensamente (*Il.* 1. 364; 4. 153; 9. 16; 24. 123), ovvero il fragore dei torrenti in piena (*Il.* 18. 391), dei cavalli lanciati al galoppo (*Il.* 18. 393); il cupo muggito di un bue assalito da un leone (*Il.* 16. 489); il ruggito del leone (*Il.* 18. 318), mentre il verbo composto ἀναστενάχω, oltre che nella formula ἀνεστενάχοντο γοῶντες, compare una volta da solo per descrivere la lamen-

¹⁴⁴ Altri casi sicuri mi sembrano 5. 156; 14. 502; 21. 124 = 22. 353 (dove il riferimento alla *pròthesis* giustifica questa interpretazione); 24. 240. Passibili di diversa spiegazione, invece, 23. 157; 24. 227, 524, in quanto non è ben chiaro se ci si riferisca solo al *planctus* o al complesso del lamento.

tazione collettiva del gruppo che risponde alle sollecitazioni della guida del pianto: *Il.* 23. 211 Πάτροκλος, τὸν πάντες ἀναστενάχουσι Ἀχαιοί.

γόος = lamento individuale

Nel significato di “lamento verbale individuale”, il termine γόος ricorre in *Il.* 16. 857; 17. 37 = 24. 741; 22. 363; 23. 106. Vi sono poi gli otto casi in cui del lamento vengono riportate le parole: *Il.* 18. 52-64, 324-342; 22. 431-436; 22. 477-514; 23. 19-23; 24. 725-745, 748-759, 762-775. A questa particolare forma del lamento abbiamo dedicato i paragrafi 4 e 5 di questo capitolo.

Qui aggiungiamo soltanto che in *Il.* 16. 857; 22. 363; 23. 106 abbiamo tre esempi del lamento che anime di morti per morte violenta riservano a se stesse, proprio per la particolarissima condizione in cui si vengono a trovare rispetto alle anime dei morti per altra causa, quella cioè di non aver potuto usufruire dei conforti, atti a facilitare il distacco dell’anima dal corpo durante l’agonia, e di non potersi definire, con pieno diritto, nel nuovo status di morto, prima che la vendetta di sangue sia stata compiuta. Se per i primi due luoghi citati non è certo se il riferimento sia al semplice pianto o al lamento verbale, le parole di Achille in 23. 106, che richiamano direttamente quelle pronunciate da Patroclo, apparsogli in sogno a chiedere una rapida conclusione del rito, mi inducono a unificare i tre casi e ad assegnare a tutte e tre le occorrenze il significato di “autolamentazione individuale”.

2. γόος nell’*Odissea* e negli *Inni*

Rispetto al significato specializzato che il termine γόος ha nell’*Iliade*, non può passare inosservata la sensibile differenza di significato che intercorre fra l’*Iliade* da una parte, l’*Odissea* e gli *Inni* dall’altra. In queste due opere di trentacinque occorrenze del termine γόος solo due sono legate ad una reale occasione luttuosa: il pianto di Menelao per i caduti nella guerra di Troia (*Od.* 4. 102 s.), a cui si può aggiungere il pianto a cui Odisseo vuole dare libero sfogo con la madre nell’aldilà (*Od.* 11. 212; cf. *Il.* 23. 97 s.). In certa misura assimilabili ai lamenti funebri, come ho già spiegato, sono i lamenti per persone di cui non si conosce con certezza la sorte (16 casi)¹⁴⁵. Ben diversi sono invece i pianti provocati da tristezza, paura, angoscia (14 casi)¹⁴⁶ ed infine, in tre casi sono sorprendentemente designati γόοι i pianti di gioia¹⁴⁷. Stupisce poi che in un’occasione in cui il γόος sarebbe stato pienamente attinente alla situazione, cioè all’annuncio della morte di Agamennone che Proteo fa a Menelao (*Od.* 4. 512-535), si impieghi il generico verbo κλαίειν per descrivere il pianto del re spartano (vv. 539 e 541).

¹⁴⁵ *Od.* 1. 242; 4. 113, 183, 721, 758, 800-801; 17. 8; 19. 210, 213, 249, 251, 264, 268, 513; 24. 323.

¹⁴⁶ *Od.* 8. 92, 540; 10. 209, 248, 398, 454, 457; 12. 234; 17. 46; 19. 119; 20. 349; 21. 57; *Hymn. Cer.* 82, 249.

¹⁴⁷ *Od.* 16. 215; 21. 228; 23. 231.

Non è agevole trovare una spiegazione soddisfacente di un così evidente spostamento semantico, sul quale possono aver agito fattori di diversa natura. Si potrebbe ricorrere alla sostanziale differenza ideologica che intercorre fra i due poemi, per cui un elemento così importante per la creazione dell'ethos eroico come il lamento funebre, con la sua esaltazione dei valori guerrieri di eroi che scelgono la bella morte come suggello della propria esistenza, sembrerebbe svuotato di funzionalità in un poema il cui eroe principale desidera strenuamente di tornare in tarda età alla sua terra e alla sua famiglia. Ma si potrebbe anche pensare agli effetti della stratigrafia della dizione epica, che ha comportato una progressiva perdita del significato specifico del termine γόος nel passaggio a generazioni rapsodiche più recenti.

CAPITOLO SECONDO

Il lamento funebre come espressione poetica tradizionale

Al periodo tardo minoico risale un sarcofago dipinto, proveniente dal sito di Aghia Triada, che raffigura una elaborata esecuzione poetico-musicale durante lo svolgimento di una processione rituale in onore di un morto di elevata condizione sociale, o forse di un eroe¹. Insieme al sarcofago di Aghia Triada, altri documenti iconografici fanno comprendere chiaramente che nell'ambito dei riti funebri la parola codificata fosse presente da sempre nella civiltà minoica e micenea, in quanto elemento indispensabile della ritualità di una società complessa². Quando poi, nel periodo finale del Dark Age, l'arte sviluppò nuovamente un linguaggio figurativo, le scene funebri divennero un soggetto molto comune, descritto con ricchezza di dettagli, dai quali si può ricavare una conferma di quanto i poemi omerici ci dicono sulla lamentazione funebre³: le articolate coreografie rituali splendidamente illustrate nei vasi monumentali provenienti dalla necropoli del Dipylon di Atene non lasciano adito a dubbi sulla presenza di lamenti e lamentatori nel contesto di riti fune-

¹ Il sarcofago è datato intorno al 1370 a. C. (Tardo minoico IIIA 2) ed è conservato al Museo di Heraklion a Creta (inv. HM 396). Per le diverse interpretazioni del programma iconografico vd. Long 1974, in part. pp. 44-50, 80-83; per una lettura che valorizza gli aspetti legati al lamento e alla ritualità funeraria vd. Burke 2008, pp. 76-80.

² Una vera e propria scena di *pròthesis* è raffigurata su un *larnax* minoico (Tardo minoico III A) proveniente dalla necropoli di Pigi e conservato al Museo di Rhetymnon (RM 1696). La scena, studiata da Baxevari 1995, rivela sorprendenti analogie con il modo di rappresentare la *pròthesis* nell'arte micenea e geometrica (su questo aspetto vd. anche Cavanagh – Mee 1995, in part. pp. 55-59). Figure di lamentatrici, sia dipinte sia modellate, sono associate a sepolture di età micenea diffuse in un'ampia area geografica: Attica (Perati); Rodi (Ialysos); Naxos (Kaminos); Beozia (Tanagra); Cipro (Aghia Paraskevi), vd. Vermeule 1965; Iakovidis 1966 e Huber 2001, pp. 49-60. L'esempio più famoso di questo gruppo è il *larnax* della Collezione Niarchos proveniente da Tanagra, su cui vd. Vermeule 1965, p. 129 e tavv. XXVIb, XXVIIa, b; Iakovidis 1966, pp. 46-48 e ill. 1-2; Ahlberg 1971, figg. 66d, 67a-b; Cavanagh – Mee 1995, pp. 46-51. Sul lato lungo di questo *larnax* è rappresentato un gruppo di lamentatrici in azione con il tipico gesto delle due mani alzate sulla testa. Al periodo Protogeometrico B appartiene un interessantissimo gruppo fittile, proveniente dal sito di Archanes (Heraklion, Museo Archeologico, inv. ΣΓ 376), che rappresenta un morto eroizzato, o una divinità, chiuso in un edificio circolare e due persone in atto di parlare con lui (o di fare offerte) attraverso una piccola apertura circolare del tetto (vd. Mersereau 1993, cat. n. 19 e p. 20 s. per il resoconto delle diverse interpretazioni). Nel caso in cui l'immagine all'interno dell'edificio raffigurasse un morto eroizzato, si potrebbe associare questa rappresentazione alla pratica ben documentata di rinnovare i lamenti sulla tomba in occasione di ricorrenze della morte.

³ Per le scene di lamentazione durante la *pròthesis* e l'*ekphorà* nell'arte geometrica vd. Zschietzschmann 1928; Ahlberg 1971; Huber 2001, pp. 61-86.

bri, allo stesso modo in cui questa presenza è garantita per i funerali di Ettore nell'*Iliade*. Questi cenni sono sufficienti per affermare che, prima di diventare un vero e proprio genere poetico d'autore verso la fine del VI secolo a. C., per molti secoli il lamento fu praticato come un'elaborata forma di poesia tradizionale o, per adoperare un termine tanto usato quanto ambiguo, di 'poesia popolare'⁴. Appartengono all'ambito della poesia tradizionale le espressioni poetiche di dominio comune, perlopiù anonime, che sono legate ad occasioni rituali o a momenti rilevanti della vita di un'intera comunità di livello etnografico e che si apprendono spontaneamente nel momento stesso in cui si assiste ripetutamente ad una esecuzione. Si tratta di espressioni poetiche in quanto questi testi, pur centrati sulla dimensione pragmatica della comunicazione, presentano un elevato livello di formalizzazione, spesso estesa al codice musicale, che distingue queste forme espressive da quelle legate alla comune vita di ogni giorno. E in quanto espressioni poetiche, costituiscono l'antenato e il modello per tutti i generi che furono poi praticati da personalità storicamente determinate in forme professionali. Per molti secoli il patrimonio poetico dei Greci (con l'unica, parziale, eccezione dell'epica) restò confinato nel dominio esclusivo della poesia tradizionale, né mai alcun poeta dell'età arcaica ha praticato un genere che non avesse alle sue spalle una storia come forma anonima e tradizionale⁵. Dopo aver analizzato nel capitolo precedente il γόος omerico, esamineremo ora le testimonianze e i documenti che illustrano altre antichissime forme di lamentazione e i miti ad esse connessi, iniziando da alcune particolari tipologie di canti di lavoro.

2.1. *Canti di lavoro e lamento funebre*

Fra i canti di lavoro ve ne sono alcuni che non hanno l'unico scopo di alleviare la fatica del lavoro o di ritmarne le operazioni manuali⁶. Alcuni canti di mietitura o di vendemmia, infatti, si presentano nella forma del lamento funebre in onore di un personaggio mitico, generalmente giovane e morto di

⁴ Ho cercato di chiarire cosa sia la poesia popolare per la cultura greca di età arcaica e classica in Palmisciano 2003a, dove si possono trovare i riferimenti al lunghissimo dibattito sulla natura e il valore documentario della poesia tradizionale (o popolare), condotto in ambito estetico ed etnografico.

⁵ Su questo argomento ho sviluppato riflessioni più articolate in Palmisciano 2014.

⁶ A questa tipologia apparteneva il canto che accompagnava la macinazione del grano ad Ereso (*Carm. Pop.* 869 PMG), anche se non è affatto escluso che sotto le parole di questo canto si nasconda una metafora erotica, per cui vd. Blumenthal 1940, pp. 125-127 (di diverso parere Lambin 1992, p. 170 s.). Un canto che doveva accompagnare l'ammasso dei manelli del grano è l'ούλος o ίουλος di cui possiamo leggere quello che probabilmente era il ritornello (*Carm. Pop.* 849 PMG). Un frammento di Eratostene (fr. 10 Powell) ci mostra una lavoratrice di umili condizioni intenta a confezionare delle focacce d'orzo cantando καλοὺς ιούλους. Per questi canti resta ancora importantissimo per la messe di materiale etnologico riportata Bücher 1899; vd. anche Fitton 1975, in part. pp. 222-226; Lambin 1992, p. 140 s.; West 1992, pp. 27-30 ed il recente studio di Karanika 2014, in part. pp. 133-159, che sottolinea come non si possa separare la funzione pratica dei canti di lavoro da una più ampia dimensione rituale e sociale.

morte violenta. Questi canti di lavoro, che presentano fortissime analogie in aree diverse del Mediterraneo antico, sono stati oggetto di studio, a partire dai lavori pionieristici di Mannhardt e dalla sistemazione fondamentale che ne ha dato Frazer⁷, all'interno di quel complesso di credenze legate ai "riti di passione vegetale", cioè ai riti connessi con la concezione della natura come essere animato, dotato di uno spirito suscettibile dei medesimi rischi e sofferenze degli esseri umani, compresa la possibilità di invecchiare e morire (seppure temporaneamente). A questa concezione si sovrappone la consapevolezza dell'agricoltore (analoga a quella del cacciatore) di aver indebolito lo spirito vegetale, sia causando la morte temporanea del seme sia appropriandosi del raccolto, cioè della manifestazione più vistosa della vitalità della natura. Per risarcire lo spirito della vegetazione, colpito da queste pratiche violente, e allontanare il terribile pericolo che il raccolto appena effettuato non si riproduca nell'anno seguente, nelle culture di livello etnografico vengono compiute offerte simboliche di reintegrazione, talora cruenta, oppure lamentazioni rituali di personaggi strettamente connessi con la morte del seme o del frutto raccolto, cioè di personaggi che incarnavano quello che Frazer chiamò lo "spirito del grano". Alcune notizie sulle pratiche connesse a queste celebrazioni sono di interesse immediato per chi studia il lamento funebre, in quanto dimostrano l'esistenza di una relazione fra pratiche agricole e ideologia funeraria, e ampliano il quadro delle testimonianze e dei documenti sulla pratica della lamentazione funebre.

2.2. *Lamenti egiziani o asiatici. Manero. Mariandino / Bormo. Litiere*

Fra i personaggi leggendari la cui vicenda è collegata ai lamenti per la passione dello spirito della vegetazione, vengono ricordate dalle fonti greche alcune figure provenienti dall'Egitto o dal mondo asiatico.

Diodoro Siculo (1. 14. 2) ci informa sull'uso degli Egiziani di pronunciare sul primo mannello di grano tagliato durante la mietitura una forma di lamento funebre che prevedeva gesti autolesivi e iterate invocazioni ad Iside.

Un lamento simile a questo doveva essere il canto chiamato *maneros*, dal nome del figlio del primo faraone, che veniva considerato l'inventore dell'agricoltura presso gli Egiziani (Poll. 4. 54). Alla prematura morte di questo giovane essi avrebbero onorato la sua memoria con canti lamentosi, di cui Erodoto (2. 79) trovava forme analoghe in molti paesi del Mediterraneo e che

⁷ Mannhardt 1877 e 1884; Frazer 1912, pp. 214-269. Non si dimentichi neppure De Martino 1975 (1958), pp. 236-288, che aggiunge ai riti per la passione del grano e della vite i lamenti per la passione vegetale del lino, e interpreta questo intero complesso di credenze dal punto di vista della filosofia esistenzialistica: «Il raccolto pone in essere e manifesta, molto più dell'aratura o della semina e degli altri lavori agricoli, la regola culturale di un morire governato dall'uomo: ma proprio per questo rivela altresì la sterminata potenza di ciò che, nel morire culturale, resta non umano, intrinsecamente estraneo e cieco» (p. 243).

doveva essere molto simile al lamento funebre per Lino, su cui torneremo fra breve⁸:

Hdt. 2. 79. 2-3 φαίνονται δὲ αἰεὶ κοτε τοῦτον [scil. il *linos*] αἰείδοντες· ἔστι δὲ Αἰγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλεούμενος Μανερωῶς. ἔφασαν δὲ μιν Αἰγύπτιοι τοῦ πρώτου βασιλεύσαντος Αἰγύπτου παῖδα μουνογενέα γενέσθαι, ἀποθανόντα δὲ αὐτὸν ἄωρον θρήνοισι τούτοις ὑπὸ Αἰγυπτίων τιμηθῆναι.

Analoghi tratti riscontriamo anche nella storia di Mariandino e di Bormo, che appartiene al popolo dei Mariandini, in Paflagonia: secondo Callistrato⁹, uno storico di Eraclea Pontica, Mariandino, figlio di Tizia, era morto durante la caccia in giovane età. A seguito di questa morte i Mariandini stabilirono l'usanza mai interrotta di levare lamenti funebri in suo onore nel culmine dell'estate.

Una versione leggermente differente viene da un altro storico di Eraclea Pontica precedente a Callistrato: Ninfi¹⁰, secondo il quale il protagonista della storia non sarebbe Mariandino, ma Bormo, un giovane di grande bellezza, figlio di un uomo ricco e illustre, che sovrintendeva ai lavori dei campi. Durante la mietitura scomparve mentre era andato a cercare acqua per i mietitori¹¹. I paesani, durante la ricerca di Bormo, levarono degli alti lamenti in cui invocavano il suo nome e questi canti luttuosi furono cantati almeno fino ai tempi di Ninfi (III secolo a. C.). Lo stesso Ninfi afferma che il *maneros* degli Egiziani è un canto molto simile al *bormos*.

⁸ L'intero passo erodoteo in cui è contenuta la nostra citazione è interpretato in modo nuovo e convincente da Farinelli 1998, che supera molte delle difficoltà testuali. La letteratura discussa nel ricco commento di Lloyd 1976 conferma che abbiamo a che fare con un canto rurale di natura lamentosa, probabilmente collegato alla morte di Osiride (p. 339). Su questo aspetto vd. anche Plut. *Is. et Osir.* 17. 357e e il commento di Griffiths 1970, pp. 332-334 dove sono riportati anche i molti tentativi di leggere il significato egiziano nascosto sotto il nome Manero. Per il resto Plutarco non vede collegamenti fra Osiride e Manero, ma quella di Plutarco è una posizione personale, come si evince dalle sue stesse parole. Anche Paus. 9. 29. 6-7 stabilisce un rapporto di identità fra il *maneros* e il *linos*, quando, parlando dei sacrifici annuali in onore di Lino, figlio di Urania e di Anfiarao, sostiene che il lutto per la sua morte si estese sino alle regioni barbariche e all'Egitto dove il canto chiamato *linos* è noto con il nome di *maneros*.

⁹ Schol. M ad Aesch. *Pers.* 938 [p. 90 Dindorf] = FGrHist 433 F 3 = *Carm. pop.* 878 PMG Καλλίστρατος ἐν δευτέρῳ Περὶ Ἡρακλείας Τιτίου τρεῖς παῖδας εἶναι, Πριόλαν, Μαριανδυνόν, Βῶρμον, ὃν κνηγετοῦντα ἀπολέσθαι, καὶ μέχρι νῦν Μαριανδυνούς ἀκμῆ θέρους θρηνεῖν αὐτόν. τὸν δὲ Μαριανδυνὸν αὐξῆσαι μάλιστα τὴν θρηνητικὴν αὐλωδιαν, καὶ διδάξαι Ἰαγνιν τὸν Μαρσίου πατέρα. καὶ αὐλοὶ δὲ τινὲς εἰσι Μαριανδυνοὶ ἐπιτηδεύοντες ἔχοντες εἰς τὰς θρηνηδίας. καὶ τὸ περιφερόμενον «αὐλεῖ Μαριανδυνοὶς καλάμοις κρούων Ἰαστί». Μαριανδυνῶν ὡς τῶν Μαριανδυνῶν θρηνηδῶν ὄντων· καὶ αὐλοὶ δὲ τινες λέγονται Μαριανδυνοὶ, ἐπιτηδείως ἔχοντες πρὸς θρήνους.

¹⁰ FGrHist 432 F 5 b; la citazione è di Ateneo 14. 619f-620a [3. 366 s. Kaibel]. Non è chiaro se questo Bormo sia il fratello di Mariandino (come vorrebbe lo scolio a Eschilo sopra citato) o un altro personaggio a cui le analogie fra le due vicende hanno procurato un fratello.

¹¹ Vicino alla storia di Ninfi è Hesych. β 1394 [1. 356 Latte]: βῶρμον· θρήνον ἐπὶ Βῶρμου νυμφολήπτου Μαριανδυνοῦ· e Poll. 4. 54 [1. 217 Bethe] Βῶρμιος δὲ Μαριανδυνῶν γεωργῶν ἄσμα, ὡς Αἰγυπτίων μανέρας, καὶ λιτυέρσας Φρυγῶν.

La vicenda di Mariandino/Bormo unisce in sé due tratti: la morte in età prematura e la commemorazione di questa morte con canti trenodici nel culmine dell'estate, cioè nel periodo coincidente con la mietitura. Ma non bisogna omettere di sottolineare anche un altro aspetto: la tradizione greca associa da subito questi personaggi leggendari legati al lamento funebre con invenzioni in campo musicale. Infatti Mariandino, nel frammento di Callistrato sopra riportato (vd. n. 9), è accreditato di particolare maestria nell'auletica, e sarebbe stato il maestro di Iagni, il padre di Marsia. E d'altra parte un tipo di αὐλός particolarmente adatto alla musica luttuosa portava il nome di Mariandino ed era ben noto ai Greci in epoca storica. La fama di cantori trenodici del popolo dei Mariandini, poi, restò viva nel mondo greco tanto che Eschilo menziona il cantore funebre mariandino nei *Persiani* (v. 937). Non sfugge a questa assimilazione al mondo della musica neppure lo straniero Manero, che secondo una tradizione riportata da Plutarco sarebbe stato addirittura l'inventore della musica¹².

Un canto di mietitori che aveva anche carattere trenodico proviene dalla Frigia: si tratta del *lityerses*¹³, un canto che prende il nome da un figlio illegittimo di Mida che abitava a Celene e che avrebbe introdotto l'agricoltura tra i Frigi. Durante il periodo della mietitura Litiere costringeva gli stranieri che si trovassero a passare a mietere in gara con lui; poi, dopo aver fatalmente vinto la gara, uccideva il malcapitato, lo decapitava e ne nascondeva il corpo mutilato in un covone di grano. Ma un giorno la sfida fu raccolta da Eracle che lo sconfisse, gli tranciò la testa con un colpo di falce, infine gettò il suo corpo nelle acque del Meandro, come probabilmente era solito fare Litiere con le sue vittime. Dopo la sua morte i mietitori frigi inaugurarono l'usanza di levare in onore di Litiere, nel momento della mietitura o della trebbiatura, un canto trenodico che doveva essere simile al *maneros* o al *bormos*¹⁴.

Purtroppo né dalle fonti erudite, né dalle rielaborazioni letterarie di Teocrito e Sositeo possiamo ricavare anche solo una porzione di un *lityerses* da

¹² Plut. *Is. et Osir.* 17. 357e τὸν δ' ἀδόμεινον Μανέρωτα πρῶτον εὐρεῖν μουσικὴν ἱστοροῦσιν.

¹³ Ath. 14. 619a [3. 364 s. Kaibel]; Schol. ad Theocr. 10. 41-42 c-e [p. 235 Wendel]; Hesych. λ 1161 [2. 603 Latte]; Poll. 4. 54 [1. 217 Bethe], che associa esplicitamente il *lityerses* al θρηῖνος; *Suda* λ 626 [3. 277 Adler]; Phot. s.v. Λιτυέρσαν, Λιτυέρσης [1. 392 Naber]. Il rifacimento del *lityerses* di Teocrito (*Id.* 10. 42-55, il canto è introdotto come τὰ τῷ θεῖῳ Λιτυέρσῳ) è interessante per chi studia i canti di lavoro e la mentalità del bracciante agricolo, ma non ci aiuta nel nostro studio. Un dramma satiresco dedicato alla storia di Litiere fu composto da Sositeo (TrGF 99 F 1a-3), che fondeva la vicenda di Litiere con una storia romanzesca: il giovane Dafni ama Pimplea (o Talia), ma la ragazza viene rapita dai predoni e dopo esser stata venduta finisce schiava alla reggia di Litiere, il re di Celene. Eracle quindi, per aiutare il disperato Dafni, si reca a Celene e raccoglie la sfida di Litiere. A Litiere dedica un intero capitolo Frazer 1912, pp. 671-705, a cui dobbiamo l'interpretazione antropologica di questa vicenda, i cui tratti sono maggiormente comprensibili se vengono integrati con le notizie sulle pratiche agricole legate alla mietitura ben vive in Europa fino al secolo scorso.

¹⁴ Poll. 4. 54 [1. 217 Bethe], riportato sopra n. 11.

ascrivere al *corpus* dei lamenti funebri greci. Comunque, il personaggio di Litiere riassume in sé tutti i tratti che abbiamo fin qui trovati sparsi in diverse figure leggendarie di diverse aree geografiche che incarnano lo spirito del grano nei riti di passione vegetale: 1) la nascita regale (o comunque l'elevata condizione sociale); 2) l'invenzione di tecniche agricole; 3) la morte violenta in giovane età; 4) il legame con l'acqua (vd. anche la storia di Bormo), elemento essenziale per la propiziazione del raccolto dell'anno successivo; 5) la celebrazione con canti trenodici.

Nel caso di Litiere, però, si possono osservare due elementi peculiari, che sono fra loro strettamente legati: la sfida in una gara di mietitura e l'uccisione di una vittima umana che viene legata in un covone. Questi ultimi elementi trovano riscontro in quelle culture folkloriche, all'interno delle quali sono documentabili le sfide tra mietitori per non essere l'ultimo a tagliare un mazzetto di grano¹⁵. Nell'ultimo mazzetto, infatti, si credeva fosse annidato lo spirito del grano, che indietreggiava di fronte alla schiera dei mietitori e per non morire passava dall'ultimo mazzetto alla persona a lui più vicina. La conseguenza era che l'ultimo mietitore, spesso chiamato con l'appellativo di Vecchio, era oggetto di scherzi pesanti e talvolta di maltrattamenti. A volte si riteneva che lo spirito del grano si incarnasse in un passante o in uno straniero, e talvolta persino in un animale variamente identificato. Il sacrificio umano dello straniero non sarebbe altro che il grado estremo dei maltrattamenti riservati all'ultimo mietitore ed era forse la forma originaria dei riti volti ad assicurare la permanenza dello spirito del grano, che dopo essere stato ucciso e fissato ad un covone, veniva gettato nell'acqua indispensabile per la sua rinascita oppure veniva smembrato e interrato, per impedire il suo allontanamento dal campo.

Di questo complesso di riti e credenze si può cogliere un'eco anche nel dramma satiresco di Sositeo su Litiere, nonostante i tratti modernizzanti della vicenda e la desolante brevità dei frammenti; infatti il grano mietuto da Litiere era ἀνδρομήκη (v. 18), cioè era unito a formare un covone alto come un uomo, in modo da poter nascondere al suo interno la vittima umana. Questa mia osservazione è resa plausibile dalla comparazione con le frequenti raffigurazioni, nell'arte egiziana, di un essere umano, o di Osiride, all'interno di un covone; un tipo iconografico che si fonde con quello della colonna zed¹⁶. Il fatto poi che Litiere sia stato ucciso a sua volta sembra rimandare proprio al rito dell'uccisione del re della vegetazione (o di suo figlio), rito per spiegare il quale Frazer ha scritto la sua monumentale opera.

¹⁵ Il materiale è esposto in Frazer 1912, pp. 214-269.

¹⁶ Sull'uomo o Osiride in forma di covone vd. De Martino 1975 (1958), pp. 257-260 e ill. 35-41.

2.3. Lino e il linos

Un ruolo eminente svolge in questo contesto di tradizioni Lino, un personaggio a cui vengono associati sia un canto agricolo legato alla passione vegetale, sia un lamento funebre, sia una celebrazione innodica.

L'origine del *linos* come canto legato all'agricoltura e ai riti connessi è dichiarata da Erodoto nel passo sopra riportato (2. 79) in cui considera il *linos* l'equivalente greco del *maneros*¹⁷. Ora, Erodoto non specifica a quale tipo di pratica agricola si riferisse il *linos/maneros*, ma Polluce connette esplicitamente il *maneros* al *lityerses*, cioè ad un canto di mietitori (Poll. 4. 54) e in un altro passo (1. 38 [p. 11 Bethe]) afferma che il *linos* e il *lityerses* sono canti degli zappatori e dei mietitori. Dunque, se l'associazione di Erodoto è corretta, e non vi è motivo di dubitarne, dato che egli considera il *linos* non un singolo canto, ma una tipologia di canto presente in diverse culture, anche il *linos* dovrebbe essere legato alla cerealicoltura. Tuttavia, l'unica descrizione esplicita dell'esecuzione di un *linos* collega questo canto alla viticoltura: si tratta di una delle scene che decorano lo scudo di Achille (*Il.* 18. 567-572), in cui un ragazzo esegue un *linos* con l'accompagnamento di uno strumento a corda durante una vendemmia che si svolge in un'atmosfera festosa.

Il carattere tutt'altro che luttuoso di questa scena e la connessione di Lino con due pratiche agricole diverse come la coltura della vite e del grano sono sembrati elementi sufficienti per negare a Lino un'autonoma esistenza come divinità agricola e per considerarlo come nient'altro che la personificazione del grido con cui si invocava nel mondo orientale Adone: *ai lanu*, diventato poi in greco *αἶλιος*, a seguito di un fraintendimento¹⁸. Secondo altri invece, il canto noto come *αἶλιος* sarebbe legato alla tradizione agricola e alla passione vegetale, mentre il *linos* avrebbe esclusivamente carattere celebrativo¹⁹.

¹⁷ Questa equivalenza doveva essere giudicata fededegna da Pausania (9. 29. 7) che la ripropone negli esatti termini di Erodoto.

¹⁸ Il primo a formulare questa tesi fu Brugsch 1852, pp. 15-19, seguito da Frazer 1912, p. 257 s. La bibliografia su Lino anteriore al 1938 si può ricavare da Reiner 1938, p. 109 n. 5. Il loro ragionamento poggiava anche sulla sicurezza che l'etimologia di *λίος* fosse di origine fenicia. Ma i lessici etimologici non arrivano a determinare la regione di provenienza di una parola di cui resta probabile l'origine orientale, vd. ad es. DELG, s.v. *λίος*: «Un seul point clair: *λίος*, *αἶλιος* et le nom du chanteur *λίος* sont en rapport étroit et l'hypothèse d'un emprunt oriental est plausible». Cf. anche GEW s.v. *λίος* (parola straniera di origine orientale non determinata) e *αἶλιος* (etimologia sconosciuta).

¹⁹ Lambin 1992, pp. 144-148, secondo il quale non c'è nulla nella leggenda di Lino che sia in rapporto con la vendemmia, nonché con il mondo dei lavoratori. Il carattere gioioso della vendemmia descritta da Omero è parso incompatibile con la tristezza che avrebbe improntato il *linos* a van der Valk 1963, p. 154. A favore della sostanziale unità della tradizione su Lino è invece Häußler 1974, pp. 1-10. Trattazioni rispettose della complessità della tradizione su Lino sono Thiemer 1979, pp. 91-95; Arnould 1990, pp. 219-221. Non mi sembra ci siano elementi per dare vita autonoma ad un canto di nome *αἶλιος* separato dal *linos*. Anche Cannatà Fera 1990, p. 152 s. ricorda giustamente che il valore di gran lunga prevalente di *αἶλιος* nelle più antiche attestazioni è quello di "grido di dolore". Lo stesso si può dire sul canto chiamato *Οἰτόλιος* che Saffo (fr. 214 V.) avrebbe imparato dal mitico Panfo.

Ebbene, io non credo che nel caso della tradizione su Lino un atteggiamento 'analitico' sia molto produttivo, tanto più che nella documentazione, presa nella sua complessità, gli elementi unificatori appaiono di gran lunga prevalenti. La connessione fra Lino e viticoltura non dovrebbe destare sorprese eccessive dopo lo studio fondamentale di Eisler, perché non mancano i riferimenti, nelle culture antiche e in quelle folkloriche moderne, alla passione vegetale della vite e dell'uva, che subisce la violenza del raccolto, della premitura, della cottura del mosto, con un processo non dissimile da quello che ha portato alla credenza nella sofferenza del grano²⁰. Mi sembra ad esempio molto interessante l'interpretazione orfica dello sbranamento di Dioniso da parte dei Titani come personificazione dei tormenti dell'uva durante la vendemmia e la vinificazione²¹, un'interpretazione che non sarebbe stato possibile avanzare se non fosse esistito un sostrato di credenze sulla passione vegetale della vite. Da non trascurare neppure la notizia di Polluce (4. 55 [p. 217 Bethe]) riguardo all'esistenza di una composizione per *aulos* specifica per la pigiatura dei grappoli²². Mi sembra poi meritevole di grande attenzione una vicenda mitologica, che è stata del tutto trascurata negli studi sull'argomento, che ripropone per la viticoltura lo stesso schema rituale che abbiamo analizzato per Litiere: si tratta di Sileo, un vignaiolo che costringeva con la forza i passanti a lavorare nella sua vigna finché un giorno Eracle lo uccise e devastò le sue viti²³.

A mio modo di vedere si dovrebbe poi individuare un altro elemento a favore di Lino come divinità agricola nella notizia riportata da Conone (FGrHist 26 F 1 XIX), per il quale Lino sarebbe morto sbranato dai cani. Un tipo di morte che ricorre nei miti di passione vegetale (basti ricordare la morte durante la caccia di Mariandino) e che rappresenta il trasferimento simbolico su di un animale del potere distruttivo realmente esercitato dall'agricoltore sulla divinità di vegetazione.

Infine, non bisogna dimenticare che esiste la possibilità, sostenuta da De Martino sulla base del nome di questo personaggio e della documentazione etnografica, di interpretare il *linos* come canto funebre della passione vegetale del lino²⁴.

²⁰ Eisler 1925, ripreso da De Martino 1975 (1958), pp. 268-271. Entrambi integrano le fonti antiche con usi folklorici moderni. Bisogna dire che la documentazione letteraria e iconografica su Dioniso-grappolo o sulla personificazione del grappolo è molto scarsa e di età tardo-ellenistica o romana: vd. Zagdoun 1986; Gasparri 1986. Il collegamento tra canti di vendemmia e lamento si può sostenere anche per altra via, come ha fatto Karanika 2014, pp. 117-127, mostrando come nella documentazione folklorica avvengano spesso scambi fra canti di diverso genere.

²¹ OF 301, p. 316 Kern, la notizia, fornita da Diod. 3. 62. 7, non è leggibile nell'edizione di Bernabé.

²² Questa composizione sembra essere qualcosa di ben diverso dai canti di vendemmia citati da Lambin 1992, p. 148 e nn. 78-79, a cui è sfuggita la notizia di Polluce.

²³ [Apollod.] *Biblioth.* 2. 6. 3; Diod. 4. 31. 7; Tzetz. *Chil.* 2. 432 s.; Con. FGrHist 26 F 1 XVII.

²⁴ De Martino 1975 (1958), pp. 264-266, che sottolinea gli elementi legati all'agricoltura nella tradizione su Lino ed integra la documentazione antica con canti di passione del lino in area

Questo complesso di riti e credenze, dunque, è il fondo su cui poggia la figura di Lino, il nome dato dai Greci ad una di quelle divinità minori della vegetazione che erano note con altri nomi nelle campagne di altre zone del Mediterraneo antico. Su questo fondo, però, si è poi innestata una complessa tradizione che associa Lino al mondo delle invenzioni poetico-musicali, delle Muse e di Apollo e che ad alcuni è sembrata non aver nulla a che fare con i lamenti e i canti di lavoro legati all'agricoltura.

Esiodo (fr. 305 M.-W.), il più antico testimone di questa tradizione, fa di Lino il figlio della Musa Urania²⁵ e ricorda che tutti i cantori e i citaristi levavano canti funebri in suo onore, invocando il suo nome all'inizio e alla fine dei canti, durante le feste. Il motivo di questa particolare venerazione da parte dei musicisti si può spiegare con l'eccellenza della fama da lui raggiunta nella citarodia e con le invenzioni a lui attribuite: secondo Filocoro (FGrHist 328 F 207) Lino perfezionò l'arte citaristica introducendo le corde di lino e per questo sarebbe incorso nello sdegno di Apollo che lo uccise; per Pausania (9. 29. 6) Lino, il primo uomo a cui gli dèi concessero il dono del canto, riuscì ad eguagliare Apollo, che finì per eliminare l'intollerabile rivale. Secondo Alcida-mante (*Ulix.* 25 [p. 32 Avezzù]) Lino avrebbe introdotto fra i Greci la musica. Lo stesso Esiodo avrebbe definito Lino «esperto in ogni campo del sapere» (Clem. Alex. *Strom.* 1. 4. 25 = Hes. fr. 306 M.-W.), mentre Eraclide Pontico (fr. 157 Wehrli = [Plut.] *de mus.* 3. 1132a) considera Lino un antichissimo compositore di θοῆνοι.

Una versione assai peculiare del mito di Lino, ambientata ad Argo, è riferita da Conone (FGrHist 26 F 1 XIX): Psamate concepisce da Apollo Lino, ma per paura della reazione del padre, espone il neonato. Un pastore lo raccoglie e lo alleva finché un giorno i cani del pastore non sbranano Lino. La madre di Lino, travolta dal dolore, rivela la sua colpa al padre che non le crede e la condanna a morte. A seguito di questa uccisione, Apollo punì gli Argivi con una epidemia, dalla quale gli abitanti si liberarono soltanto dopo aver reso adeguati onori a Lino e Psamate. Le donne di Argo intonarono allora dei lamenti funebri nei quali piansero, insieme alla sorte dei due malcapitati, anche la propria sventura²⁶. Questi lamenti funebri erano talmente celebri che in seguito

germanica, baltica e slava. D'altra parte, il *linos* è conosciuto come canto di tessitori da Epicarmo (fr. 14 K.-A.).

²⁵ La Musa di cui Lino è figlio sarebbe Urania secondo Esiodo, Apollodoro (FGrHist 244 F 146) e Pausania (9. 29. 6), oppure Calliope secondo Pindaro (fr. 128 c M.= 56 Cannatà Fera) e Asclepiade di Tragilo (FGrHist 12 F 6). Invece sarebbe figlio di Apollo secondo una diversa tradizione che fa capo a Teocrito (*Id.* 24. 105) e di cui sono testimoni posteriori Conone (FGrHist 26 F 1 XIX), Virgilio (*Buc.* 4. 56 s.) e Igino (*Fab.* 273. 11).

²⁶ Sul fatto che nel *linos* venissero raccontate le sventure del giovane informa esplicitamente Paus. 9. 29. 7, dove si ricorda che nei canti in suo onore erano contenuti τοῦ Λίνου τὰ παθήματα. L'abitudine di piangere la propria sorte, o quella di parenti già morti, nell'occasione di un lutto che colpisce altri è emersa già durante lo studio dei lamenti omerici (vd. *supra* 1.6.2).

la vicenda di Lino o il *linos*, come paradigma, formale e tematico, di lamento funebre, fu inserito dai poeti in composizioni per altre occasioni luttuose.

La versione di Conone presenta due tratti singolari: 1) lo sbranamento, che abbiamo interpretato come un elemento appartenente ai miti di passione vegetale; 2) il carattere inequivocabilmente trenodico del canto in onore di Lino. Al termine di questo paragrafo vedremo come questo carattere trenodico possa essere armonizzato con le invocazioni che secondo Esiodo venivano rivolte a Lino nelle feste e nei banchetti, all'inizio e alla fine dei canti.

È stato conservato dagli scolii ad Omero²⁷ il testo di un *linos* in cui si dice che le Muse eseguono un *θρήνος* per il giovane morto. Questo lamento tradizionale presenta numerosi problemi ed è conservato in due versioni diverse: la prima è contenuta nello scolio b; la seconda, esametrica, si può leggere nello scolio T:

Schol. b *ad Hom. Il.* 18. 570 [4. 558 Erbse] = *Carm. pop.* 880 PMG

φασὶ δὲ αὐτὸν [scil. τὸν Λίνον] ἐν Θήβαις ταφῆναι καὶ τιμηθῆναι θρηνώδεσιν
 ῥδαῖς, ἅς λινωδίας ἐκάλεσαν. ἔστι δὲ μέλος θρηνητικὸν ὁ λίνος μετ'
 ἰσχυροφονίας ἀδόμενος. [...] ἐθρηνεῖτο γὰρ οὗτος παρὰ τῶν Μουσῶν οὕτως·
τῷ Λίνε, θεοῖσι τετιμημένε, σοὶ γὰρ πρῶτω μέλος ἔδωκαν ἀθάνατοι ἀνθρώ-
ποισι φωναῖς λιγυραῖς ἀεῖσαι. Φοῖβος δὲ σε κῶτω ἀναιρεῖ, Μοῦσαι δὲ σε θρη-
νέουσιν. †

Schol. T *ad Hom. Il.* 18. 570 [4. 556 Erbse]; cf. Eust. *Il.* 1163. 60 [4. 258 van der Valk]
 φασὶ δὲ αὐτὸν [scil. τὸν Λίνον] ἐν Θήβαις ταφῆναι καὶ τιμασθαι ὑπὸ ποιητῶν
 ἐν θρηνώδεσιν ἀπαρχαῖς. ἐπιγραφή ἐστὶν ἐν Θήβαις (IGM 18):

ὦ Λίνε, πᾶσι θεοῖσι τετιμημένε, σοὶ γὰρ ἔδωκαν
ἀθάνατοι πρῶτω μέλος ἀνθρώποισι ἀεῖσαι
 ἐν ποδὶ δεξιτεροῦ. Μοῦσαι δὲ σε θρήνεον αὐταί
 μυρόμεναι μολπήσιν, ἐπεὶ λίπες ἡλίου αὐγάς

Se si guardano entrambi gli scolii nella loro interezza e si sottolineano le parole comuni, appare ben chiaro che i due testi presentano fortissime analogie, anche se T presenta due differenze particolarmente significative: 1) la presenza del v. 4 del tutto mancante in b; 2) l'eliminazione di ogni riferimento ad Apollo come causa della morte di Lino e la conseguente estensione a tutti gli dèi degli onori resi al giovane. Ora, in b il v. 4 potrebbe mancare semplicemente perché lo scoliaste ha citato il testo in forma abbreviata (d'altra parte, niente garantisce che il testo T sia completo); l'intervento su Apollo, però, dimostra che chi ha composto la versione citata da T sentiva come una contraddizione il fatto che Lino, onorato dalle divinità, fosse stato ucciso da

²⁷ Schol. b *ad Hom. Il.* 18. 570 [4. 558 Erbse]; Schol. T *ad Hom. Il.* 18. 570 [4. 556 s. Erbse]; Eust. *Il.* 1163. 60 [4. 258 van der Valk]. Un riassunto delle diverse versioni dei racconti su Lino in Eust. *Il.* 1163. 55-1164. 9 [4. 258 van der Valk].

Apollo. Questa preoccupazione sembra rivelare una mentalità piuttosto razionalistica nel trattamento del mito, dato che niente impedisce che un uomo o un eroe sia perseguitato in vita da un dio e poi sia onorato *post mortem* da tutti gli dei. Basti pensare al caso di Eracle, che dopo essere stato tormentato da Era, finisce per vivere nell'Olimpo e sposare sua figlia Ebe²⁸. Quest'ultima considerazione mi porta a considerare il testo T come seriore rispetto a b, o almeno indipendente da esso, una possibilità che merita di essere presa in seria considerazione. Cosa impedisce infatti di pensare che il testo b e il testo T siano semplicemente due (una lirica e una recitativa) fra le tante versioni in cui il *linos* si presentava nella tradizione? perché ragionare solo in termini di filiazione di b da T, o di T da b?²⁹

Una volta concessa al testo b la necessaria autonomia, si può tentare di indovinarne l'originaria forma metrica, senza pretendere di raggiungere ricostruzioni inconfutabili, ma senza neanche rassegnarsi per eccesso di prudenza, come mi sembra faccia Page. È una strada già percorsa da Bergk, la cui ricostruzione del testo presenta però due punti deboli: 1) assume una lezione (πᾶσι) dal testo di T, per ovviare alle necessità metriche; 2) esclude una parola presente in entrambe le versioni (ἀθάνατοι). Ecco come si presenta il testo così costituito:

Bergk

ὦ Λίνε, πᾶσι θεοῖσι	<i>hem</i>
τετιμένε, σοὶ γὰρ ἔδωκαν	<i>enh</i>
πρῶτω μέλος ἀνθρῶποισιν	<i>enh</i>

²⁸ Sull'antichità di questo mitema ha richiamato l'attenzione, a partire dalla documentazione iconografica, Bruno D'Agostino (2014), che pone l'esigenza di riconsiderare l'antichità della documentazione letteraria (vd. *ivi* la mia *Postilla*).

²⁹ Questi finora i due orientamenti in campo: da una parte Page, e prima di lui Bergk (*Carm. pop.* 2, p. 654 s.), considerano il testo b come più antico rispetto a T (Bergk, p. 655 *Ad hanc veterem cantilenam compositi sunt hexametri apud* Schol. Hom. *Eust.* 1163. 59 [4. 258 van der Valk]). Dall'altra parte per primo Maass 1888 ritenne che il testo dello scolio b non fosse altro che una versione rimaneggiata dello scolio T, il cui testo, sostanzialmente confermato da Eustazio, dovrebbe essere di età piuttosto recente. Su questa linea interpretativa si collocano poi van der Valk 1963, pp. 153-155 ed Erbse nella sua edizione degli scoli ad Omero (4. 556), che dice nell'apparato al testo di T: *pro his verbis genuinis ea, quae auctor hyparchetypi b finxit, miro modo tantopere amplexus est Page, ut in textum reciperet*. Sul testo di T le conclusioni di Maass diminuiscono il valore documentario di questo carne: Maass 1888, p. 306: «eine Grabschrift, kein archaisches Volkslied ist jenes Linoslied», e conclude sostenendo che questo epigramma sepolcrale non dovrebbe risalire oltre il tardo IV sec. a. C. Di recente Führer 2005 considera sia b che T come dipendenti da un comune archetipo che avrebbe generato tutte le testimonianze poetiche su Lino. Fra queste, riporto, per dar conto della ricchezza della tradizione su questo importante personaggio, tre documenti (epigrammi fittizi?) conservati dallo scolio T e da Diogene Laerzio (*prooem.* 4): Schol. T *ad* Hom. *Il.* 18. 570 [4. 556 s. Erbse = IGM 248] κρύπτω τὸν θεὸν ἄνδρα Λίνον, Μουσῶν θεράπωντα; Schol. T *ad* Hom. *Il.* 18. 570 [4. 557 Erbse = IGM 240] τὸν πολυθρήνητον Λίνον Αἴλινον ἦδε πατρῶα / Φοιβείοις βέλεσιν γῆ κατέχει φθίμενον; Diog. Laert. *prooem.* 4 (= IGM 239) Ὡδε Λίνον Θηβαίων ἐδέξατο γαῖα θανόντα, / Μούσης Οὐρανίης υἱὸν εὔστεφάνου.

φωναῖς λιγυραῖς <u>ἀεῖσαι</u>	<i>enh</i>
Φοῖβος δὲ κότῳ σ' ἀναιρεῖ,	<i>enh</i>
<u>Μοῦσαι δέ σε θρηνέουσιν.</u>	<i>enh</i>

Si possono fare altri tentativi. Io vorrei proporre una diversa disposizione testuale, che prevede 'soltanto' lo spostamento di alcune parole. Un incidente testuale tutt'altro che raro nelle tradizioni manoscritte, ma frequentissimo nella tradizione orale di una canzone (quale è il nostro *linos*), come può confermare l'esperienza di chiunque abbia cantato delle canzoni che pensava di conoscere a perfezione (magari proprio perché le conosceva a perfezione).

<u>ὦ Λίνε, θεοῖσι τετιμένε, σοὶ γὰρ ἔδωκαν πρῶτῳ</u>	<i>hem enh</i>
<u>ἀθάνατοι μέλος ἀνθρώποισιν ἀεῖσαι</u>	<i>hem reiz</i>
φωναῖς λιγυραῖς· Φοῖβος δὲ κότῳ σ' ἀναιρεῖ,	<i>pros reiz</i>
<u>Μοῦσαι δέ σε θρηνέουσιν</u>	<i>enh</i>

Questa ricostruzione mi sembra presenti alcuni elementi di interesse: 1) nessuna delle parole tradite è stata omessa; 2) risulta omogenea dal punto di vista ritmico; 3) per quel che riguarda la prosodia richiede soltanto la sinizesi in θεοῖσι, per cui vd. *Od.* 14. 251, dove ricorre all'inizio del verso (per altri esempi vd. LSJ s.v. θεός *fin.*); 4) prevede che siano intervenuti soltanto degli spostamenti di parole che sono del tutto plausibili quando si cita a memoria il testo di una canzone; 5) rispetto alla ricostruzione di Bergk richiede un minor numero di interventi; 6) consente di porre in relazione il testo di T con quello di b. Infatti il testo del *linos* come lo abbiamo ricostruito poteva risultare molto allettante per chi cercasse di comporre un testo esametrico, in quanto il primo verso è un falso esametro. Si tratta di una sequenza di sei dattili (con spondeo in quinta sede) che presenta però una cesura dopo il terzo dattilo, cioè in una sede assolutamente proibita. Per l'autore dell'epigrafe è stato sufficiente aggiungere πᾶσι al v. 1 e spostare πρῶτῳ al verso seguente per ottenere due regolarissimi esametri che avevano inoltre il pregio di somigliare in modo evidente al testo del canto tradizionale in onore di Lino. A partire dal v. 3 i due testi acquistano in autonomia, anche perché chi ha composto la versione di T non avrebbe potuto continuare a plasmare esametri con semplici ritocchi del testo del *linos*. Ma forse non avrebbe neppure voluto, perché mi sembra del tutto normale che l'autore, dopo aver incuriosito la memoria incipitaria di chi ben conosceva il testo tradizionale del *linos*, abbia poi deviato da quanto la memoria del canto suggeriva. Così ha eliminato integralmente il v. 3 e ha poi riadattato alla nuova veste esametrica il troncone restante con le Muse che piangono Lino.

Al termine di questo esame della tradizione su Lino, proviamo a ricomporre i singoli elementi nel quadro unitario che mi sembra possibile ricavare:

1) Erodoto considera i lamenti legati alla passione vegetale una 'tipologia' diffusa nell'intera area mediterranea e afferma che il nome greco per questa tipologia è *linos*, un canto che ritroviamo nell'ambito della cerealicoltura, della viticoltura e, probabilmente, della linicoltura. Dato che il nucleo fondamentale di credenze che è alla base dei riti di passione vegetale si può ridurre ad una omogenea unità, non si dovrebbe trovare alcuna difficoltà ad ammettere che il canto greco di nome *linos* fosse applicato, con qualche modifica, a diverse pratiche agricole.

2) Tutti i canti di passione vegetale diffusi nell'area del Mediterraneo antico prendevano il nome da un personaggio che si credeva realmente esistito e i canti in suo onore assumevano la forma del lamento funebre.

3) Un tratto particolarmente interessante per il nostro discorso consiste nel collegamento alla musica, al canto, alla poesia, e alle divinità ad esse legate di qualunque personaggio 'titolare' di un canto specifico e riconoscibile. Questa tradizione costituisce la peculiarità della cultura greca nel trattamento della vicenda di una divinità legata alla passione vegetale ed è talmente vincolante da essere estesa persino a divinità della vegetazione non greche come Manero o Mariandino, che vengono entrambe accreditate di invenzioni in campo musicale. Nel caso di Lino questa tradizione poetico-musicale ha avuto uno sviluppo cospicuo e molto antico³⁰, ma non ha oscurato del tutto quella legata ai riti di vegetazione, che è compresente, come abbiamo visto, nella versione di Conone.

4) Un aspetto caratterizzante dei lamenti funebri era, come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'invocazione del nome del defunto e la celebrazione delle sue qualità. Entrambi questi elementi, anche se espressi in tono dolente, potevano precedere e concludere un'esecuzione citarodica, come omaggio ad un mitico citaredo o anche come richiesta del suo sostegno durante la *performance*, secondo una prassi già da tempo individuata per i proemi citarodici³¹.

2.4. Ialemo

In un frammento dei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ di Pindaro (128 e (a)-(b) M. = 3 a-b Canatà Fera) compare per due volte, nel ritornello del canto, l'invito a levare un $\delta\rho\theta\iota\omicron\nu$ $\lambda\acute{\alpha}\lambda\epsilon\mu\omicron\nu$. In questo caso è evidente che l'espressione ha il valore generico di "lamento acuto", ma nella tradizione antica Ialemo era anche il nome di un personaggio mitologico titolare di uno specifico canto celebrativo

³⁰ Uno sviluppo che è continuato nei secoli successivi con una fitta rosa di allievi di Lino nell'arte della musica (Diod. 3. 67. 2), fra i quali spiccano, Tamiri, Orfeo ed Eracle. In particolare, quest'ultimo (per cui vd. anche [Apollod.] *Biblioth.* 2. 4. 9) avrebbe soppresso il maestro che cercava di inculcargli a suon di percosse i rudimenti dell'arte musicale. Il tema ebbe anche uno sviluppo teatrale, con il dramma satiresco *Lino* di Acheo (TrGF 20 F26) e la commedia intitolata *Lino* di Alessi (fr. 140 K.-A.).

³¹ Lo ha dimostrato, per Terpandro, Gostoli 1990, p. XXIX s.

e trenodico. Sebbene l'autonomia (e l'interesse) del mito di Ialemo sia abbastanza limitata, tuttavia la tradizione su Ialemo e sullo *ialemos* merita di essere esaminata, anche per la storia che questo termine ebbe nella tragedia³².

1) Ialemo è figlio di Apollo e di Calliope ed è da taluni identificato con Lino:

Schol. ad Pind. *Pyth.* 4. 313a [2. 140 Drachmann] καὶ Ἀσκληπιάδης ἐν ἔκτῳ Τραγωδουμένων ἱστορεῖ Ἀπόλλωνος καὶ Καλλιόπης Ὑμέναιον, Ἰάλεμον, Ὀρφέα.

Schol. ad Eur. *Or.* 1390 [1. 222 Schwartz] ἰαλέμων τῶν θορήνων, ἀπὸ Ἰαλέμου τοῦ Καλλιόπης καὶ Ἀπόλλωνος - τινὲς τοῦτον τὸν αὐτὸν τῷ Λίνῳ φασὶν ὄν καὶ ἐπὶ θορήνου καὶ ὕμνου λέγουσιν.

2) A seguito della sua morte per una crudele malattia³³ gli fu dedicato un canto che prese il suo nome (Apollod. *apud* Schol. ad Theocr. 10. 41 s. [p. 235d Wendel] καθάπερ ἐν μὲν θορήνοισι Ἰάλεμος, ἐν δὲ ὕμνοισι Ἴουλος, ἀφ' ὧν καὶ τὰς ᾠδὰς αὐτὰς καλοῦσιν). Questo canto dovette essere un canto funebre perché non per caso il termine ἰάλεμος divenne un sinonimo di lamento funebre.

3) In seguito questo canto tradizionale perse, in tutto o in parte, la sua specificità per diventare un sinonimo di θορήνος. Espliciti testimoni di questa generalizzazione del termine sono Ar. Byz. fr. 340 a-e Slater = Athen. 14. 619b, ἐν δὲ γάμοις ὑμέναιος, ἐν δὲ πένθεσι ἰάλεμος. *Et. Magn. s.v.* ἰάλεμος; σημαίνει τὸν θορήνον. ἔστι γὰρ εἶδος θορήνου. Il verbo ἠλεμίζειν, poi, è impiegato da Callimaco (fr. 193. 38 Pfeiffer) nel significato generico di "levare il lamento funebre su", a proposito del canto funebre per Adone.

È impossibile stabilire se esistette realmente una forma letteraria specifica dello *ialemos*, come si ebbe per i canti in onore di Adone, poiché la documentazione tace su questo punto³⁴. Ma è ragionevole pensare che lo *ialemos* condivise un destino simile a quello del *linos* e degli altri canti tradizionali esaminati nei paragrafi precedenti, e che da canto specifico, identificato dal nome proprio del destinatario mitico, passò in un secondo tempo ad indicare il lamento funebre in generale.

Lo *ialemos* è legato anche ad un'espressione proverbiale: ἰαλέμου ψυχρότερον³⁵ che viene generalmente spiegata con la freddezza imputabile al lamento

³² Le ricorrenze di questo canto in tragedia sono analizzate da Pintacuda 1978, p. 44 s.

³³ Schol. ad Eur. *Rh.* 895 [2. 345 Schwartz] = Pind. fr. 128c M. = 5 Cannatà Fera.

³⁴ Non mi sento di condividere l'interpretazione di Reiner 1938, p. 6 e n. 6, che vede un riferimento allo *ialemos* letterario in Theocr. 15. 98 ἄτις [scil. l'ignota cantante dell'*Adonio*] καὶ πέρουσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε, dove ἰάλεμος mi sembra significhi lamento senza specificazioni oppure la parte più trenodica del canto per Adone, di cui l'esecutrice aveva dato un'eccellente prova l'anno precedente. In ogni caso ci troviamo di fronte a forme di canto elaborate ma tradizionali (vd. Gow 1952, p. 292 *ad loc.*, che considera *ialemos* un termine proprio per indicare il lamento su Adone).

³⁵ Zenob. 4. 39 [1. 95 s. Leutsch – Schneidewin]; Hesych. ι 29 [2. 342 Latte]; *Suda* ι 17 [2. 603 Adler].

funebre per la sua natura stereotipata e persino priva di emozioni sincere, quando si tratti della lamentazione professionale³⁶. A mio modo di vedere questa interpretazione è del tutto insoddisfacente, perché interpreta un proverbio adoperando categorie nate in un ambito culturale, quello della critica letteraria, lontano da quello in cui è stato elaborato il materiale proverbiale e perché applica criteri estetici moderni (l'apprezzamento per l'originalità espressiva in ambito letterario) a dei testi che nascono prima di tutto per soddisfare delle esigenze rituali, in rapporto alle quali la stereotipia risulta pienamente funzionale.

Credo che una spiegazione più convincente si possa trovare richiamando quanto abbiamo detto nel capitolo precedente (1.3.3) a proposito del nesso formulare κρυερόιο γόοιο (*Il.* 24. 524; *Od.* 4. 103; 11. 212), a cui l'espressione *ιάλέμου ψυχρότερον* sembra sostanzialmente affine sia perché *ψυχρός* è un sinonimo di *κρυερός*, sia perché lo *ιάλεμος*, in quanto forma del lamento funebre, viene pronunciato nella medesima condizione fisica e psichica di trance sognante che De Martino aveva osservato nel lamento folklorico. Anche lo *ιάλεμος*, come il *γός*, è "freddo" perché una sensazione di freddezza invade chi pronuncia il lamento e perché "freddo" è l'essere a cui si rivolge³⁷. Questa condizione, caratteristica dell'esperienza della lamentazione, dovette essere per i Greci talmente evidente e rilevante che la freddezza associata al lamento funebre fu considerata come un parametro a tutti comprensibile, al punto che un'espressione di origine rituale, come *ιάλέμου ψυχρότερον*, poté trasformarsi in proverbio.

2.5. *Lamenti funebri per Adone*

Ampio spazio veniva concesso alla lamentazione funebre nelle annuali feste in onore di Adone, una delle più famose divinità di origine asiatica³⁸. Siamo abbastanza ben informati sulle caratteristiche del culto ateniese di questa divinità. I riti si svolgevano all'interno o sui tetti delle case e le magistrature cittadine, a differenza di ogni altra festa, non collaboravano in alcun modo alle celebrazioni. Le donne vi svolgevano un ruolo preminente e si abbandono-

³⁶ Così Nilsson 1951, in part. p. 79. L'uso della metafora della freddezza riferito a opere prive di originalità e di emozione sembra piuttosto tardo, come si ricava da van Hook 1917, l'unico studio monografico di questo concetto nella letteratura greca.

³⁷ Mi sembra che a questa interpretazione portino anche le parole di Zenobio 4. 39 λέγουσι δέ τινες τὸν Ἰάλεμον, υἱὸν Καλλιόπης, καθ' ὑπερβολὴν ψυχρὸν γεγονότα, che si riferiscono proprio alla straordinaria freddezza del cadavere di Ialemo.

³⁸ Il mito di Adone è interpretato all'interno delle credenze sulla passione vegetale da Mannhardt 1877, pp. 273-295 e da Frazer 1906, pp. 1-159 (soprattutto pp. 125-159). Completamente diversa la prospettiva di Detienne 2009 e Burkert 1987, pp. 157-195. Quest'ultimo associa Attis, Adone e Ippolito in un complesso di vittime della passione amorosa di divinità femminili. Sugli aspetti letterari dei culti di Adone vd. Koller 1963, pp. 119-122 (per le implicazioni metriche); Atallah 1966, pp. 93-135 (analisi di tutte le notizie letterarie sul mito e i riti per Adone); Lambin 1992, pp. 345-347. Su Adone e il lamento funebre Reiner 1938, pp. 106-109; Alexiou 2002 (1974), pp. 55-57; Ribichini 1981, pp. 124-132.

navano a comportamenti incontrollati e licenziosi³⁹, in completo contrasto con il regime repressivo a cui le donne ateniesi erano sottoposte nella quotidianità. Una parte preminente di questi culti erano i funerali simbolici di immagini della divinità, che si svolgevano nel primo giorno della festa, durante i quali le donne compivano gesti autolesivi (graffiature, percosse sul capo, sulle braccia e sul petto denudato⁴⁰) e pronunciavano lamenti verbali⁴¹.

Questo è il racconto di Plutarco:

Plut. *Alc.* 18. 5

Ἀδωνίων γὰρ εἰς τὰς ἡμέρας ἐκείνας καθηκόντων, εἰδωλά τε πολλαχοῦ νεκροῖς ἐκκομιζομένοις ὅμοια προῦκειντο ταῖς γυναιξί, καὶ ταφὰς ἐμμύοντο κοπτόμεναι καὶ θρήνους ἦδον.

Di questo rito ateniese abbiamo una vivida descrizione anche in Aristofane, che rappresenta le donne mentre pronunciano la lamentazione responsoriale per Adone dall'alto dei tetti delle case, in preda ad un furore maliziosamente attribuito da Aristofane all'abuso di vino:

Ar. *Lys.* 392-393

... ἡ γυνὴ δ' ὄρχουμένη

«Αἰαῖ Ἄδωνιν» φησί

Ar. *Lys.* 395-396

ἡ δ' ὑποπεπωκυῖ ἡ γυνὴ 'πὶ τοῦ τέγουσ

«Κόπτεισθ' Ἄδωνιν» φησί

Queste due formule vanno messe in relazione con la dinamica responsoriale del lamento funebre (sulla cui tipologia il canto in onore di Adone, cioè l'adonio, fu esemplato), che si struttura, come abbiamo visto, in base alla ripartizione dei compiti fra una guida del pianto e un gruppo che risponde agli inviti e alle istruzioni della guida. Il grido di dolore per la divinità αἰαῖ Ἄδωνιν⁴² costituisce un ritornello responsoriale che ricorre tutte le volte che la guida del pianto interrompe il lamento individuale. Invece l'espressione

³⁹ Su questo aspetto vd. Diph. fr. 42. 38-41 K.-A. (presenza di prostitute durante la veglia notturna); fr. 49 K.-A. (indovinelli che prevedono risposte sboccate); Ar. *Lys.* 395 riportato più sotto (ubriacature); Men. *Sam.* 38-52 (veglia notturna come occasione di rapporti sessuali, con conseguenze non proprio desiderate).

⁴⁰ L'ostensione del seno nudo è esplicitamente ricordata da Teocr. *Id.* 15. 135, all'interno di un carne ricco di notazioni rituali. La lacerazione delle vesti e le percosse sul petto sono richieste da Afrodite stessa in un frammento di adonio di Saffo (fr. 140 V., vd. più sotto). A percosse sul petto durante il rito allude anche Dioscoride HE 3 e 4 = AP 5. 53 e 5. 193.

⁴¹ La presenza di lamenti e manifestazioni parossistiche di dolore è ben documentata anche a Biblo, una città dove il culto di Adone era particolarmente vivo, vd. Luc. *de dea Syr.* 6. Sui problemi connessi al culto di Biblo vd. Burkert 1987, p. 171 s. e nn. 68-69.

⁴² La stessa formula, con una semplice inversione in Call. fr. 193. 37 Pfeiffer Ἄδω[v]ιν αἰαῖ.

κόπτεσθ' Ἄδωνιν, in quanto invito a percuotersi durante il *planctus*, rappresenta un'istruzione conforme al protocollo rituale, a cui, nella realtà, seguiva l'effettiva esecuzione del gesto autolesivo.

Questa struttura responsoriale, che è caratteristica non solo del lamento greco, può essere osservata, ben prima di Aristofane, in due frammenti di adonio di Saffo che ci mostrano la partecipazione delle ragazze della cerchia saffica al dolore di Afrodite⁴³, una delle divinità più vicine a questa comunità.

Sapph. fr. 140 V.

καθνάσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν;
κατῦπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίτωνας

Sapph. fr. 168 V. (vd. anche fr. 117 B b)

ὦ τὸν Ἄδωνιν

Il primo frammento è di grande interesse per il fatto che le ragazze della cerchia saffica seguono le indicazioni di Afrodite stessa, che assume la guida del pianto per Adone come una qualsiasi donna in carne ed ossa avrebbe fatto in analoghe circostanze. Questo significa che la vicenda di Adone era divenuto oggetto di una 'sacra rappresentazione' in cui Afrodite, la divinità più direttamente colpita dalla vicenda luttuosa, si era trasformata in un personaggio che poteva intervenire personalmente grazie al carattere drammatico della struttura responsoriale del lamento funebre. Noi non sappiamo se la forma del dialogo improntasse l'intero testo, anche nella porzione a noi non pervenuta, o se nel proseguimento comparissero frasi introduttive del discorso diretto, ma se il fr. 140 V. di Saffo si potesse considerare esemplare dell'intero componimento, rappresenterebbe uno dei più antichi esempi di dialogo drammatico della letteratura greca. Sotto questa luce sarebbe allora interessante considerarlo anche come uno dei più antichi frammenti del teatro rituale greco⁴⁴.

Nel fr. 168 V. è invece contenuta una delle numerose varianti dell'invocazione ad Adone, che rappresenta la trasposizione in un contesto mitico della funzione dell'allocuzione al morto durante il rito funebre⁴⁵.

Il repertorio di formule responsoriali dei lamenti per Adone può essere ampliato anche grazie ad un poemetto ellenistico dal carattere composito e sperimentale, su cui torneremo più diffusamente in seguito (vd. *infra* 6.3). Si tratta dell'*Epitafio di Adone* di Bione di Smirne, un'importante rielaborazione

⁴³ Saffo è definita Κινύρω νέον ἔρνος ὄδυρομένη Ἀφροδίτη / σύνθηρος da Dioscoride HE 18. 7-8 = AP 7. 407. 7-8.

⁴⁴ La dimensione drammatica dei riti in onore di Adone è ora valorizzata anche da Ferrari 2007, pp. 140-142.

⁴⁵ Si tratta di una funzione ben documentata già nei poemi omerici, come abbiamo visto nel capitolo precedente.

letteraria dei canti per Adone, che conserva una formula dal carattere verosimilmente rituale:

Bion. *Epitaph. Adon.* 28

αἰαὶ τὰν Κυθέρειαν

che ricorre anche in una forma ampliata (v. 37 = 63)

αἰαὶ τὰν Κυθέρειαν· ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις

È stato sostenuto (Alexiou 2002 [1974], p. 57) che queste forme tradizionali, o paratradizionali, dei lamenti per Adone non hanno nulla in comune con la sofisticatezza dei *θηρηνοὶ* letterari di Simonide e Pindaro, ma contengono dei residui di un canto diffuso specialmente nelle zone di campagna e collegato ai riti di vegetazione. È un'affermazione vera solo in parte, perché, come vedremo nel corso di questo lavoro, molti sono gli elementi che impongono di modificare l'opinione generale secondo la quale una grande distanza separa il lamento poetico 'd'autore' da ciò che è rimasto della pratica tradizionale della lamentazione. Gli stessi frammenti di adonio di Saffo mi sembrano andare proprio nella direzione da me indicata: considerata l'immediatezza dell'espressione poetica di questi testi e la brevità delle parti assegnate ai diversi personaggi, ci troviamo di fronte a uno dei casi in cui più stretto appare il rapporto fra forme tradizionali e forme autoriali di lamentazione. A dire il vero, se non sapessimo che questi carmi provenivano da un'edizione delle opere di Saffo, probabilmente i filologi moderni li avrebbero raccolti fra i *carmina popularia* dell'isola di Lesbo.

In ogni caso, lo studio del poco che resta dei lamenti per Adone ci ha fatto incontrare per la prima volta una rappresentazione completa dell'esecuzione di un lamento a struttura responsoriale, in cui di volta in volta una persona assume la guida del pianto e gli altri partecipanti seguono le sue indicazioni come un gruppo che agisce in modo concertato, attuando le indicazioni mimico-gestuali della guida del pianto e rispondendo alle sue sollecitazioni verbali, nella fase in cui la crisi del *planctus* viene disciplinata e orientata verso la conquista della via di uscita dalla crisi.

2.6. Musica e lamento funebre

La presenza di un accompagnamento musicale durante l'esecuzione del lamento funebre non è costante. Ad esempio l'uso di strumenti musicali non viene mai menzionato esplicitamente nei pur numerosi lamenti testimoniati nei poemi omerici. Ma quando l'elemento musicale è presente, la tradizione antica è concorde nell'indicare che il lamento funebre era accompagnato quasi esclusivamente da strumenti a fiato⁴⁶. Le uniche eccezioni possibili riguarda-

⁴⁶ Sull'*aulos* in rapporto al *θηρηνοῦς* vd. Huchzermeyer 1931, pp. 21-23; Reiner 1938, pp. 67-70; Cerri 1976, in part. pp. 28-31. West 1992, p. 23 n. 42 segnala una *hydria* corinzia, proveniente da Cerveteri e risalente circa al 560 a. C. (vd. Wegner 1963, p. 40 e fotogr. n. 18, p. 41), che rap-

no i carmi connessi con Lino, dato che in *Il.* 18. 569 s. il *linos* è accompagnato dalla φόρμιγξ e nel fr. 305 M. - W. di Esiodo si dice che αἰδοὶ καὶ κιθαρισταὶ ... θρηνεῦσιν Λίνον. D'altra parte Lino era legato anche agli strumenti a fiato, come dimostra Virgilio (*Buc.* 6. 67, 69) quando racconta che Lino, in vesti pastorali, offre a Gallo da parte delle Muse i flauti (quasi certamente la siringa) che un tempo erano stati di Esiodo. Sembra dunque corretto affermare (così Thiemer 1979, p. 94 s.) che il *linos* era accompagnato sia da strumenti a corda sia da strumenti a fiato, ma a patto che si ricordi che Lino era celebrato anche in contesti non trenodici in cui l'accompagnamento di strumenti a corda era maggiormente adatto. Per dimostrare quanto sto dicendo è sufficiente richiamare un passo, del tutto trascurato, di Ateneo (14. 619c [3. 365 Kaibel]) λίνος δὲ καὶ αἰλινος οὐ μόνον ἐν πένθεσιν, ἀλλὰ καὶ ἔπ' εὐτυχεῖ μολπᾶ' κατὰ τὸν Εὐριπίδην, in cui si allude a *Herc.* 348 s. dove è Apollo stesso ad accompagnare con la cetra la rituale invocazione αἰ Λίνον in questo caso celebrativa e non trenodica.

La connessione originaria fra *aulos* e rito funebre è affermata esplicitamente da Plutarco:

Plut. *de E apud Delph.* 394b

τὸν δὲ πρῶτον χρόνον εἴλκετο πρὸς τὰ πένθη [scil. ὁ αὐλός], καὶ τὴν περὶ ταῦτα λειτουργίαν οὐ μάλ' ἐντιμον οὐδὲ φαιδρᾶν εἶχεν

Ma è ben documentata la presenza dell'*aulos* nel rito funebre sin dalle fasi più incontrollate del cordoglio, quando predominano gesti autolesivi e lamenti inarticolati:

presenta la lamentazione delle Nereidi per Achille durante la *pròthesis*, in cui una delle Nereidi che abbracciano il cadavere di Achille tiene in mano una lira. Il vaso era già noto a Reiner (Reiner 1938, p. 68 s. e nn. 3-4) che lo discute pervenendo a conclusioni con cui concordo pienamente: non sarebbe giusto, cioè, trarre la facile conclusione che la lira veniva suonata per accompagnare il θρηῆνος, perché la posizione in cui lo strumento è tenuto non può far pensare ad un'esecuzione musicale. L'ipotesi più probabile è che questa lira sia uno degli oggetti appartenuti al morto, al quale vengono restituiti in forma di offerte funebri (sul vaso compaiono anche lo scudo e gli schinieri). Non deve certo sorprendere l'associazione della lira ad Achille, viste le sue doti di citarodo (cf. *Il.* 9. 186-189), né sono rare le offerte di strumenti musicali ai morti (cf. Alexiou 2002 (1974), p. 8 e n. 45). L'unica testimonianza esplicita sull'uso di strumenti a corda durante il rito funebre è molto tarda e isolata e va quindi valutata con prudenza: Bas. *Comm. in Is. prophet.* 5 (PG 30. 373) αὐλοὶ καὶ κιθάραι καὶ τύμπανα κατὰ μὲν τὴν ἀλήθειαν ἀποθρηνοῦντα τοὺς ἀπολλυμένους. Potrebbe trarre in errore quanto dice Paquette 1984, p. 150: «mais la lyre a un role plus officiel lors des noces et des funérailles; elle figure sur les lécythes à fond blanc dans les scènes d'offrande au tombeau» (per cui vd. L44 = Beazley, ARV, 1383. 1), perché questo vaso appartiene ad un tipo, riscontrabile sulle *lekythoi* attiche a fondo bianco degli ultimi decenni del V sec. a. C., quello del «giovane mollemente e mestamente seduto accanto alla propria tomba, spesso anche munito di uno strumento musicale» (così Isler-Kerényi 1985, p. 105, vd. anche figg. 19 e 20 a p. 125; la fig. 20 è una riproduzione più ampia di L44). La Isler-Kerényi rimanda, per gli altri esempi di questo tipo, a ARV 1023. 141; 1239. 56; 1239. 59; 1242. 12; 1244. 1; 1374. 2.

Soph. F 849 TrGF ἔναυλα κωκυτοῖσιν, οὐ λύρα, φίλα⁴⁷.
Luc. *de luct.* 19 ἢ πρὸς τὸν αὐλὸν αὕτη στερνοτυπία.

Sono poi numerosi i passi, soprattutto della tragedia attica, che associano la musica dell'*aulos* al complesso della lamentazione⁴⁸:

Aesch. Ag. 990-991 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ / θρηνον Ἐρινύος.
Eur. Alc. 447 ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις⁴⁹.
Eur. Iph. T. 145-146 τὰς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις (vd. anche Hel. 185).
Eur. Phoen. 1028 ἄλυρον ἀμφὶ μούσαν, un'espressione che è spiegata con tutta chiarezza dallo Schol. ad Eur. Phoen. 1028 [1. 357 Schwartz] ἄλυρον μούσαν τὸν θρηνον, παρόσον πρὸς αὐλόν, οὐχὶ πρὸς λύραν, ἤδοντο οἱ θρηνοί.

Infine, un epigramma del 'nuovo' Posidippo descrive l'atto della sepoltura della giovane Egedice, che viene pianta (dalla madre Filenio?) con lamenti accompagnati dal suono dell'*aulos*:

Posid. 49. 1-3 A.-B.
Ὁξέα κωκ]ύουσα Φιλαίνιον ὦδε σὺν αὐλῷ
μήτηρ τὴν μ]ελέην Ἥγεδίκην ἐτίθει
ὀκ[τωκαίδε]κέτιν, μέγα δάκρυον...

Anche le testimonianze figurative confermano l'antichità e l'autorevolezza di questa tradizione: due pitture vascolari che raffigurano il trasporto funebre presentano un suonatore con il doppio *aulos* che accompagna il corteo, mentre alcuni partecipanti compiono gesti autolesivi⁵⁰. Ora, è vero che non

⁴⁷ Fra le occorrenze sofoclee vd. anche Soph. Ai. 892 τίνας βοή πάραυλος ἐξέβη νάπους; anche se l'interpretazione di πάραυλος in connessione con la musica è tutt'altro che sicura, come dimostra già lo Schol. ad Soph. Ai. 892a [p. 200 Christodoulou] πάραυλος: ἐγγύς, παρὰ τὴν αὐλήν. ἢ θρηνητική, παρὰ τοὺς αὐλοῦς. Aderisce alla prima possibilità Jebb 1907, ad loc. e Finglass 2011, ad loc. Ritieni più probabile la seconda Kamerbeek 1953, p. 181.

⁴⁸ Sul significato dello stretto rapporto che lega l'*aulos* al lamento nella tragedia vd. Loraux 1999, pp. 91-95.

⁴⁹ A mio modo di vedere questo passo dovrebbe essere inteso come un riferimento ai poeti che celebreranno Alceste non solo con canti accompagnati dalla lira (vv. 445-447), ma anche con aulodie evidentemente di carattere trenodico. Di diverso parere Conacher 1988, p. 173 ad 447, secondo il quale ἄλυρος può significare sia "senza accompagnamento della lira" sia semplicemente "non accompagnato da strumenti musicali". Conacher propende per la seconda possibilità in armonia con la spiegazione dello scolio (Schol. ad Eur. Alc. 447 [2. 228 Schwartz]) che interpreta ἄλυρος come πεζός. Ma se si accoglie questa spiegazione bisogna pensare a componimenti come le parti recitate della tragedia o a composizioni in prosa: un'ipotesi che mal si accorda con il contesto della tragedia, dove si fa riferimento, con una certa enfasi, a celebrazioni poetiche di livello elevato che richiedono l'accompagnamento della lira o dell'*aulos*.

⁵⁰ Le testimonianze figurative sulla πρόθεσις e l'ἐκφορά sono raccolte e discusse da Zschietzschmann 1928. I vasi a cui ho fatto riferimento sono a p. 27 e all'allegato XV ill. 92. Per questo vaso, un *kantharos* attico proveniente da Vulci del terzo quarto del VI secolo a. C., vd. anche Wegner 1963, p. 38 e ill. 17, p. 39. Anche il vaso di Zschietzschmann 1928, all. XV ill. 91

possiamo sapere se in queste scene fosse eseguito il θρήνος oppure la semplice lamentazione rituale dei congiunti, ma la conferma della presenza dell'*aulos* in contesti trenodici è comunque di notevole importanza.

Uno speciale tipo di αὐλός era poi riservato alle aulodie trenodiche ed era conosciuto nel mondo greco come tipico delle esecuzioni dei Fenici, dei Frigi o dei Cari. Questo strumento orientale impiegato nelle trenodie si chiamava γίγγρας⁵¹:

Ath. 4. 174f [1. 392 Kaibel]

γίγγραινοισι γὰρ οἱ Φοίνικες, ὡς φησιν ὁ Ξενοφῶν, ἐχρῶντο αὐλοῖς σπιθαμιαίοις τὸ μέγεθος, ὃξὺ καὶ γοερὸν φθεγγομένοις. τοῦτοις δὲ καὶ οἱ Κᾶρες χρῶνται ἐν τοῖς θρήνοις, εἰ μὴ ἄρα καὶ ἡ Καρία Φοινίκη ἐκαλεῖτο ... ὀνομάζονται δὲ οἱ αὐλοὶ γίγγροι ὑπὸ τῶν Φοινίκων ἀπὸ τῶν περὶ Ἄδωνιν θρήνων· τὸν γὰρ Ἄδωνιν Γίγγρον καλεῖτε ὑμεῖς οἱ Φοίνικες, ὡς ἱστορεῖ Δημοκλείδης⁵².

Riguardo all'armonia che si prestava all'aulodia trenodica, Platone ci informa che le più adatte erano due: la mixolidia e la lidia acuta⁵³:

presenta un suonatore di *aulos*, ma in una parte del vaso che non compare nella fotografia. È visibile un disegno di questa parte del vaso in DAC *s.v.* *funus*, II 2. 1374 (ill. 3340). Uno studio accurato, dal punto di vista archeologico, delle testimonianze figurative, ma limitato all'arte del periodo geometrico, è Ahlberg 1971. La presenza di strumenti a fiato è documentabile anche nella cultura romana, come dimostra, per esempio, il rilievo di *Amiternum*, della seconda metà del I sec. a. C., che raffigura una solenne ἐκφορὰ, accompagnata, insieme a corni e trombe, da suonatori di doppio *aulos* (ben visibili nel registro inferiore, all'estrema destra); da notare la presenza, a destra accanto al letto funebre, di lamentatrici che compiono gesti autolesivi, probabilmente prefiche. Su questo rilievo vd. Bianchi Bandinelli 1992, p. 59 e ill. 60-61.

⁵¹ Su questo *aulos* vd. Thiemer 1979, p. 132; Michaelides 1978, *s.v.* *gingras*; West 1992, p. 92 s. Di questo particolare tipo di *aulos* ignoravamo la forma finché non è stato identificato nel mosaico di Dioscuride conservato al Museo Nazionale di Napoli da Comotti 1975, in part. pp. 221-223. Se l'identificazione è corretta, si tratta di uno strumento corto, conico e lievemente ricurvo, ricavato dalla zanna dell'elefante. Non si deve confondere il γίγγρας con l'aulo frigio, che era invece riservato esclusivamente al culto di Dioniso, di Rea e di Cibele. Su quest'ultimo tipo di strumento vd. Bélis 1986. Bisogna comunque ricordare che Aristide Quintiliano (*De mus.* 2. 16 [p. 85. 5 W.-I.]) considera γοερὸν e θρηνώδη il 'femminile' *aulos* frigio.

⁵² Notizia confermata da Polluce 4. 75-76 [1. 223 Bethel] λέγεται δὲ καὶ Φρύγας εὐρεῖν μόνουλον θρηνητικόν, ᾧ κεχρησθαι τοὺς Κᾶρας παρ' ἐκείνων λαβόντας· θρηνώδες δὲ τὸ αὐλήμα τὸ Καρικόν ... 76. ... γίγγρας δὲ μικρὸς τις αὐλίσκος γωάδη καὶ θρηνητικὴν φωνὴν ἀφίεις, Φοινίξ μὲν ἂν τὴν εὐρεσιν, πρόσφορος δὲ μούση τῇ Καρικῇ. ἡ δὲ Φοινίκων γλωττα Γίγγραν τὸν Ἄδωνιν καλεῖ, καὶ τούτῳ ὁ αὐλὸς ἐπωνόμασται. La più antica testimonianza sui brani musicali per *aulos* dei Cari è Ar. *Ran.* 1301-1303.

⁵³ "Höhere Lydisch" è la traduzione di Neubecker 1977, p. 139 (la trattazione sull'armonia lidia è a p. 146 ss.). "Tense Lydian" è la resa inglese del termine in West 1992, p. 174, che tratta brevemente di questa armonia dai toni acuti a p. 179 (per la mixolida vd. p. 182 e n. 89). Per una descrizione più tecnica del complesso delle armonie lidie vd. Schlesinger 1939, pp. 7-19 e l'innovativo lavoro di Hagel 2010, in part. pp. 41-43, 230-246, 380-381. Per uno studio più attento al fattore letterario vd. invece Chailley 1979, pp. 105-113, particolarmente interessante per la discussione preliminare sulla natura del "modo".

Plat. *Resp.* 398e

Τίνες οὖν θρηνώδεις ἄρμονίαι; λέγε μοι σὺ γὰρ μουσικός.
Μειξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦταί τινες.

L'armonia mixolidia e la lidia acuta, sono due delle sei armonie che Aristide Quintiliano descrive fra quelle impiegate dai più antichi musicisti (*De mus.* 1. 9 [p. 18. 5-25 W.-I.]), riferendosi alle armonie a cui Damone assegnava un carattere 'etico'.

In particolare l'armonia mixolidia era giudicata dallo Ps. Plutarco (che parafrasa materiali di Aristosseno) come ben adatta alle esigenze della tragedia e a sottolinearne gli aspetti patetici:

[Plut.] *de mus.* 1136d Καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίαις ἀρμόζουσα.

Dallo Ps. Aristotele (*Probl.* 19. 48, 922b 16-27) si ricava, se si accoglie l'integrazione basata sulla traduzione di Teodoro di Gaza, che la mixolidia è particolarmente adatta ai cori tragici, in quanto al coro conviene τὸ γοερόν καὶ ἡσύχιον ἦθος. Secondo Psell. *de trag.* 5, le armonie più usate in tragedia erano la dorica e la mixolidia: la dorica per il suo carattere solenne; la mixolidia perché adatta ad accompagnare il lamento: τῷ δὲ Μιξολυδίῳ ὡς συνεργῶ πρὸς τοὺς οἴκτους. Lo stato d'animo di chi ascolta questa armonia è ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως secondo Arist. *Pol.* 1340b 1. Lo Ps. Plutarco ricorda che, secondo Aristosseno (fr. 81 W.), l'armonia mixolidia sarebbe stata inventata da Saffo, che l'avrebbe poi insegnata ai tragediografi. Un'altra tradizione riportata dallo Ps. Plut. (*De mus.* 28. 1140f = T 37 Gostoli) assegnava invece l'invenzione di questa armonia a Terpandro.

Riguardo al carattere dolente dell'armonia mixolidia, Plutarco racconta un episodio illuminante: mentre Euripide cercava di insegnare ai coreuti come cantare secondo la mixolidia, uno dei coreuti sarebbe scoppiato a ridere ed Euripide gli avrebbe risposto: Plut. *de aud.* 46b εἰ μὴ τις ἦς ἀνάισθητος - εἶπε - καὶ ἀμαθής, οὐκ ἂν ἐγέλας ἐμοῦ μιξολυδιστί ἄδοντας.

L'armonia "lidia acuta" accentuava evidentemente il carattere trenodico talvolta associato all'armonia lidia. Su di essa informa, ancora una volta, il *De musica*:

[Plut.] *de mus.* 1136b-c

Τοιγάροι Πλάτων ἐν τῷ τρίτῳ τῆς Πολιτείας (398e) δυσχεραίνει τῇ τοιαύτῃ μουσικῇ. Τὴν γοῦν Λύδιον ἄρμονίαν παραιτεῖται, ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρηῖνον· ἢ καὶ τὴν πρώτῃν σύστασιν αὐτῆς φασὶ θρηνώδη τινὰ γενέσθαι.

La tonalità acuta era certo ben appropriata al lamento funebre, che, non si dovrebbe dimenticare, seguiva nel rituale una fase parossistica dominata

da grida acute e inarticolate di dolore. E infatti anche nell'elaborato lamento letterario di Pindaro (θρηνοί fr. 128e (a)-(b) M. = 3 a-b Cannatà Fera), si invita a levare, come ritornello del lamento un ὄρθιον ἰάλεμον, cioè un lamento 'acuto'. A questa testimonianza diretta si aggiungano le menzioni di questa caratteristica che si possono leggere in tragedia: nell'*Agamennone* di Eschilo i lamenti di Cassandra vengono paragonati addirittura a dei νόμοι Ὀρθιοί⁵⁴; nell'*Aiace* il coro dice che la madre dell'eroe pronuncerà dei canti acuti in forma di lamento (v. 630 s. ὄξυτόνους μὲν ᾠδὰς / θρηνήσει) e nell'*Elettra* di Sofocle (v. 244) la protagonista definisce i suoi lamenti ὄξύτονοι⁵⁵.

Un'altra delle sei armonie 'demoniane', quella ionica⁵⁶, è talora associata al lamento, come abbiamo visto sopra a proposito dell'aulodia trenodica intonata sull'armonia ionica, in onore di Mariandino.

2.7. Olimpo

Un musicista la cui figura, avvolta nella leggenda, è legata ad invenzioni nel campo della musica trenetica è Olimpo⁵⁷, che avrebbe inventato e introdotto in Grecia i *nomoi* trenetici, cioè delle composizioni musicali per solo *aulos* di carattere luttuoso e struttura riconoscibile (e per questo paragonabili ai *nomoi* citarodici).

Schol. ad Ar. *Equit.* 9a I-II [p. 8 Mervyn Jones – Wilson] ὁ δὲ Ὀλυμπος μουσικὸς ἦν, Μαρσίου μαθητὴς. ἔγραφε δὲ αὐλητικὸς καὶ θρηνητικὸς νόμους.

A composizioni legate al rito funebre, quindi realmente trenodiche e non genericamente lugubri o luttuose, fa pensare la testimonianza di Polluce 4. 78 [1. 224 Bethe = Grieser, n. 155] καὶ Ὀλύμπου ἐπιτυμβίδιοι [*scil.* νόμοι].

Una di queste composizioni venne eseguita, forse durante le feste pitiche⁵⁸, nei toni dell'armonia lidia.

[Plut.] *de mus.* 1136c Ὀλυμπὸν γὰρ πρῶτον Ἀριστόξευος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μουσικῆς (fr. 80 W.) ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησὶν ἐπικηδεῖον αὐλησαι Λυδιστί.

⁵⁴ Aesch. *Ag.* 1153. L'espressione νόμοι Ὀρθιοί rimanda naturalmente a Terpanthro, che di questo νόμος è considerato l'inventore; vd. Gostoli 1990, pp. XVIII-XXII; XXVII s.

⁵⁵ Si può aggiungere anche il carattere acuto dei lamenti che i Persiani intonano intorno alla tomba di Dario in Aesch. *Pers.* 687 ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις.

⁵⁶ Su questa armonia vd. West 1992, p. 174, 182.

⁵⁷ Le testimonianze relative a Olimpo si leggono nell'edizione degli elegiaci di Gentili – Prato (Test. 1-24, in part. 1, 5, 6, 9). Per le fonti inerenti all'aulodia e al *nomos* aulodico vd. Grieser 1937, pp. 18-26. Un ottimo inquadramento della figura di Olimpo è Thiemer 1979, pp. 67-85. Vd. anche Abert 1995 (1910), in part. pp. 39-47; Wegner 1939.

⁵⁸ L'argomento del *nomos*, cioè l'uccisione di Pitone da parte di Apollo, suggerisce le feste pitiche come probabile destinazione di un canto che doveva essere in qualche modo legato al *nomos* pitico di cui parla Polluce (4. 84 [1. 225 Bethe]).

Ma la notizia più interessante per il nostro studio è inerente al fatto che uno dei *nomoi* auleatici inventati da Olimpo prendeva il nome dalla persona a cui era dedicato, Ierax, un intimo allievo di Olimpo, prematuramente scomparso⁵⁹. È probabile che la composizione di Olimpo in questione fosse esclusivamente musicale, poiché se è vero che la *Suda* accredita Olimpo della composizione di elegie⁶⁰, è altrettanto vero che in tutte le altre testimonianze Olimpo è noto esclusivamente per la sua importante attività di musicista. L'esistenza di composizioni auletiche, e quindi esclusivamente musicali, legate a situazioni luttuose è d'altra parte garantita dal racconto che Pindaro fa nella *Pitica* XII dell'invenzione del *nomos* policefalo da parte di Atena⁶¹; inoltre, sicuramente ad una musica per solo strumento si riferisce Aristofane in un passo dei *Cavalieri* (vv. 8-10) in cui il servo Demostene invita il suo compagno Nicia a piangere sulla propria comune sventura utilizzando un *nomos* di Olimpo che prevede la *συναυλία*, cioè la musica all'unisono di due *auloi*: il risultato è una monotona cantilena (v. 10) Μυμῦ Μυμῦ Μυμῦ Μυμῦ Μυμῦ Μυμῦ⁶².

Certo sarebbe molto importante poter decidere se la composizione di Olimpo per Ierax fosse destinata ad accompagnare un *θρήνος* oppure fosse un pezzo per *aulos* solo⁶³. Nel primo caso dovremmo pensare che famosi musicisti componessero melodie per accompagnare *θρήνοι* che dovevano avere una dignità formale tale da giustificare il loro intervento. Nel secondo caso dovremmo immaginare invece che lo sviluppo di forme artistiche legate al lamento funebre sia avvenuto nell'ambito delle invenzioni musicali prima ancora che poetiche. Ma se in base alla nostra documentazione non si può dimostrare quale di queste due alternative sia la più probabile, tuttavia riesce difficile immaginare che ad un innalzamento del livello formale della parte musicale della celebrazione funebre non corrispondesse un analogo innalzamento delle forme del lamento verbale.

Un risultato è comunque acquisito e cioè che la *trenodia*, sia nella sua forma esclusivamente strumentale sia nelle sue espressioni verbali più articolate, è associata a personaggi legati al mondo poetico-musicale (o come creatori e inventori, o come destinatari di elaborate celebrazioni funebri) sin dallo strato più antico della tradizione.

⁵⁹ Poll. 4. 79 [1. 224 Bethe] Καὶ νόμος δ' ἦν Ἰεράκιος εἷς· ὁ δ' Ἰέραξ νέος μὲν ἐτελεύτα, Ὀλύμπου δ' ἦν οἰκίτης καὶ μαθητὴς καὶ ἐρώμενος.

⁶⁰ *Suda*, s.v. Ὀλυμπος 219 [3. 522 Adler] = Olymp. test. 1 Gent.-Pr. La presenza di tante notizie diverse nella voce della *Suda* impone cautela nell'accogliere questa informazione, non impossibile di per sé, anche se solitaria nell'ambito della tradizione su Olimpo.

⁶¹ È degno di nota il fatto che la tradizione indichi anche Olimpo come inventore del *nomos* policefalo: [Plut.] *de mus.* 7. 1133d-e = Olymp. Test. 9 Gent.-Pr.

⁶² Schol. *ad Ar. Equit.* 9a I-II [p. 8 Mervyn Jones – Wilson] Ὀλυμπος εὔρε τὸ συναυλεῖν ... μιμησώμεθα οὖν ἐν τῷ θρηνεῖν τὴν συναυλίαν Ὀλύμπου καὶ ὡς ἀπὸ μιᾶς φωνῆς ὀδυρώμεθα.

⁶³ A favore di quest'ultima ipotesi si è schierata Neubecker 1977, p. 56; per un pezzo di accompagnamento propende invece Wegner 1939, col. 323.

2.8. Legislazione restrittiva in materia funeraria e lamento funebre

Utili informazioni sulla cultura del lamento funebre si possono ricavare da una serie di testimonianze epigrafiche e letterarie su alcune iniziative di legge sorte, in un periodo compreso fra il VI ed il III secolo a. C., per limitare gli eccessi di spesa nei funerali e ridimensionare le manifestazioni del cordoglio durante le varie fasi del rito. Lo scopo di queste norme era di contenere o disinnescare, in un periodo di affermazione dell'istituzione della polis e della sua ideologia, la valenza politica implicita nel rituale funerario, specialmente quando esso era in onore di un personaggio appartenente ad una famiglia aristocratica⁶⁴. Oltre che per il loro valore storico e culturale questi testi sono significativi perché forniscono allo studioso di letteratura alcuni dati preziosi sul tipo di lamenti e sul luogo in cui questi lamenti venivano eseguiti. Ed è proprio su questi aspetti che si soffermerà la nostra analisi.

Una legge iscritta a Iulide (LSCG 97 = LGS 93a), nell'isola di Ceo, risale alla seconda metà del V secolo a. C., anche se ci sono fondati motivi per considerarla una rielaborazione di una legge precedente. Contiene vari provvedimenti di contenimento delle spese per il corredo funebre e le offerte al morto ed inoltre una norma che impone che il morto sia condotto alla sua sepoltura in silenzio (ll. 10-12 τὸν θανό[ν]τα [φέρεῖν] / [κ]ατακεκαλυμμένον σιωπῆι μέ[χ]ρι [ἐπὶ τὸ] / σῆμα). Questa norma ci informa quindi che il percorso dal luogo dell'esposizione del cadavere al luogo della sepoltura era un'ulteriore occasione per l'esecuzione di lamenti funebri, che si aggiunge ai momenti del pianto che abbiamo evidenziato in Omero, ovvero la *πρόθεσις* e la sepoltura. La medesima prescrizione si trova nel regolamento della fratria dei Labyadi a Delfi (LSCG 77c = LGS 74c), iscritto circa il 400 a. C., ma il cui contenuto sembra risalire a molto tempo addietro: ll. 13-15 τὸν δὲ νεκρὸν κεκαλυμμένον φερέτω σιγᾶι. La norma sembrerebbe molto chiara, ma il regolamento entra ancora di più nello specifico, infatti subito dopo si legge: ll. 17-19 μηδ' ὀτοτυζόντων ἐ[χ]θὸς τᾶς φοικίας, πρὶν κ' ἐπὶ τὸ σᾶμα hίκωντι. Dunque, la lamentazione funebre è proibita al di fuori dell'ambito domestico, per tutta la durata del corteo che accompagna il morto alla sepoltura, cioè nella fase del rito che riveste un'importanza fondamentale per la celebrazione, anche politica, del morto e della sua famiglia, perché durante questa fase i concittadini del morto, assistendo al passaggio del corteo funebre, sono maggiormente esposti ai messaggi veicolati dal lamento. Sempre il regolamento dei Labyadi ci infor-

⁶⁴ A questo aspetto politico della legislazione funeraria dedica ottime pagine Alexiou 2002 (1974), pp. 14-23, una delle parti più riuscite del libro. Sulla base dell'analisi di Alexiou, insiste sulla dimensione di *gender* della legislazione in materia funeraria Holst-Warhaft 1992, pp. 114-119. L'analoga legislazione romana in materia funeraria, e i suoi rapporti con le legislazioni greche, sono oggetto dello studio di Ampolo 1984a, che riprende le ancora valide interpretazioni di Bruck e Gernet, applicandole con ricchezza di dettaglio soprattutto alle leggi delle XII tavole, anche se di notevole interesse sono le pagine dedicate alle legislazioni greche (pp. 92-98).

ma che l'espressione del dolore nelle forme della lamentazione è nuovamente possibile presso la tomba, ma con due interessantissime restrizioni: 1) è proibita l'usanza di rinnovare sul luogo della sepoltura la lamentazione per persone già morte: Il. 21-24 τῶν δὲ πρόστα τεθνακότων ἐν τοῖς σαμάτεσσι μὴ θρηνεῖν μηδ' ὄτοτύζεν; 2) non è permesso levare lamenti sul morto (evidentemente presso la tomba) in tutte le ricorrenze consuete, cioè, secondo questa legge, nel giorno seguente la sepoltura, nel nono e nell'anniversario: Il. 28-30 μηδὲ τᾶι ἠυσ[τ]εραία(ι) μηδ' ἐν ταῖς δεκάτ[α]ις μηδ' ἐν τοῖς ἐνιαυτο[ῖς] μ]ητ' οἰμώζεν μητ' ὄτοτύ[ζεν]. La prima prescrizione conferma un'usanza già osservata nell'*Iliade* (vd. *supra* 1.6.2) e combattuta, come vedremo, anche da Solone (Plut. *Sol.* 21. 6), e conferma altresì la distinzione fra lamento verbale individuale (θρηνεῖν), forse professionale, e manifestazioni del *planctus* (ὄτοτύζεν). Senza questa distinzione la norma sarebbe incomprensibile: come riconoscere infatti i gesti di dolore, i pianti, le grida inarticolate indirizzate al morto che si sta seppellendo rispetto alle identiche espressioni rivolte a morti già da tempo sepolti? Evidentemente la norma riguarda la ripetizione di tutte le manifestazioni di dolore solitamente indirizzate ai morti, ma ha valore specifico in relazione ai lamenti verbali individuali, perché si tratta delle forme in cui è chiaro il destinatario, dato che il morto viene chiamato per nome, gli si rivolgono espressioni affettuose e si ricordano aspetti del suo passato e della sua personalità che sono strettamente connessi a lui solo. La seconda prescrizione è in qualche modo connessa alla prima, perché il divieto di ripetere i lamenti durante le periodiche ricorrenze rituali ha come effetto una significativa riduzione della risonanza delle celebrazioni di un morto, che vengono limitate all'ambito privato della casa e all'unico momento della sepoltura. Il divieto di eseguire lamenti durante le ricorrenze colpisce in modo ancora più netto la possibilità di dare al rito funebre un significato socialmente rilevante, quando non un preciso carattere politico. Infatti, la distanza di tempo che separa le celebrazioni delle ricorrenze dalla morte stessa consente ai parenti del morto una pianificazione maggiore del rito e una più organizzata possibilità di coinvolgere i professionisti del pianto, o anche i poeti. Sembra molto plausibile pensare che dove l'abitudine di rispettare queste ricorrenze non fu mai osteggiata il coinvolgimento di professionisti, e poeti su commissione, potesse essere particolarmente frequente, proprio per la possibilità di contattare gli esperti e di comporre lamenti con una disponibilità di tempo che l'immediatezza della crisi del lutto non poteva consentire.

Abbiamo notizie su molti famosi legislatori greci che già nel VI secolo a. C. si impegnarono in questa materia: Pittaco (Cic. *de leg.* 2. 66) restrinse drasticamente il numero dei partecipanti al funerale limitandolo ai soli parenti e combatté l'uso di elevare tombe magnifiche per i morti più illustri. Caronda di Catania (Stob. 4. 24 [4. 153 W.-H.]) limitò le manifestazioni più incontrollate del dolore. Licurgo (Plut. *Lyc.* 27. 1-3) combatté le credenze sulla

capacità dei morti di contaminare i vivi permettendo la sepoltura all'interno dell'abitato, limitò la durata del lutto a undici giorni e proibì che sulla tomba fosse iscritto il nome del morto, fatta eccezione per gli uomini caduti in guerra e, probabilmente, per le donne morte durante il parto⁶⁵. A Siracusa vigeva una legislazione (Diod. 11. 38)⁶⁶ che proibiva ogni fasto nell'allestimento della processione funebre e dei banchetti in onore del morto, anche se questa legislazione non impedì che Gelone, che pure volle fosse rispettata la legge, ricevesse dal popolo onori degni di un eroe durante i funerali⁶⁷. Come vedremo meglio in seguito, la corte di Siracusa fu protagonista nella committenza dei θορήνοι di Pindaro e una notizia come questa che riguarda la celebrazione di Gelone può essere considerata davvero interessante per comprendere le premesse che portarono alla scelta di affidare a un grande poeta la composizione di un lamento funebre 'firmato'.

Fra i più importanti provvedimenti di legge in materia funeraria spicca, per i riflessi che ha sul nostro studio, la legislazione di Solone, il cui spirito è espresso con chiarezza da Cicerone, il quale a sua volta riferisce il pensiero di Demetrio Falereo:

Cic. *de leg.* 2. 64

*Postea quam, ut scribit Phalereus (fr. 135 W. = FG rHist 228 F 9), sumptuosa fieri funera et lamentabilia coepissent, Solonis lege sublata sunt; quam legem eisdem prope verbis nostri X viri in decimam tabulam coniecerunt*⁶⁸.

Il racconto di Plutarco conferma puntualmente le parole di Cicerone: Solone limitò drasticamente e fissò con precisione i limiti di spesa per il funerale e la sepoltura e inoltre (Plut. *Sol.* 21. 6) ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θορηγεῖν πεπονημένα καὶ τὸ κωκυεῖν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἑτέρων ἀφεῖλεν, cioè oltre a piangere i propri morti ai funerali altrui⁶⁹, proibì i gesti autolesivi e l'e-

⁶⁵ Per esempi epigrafici di donne spartane morte di parto vd. IG V 1, 713, 714, 1128, 1277 nn. 2, 4, 7. Questa documentazione rafforza l'intervento di Latte che ha corretto in λεχοῦς il trådito ἱερῶν/ιερώς nel passo di Plutarco.

⁶⁶ Le leggi a cui si fa riferimento vengono ascritte con sicurezza a Diocle (cf. Diod. 13. 33-35) da Ziehen in LGS p. 261 (commento a LGS 93a).

⁶⁷ Diod. 11. 38. 5 ὁ μὲν δῆμος τάφον ἀξιόλογον ἐπιστήσας ἥρωικαῖς τιμαῖς ἐτίμησε τὸν Γέλωνα.

⁶⁸ Le fonti per la legislazione soloniana in materia funeraria sono Cic. *de leg.* 2. 59-65; Plut. *Sol.* 21. 5-6, da cui sono ricavati i frammenti F 72 a-b-c Ruschenbusch (Ruschenbusch 2010, pp. 138-141 con brevissimo commento); vd. anche Martina 1968, pp. 234-238 (nn. 465a-470); per un'introduzione e contestualizzazione più ampia vd. Engels 1998, pp. 77-96. La lettura completa del passo di Cicerone è di grande utilità per comprendere lo spirito delle leggi di Solone e l'affinità fra le preoccupazioni politiche del legislatore ateniese e quelle degli altri legislatori arcaici.

⁶⁹ Mi sembra questa l'interpretazione migliore, anche se il testo di Plutarco è piuttosto generico. Certo non è chiaro del tutto chi fossero questi "altri" per cui si rinnovavano le lamentazioni in occasione di un funerale, ma se è facile pensare ad altri componenti della famiglia del morto non è meno probabile che i partecipanti al lutto non legati da vincoli di parentela compissero

secuzione di canti composti per l'occasione da professionisti⁷⁰. L'espressione *θηρηεῖν πεποιημένα* è stata intesa negli studi di più vecchia data come un riferimento, piuttosto chiaro, alla pratica professionale⁷¹, ma i più recenti editori di questa *Vita* plutarchea si sono orientati diversamente⁷²: nell'edizione francese delle "Belles Lettres" essa viene tradotta: «Il leur interdit ... de faire des lamentations affectées», ed in nota (p. 212) si rimanda ad un altro passo della medesima *Vita* (Sol. 12. 8) in cui Plutarco riassume lo spirito dell'attività legislativa in materia funeraria di Epimenide ad Atene, dicendo che essa aveva lo scopo di eliminare τὸ σκληρόν... καὶ τὸ βαρβαρικόν nei riti funebri, contro la consuetudine mantenuta viva dalle donne. Sulla stessa linea interpretativa si pongono Manfredini e Piccirilli, che, infatti, traducono: «abolì l'uso di levare lamentazioni artate», espressione con cui, in un italiano non proprio perspicuo, rendono un concetto affine a quello della traduzione francese⁷³.

un accomunamento dei destini del proprio morto già pianto con il morto per cui si celebrava il funerale. Stessa interpretazione, con solo un po' di prudenza in più, in Rohde 1989 (1898²), p. 224 n. 4; Nilsson 1951, p. 97; Weber 1935, p. 62.

⁷⁰ Su questa parte della legislazione di Solone è di notevole interesse, benché problematico proprio nel punto che a noi interessa, il commento di Cic. *de leg.* 2. 59 (F 72b in Ruschenbusch 2010) *iam cetera in XII minuendi sumptus sunt lamentationisque funebris, translata de Solonis fere legibus. [...] tollit etiam lamentationem: «mulieres genas ne radunto neve lessum funeris ergo habento». Hoc veteres interpretes, Sex. Aelius, L. Acilius, non satis se intellegere dixerunt [...] L. Aelius lessum quasi lugubrem eiulationem, ut vox ipsa significat. quod eo magis iudico verum esse, quia lex Solonis id ipsum vetat.* L'espressione *tollit etiam lamentationem* è di difficile comprensione in rapporto ai provvedimenti di Solone, che certo non volle eliminare del tutto il lamento funebre, ma soltanto limitarlo, come dimostra il suo stesso desiderio di essere pianto, una volta morto, dai suoi amici (Sol. fr. 27 Gent.-Pr.). E infatti prima di *lamentationem* Huschke (non so dove né i motivi per cui ha formulato questo intervento) propose di leggere *nimiam*. Ma si tratta di un intervento che si fonda solo sullo spirito complessivo del provvedimento di Solone, mentre non è escluso che le XII tavole si esprimessero in modo anche solo parzialmente diverso, come si può ricavare da Cicerone stesso, nel passo che abbiamo sopra riportato (*De leg.* 2. 64), quando dice che i decemviri tradussero le norme di Solone *eisdem p r o p e verbis*. In quel *prope* sta tutta la nostra difficoltà se si aggiunge, poi, che il termine *lessus* era problematico per gli antichi come per i moderni: sconosciuta l'etimologia (vd. LEW; DELL, *s.v. lessus*); incerto il significato per cui si deve decidere se accettare o meno l'interpretazione di Cicerone (manifesta perplessità l'OLD, più sicuro il ThLL), che è comunque la più probabile, dato che, poiché Solone proibì qualcosa come la *lugubris eiulatio*, *lessus* deve avere questo significato. Se però questo lamento sottintendesse una pratica professionale o significasse soltanto un lamento particolarmente emotivo (*eiulatio*) non saprei dire. Più sicuro del fatto che la norma delle XII tavole traduca alla lettera, su questo punto, il provvedimento di Solone è Ampolo 1984a, p. 86 e n. 46.

⁷¹ Così Rohde 1989 (1898²), p. 224 e n. 3: «Queste parole devono alludere a lamenti preparati, fatti forse per commissione da speciali *θηρήνων σοφισταί*»; Nilsson 1951, p. 81, dice che questo passo dimostra che i lamenti si erano ormai evoluti in una piena forma artistica; Weber 1935, in part. p. 62: «Wir haben darunter bei gemieteten, berufsmäßigen *θηρήνων σοφισταί* (Lukian π. πενθ. 20) bestellte Klagegesänge zu verstehen»; Reiner 1938, p. 4 n. 7; Meuli 1968, p. 98: "vorbereitete Gedichte"; Cirese 1951, p. 28: "lamentarsi con canti preparati"; Alexiou 2002 (1974), p. 12 s.: "singing of set dirges"; West 1974, p. 8 "poetic laments"; in tempi più recenti Engels 1998, pp. 84, 86 s.: «Klagegesänge durch gewerbsmäßige Klageweiber oder Dichter».

⁷² Plutarque, *Vies*. II. Texte établi et traduit par R. Flacelière, É. Chambry, M. Juneaux, Paris 1961. Plutarco, *La vita di Solone*, a c. di M. Manfredini e L. Piccirilli, Milano 1977.

⁷³ Commentando Plut. Sol. 12. 8, Manfredini e Piccirilli parlano di Sol. 21. 6 come di una legge che vietava di graffiarsi, di percuotersi e di *recitare carmi* [corsivo mio]. Si tratta di una

In tempi più recenti la Cannatà Fera ha sostenuto con più espliciti argomenti questa interpretazione proponendo di avvicinare il πεπτοιημένα della *Vita di Solone* al significato del verbo προσποιέομαι, “simulare, affettare”, che viene «utilizzato tra l’altro per indicare il lamento funebre non spontaneo»⁷⁴. Ma al di là delle difficoltà lessicali⁷⁵, mi sembra che questa linea esegetica si scontri con degli ostacoli di carattere più generale: 1) il confronto con i provvedimenti di Epimenide è di poco aiuto, perché mentre le parole di Plutarco costituiscono, nel caso di Epimenide, un’interpretazione complessiva della sua attività di legislatore, nel caso di Solone rappresentano un dettagliato resoconto sulla sua legislazione; 2) Plutarco usa come termini per indicare il lamento funebre quasi esclusivamente θρήνος e θρηνεῖν (γόος nei *Moralia* compare solo una volta); non è sorprendente dunque che abbia usato πεπτοιημένα per distinguere il lamento composto ad arte da quelli comunemente eseguiti; 3) nell’abbondante documentazione sulla legislazione funeraria si proibiscono sempre comportamenti molto concreti e individuabili, mentre sfuggirebbe a qualunque controllo giuridico un concetto ampiamente soggettivo, quale è l’affettazione, l’insincerità, a meno di riferirla a persone estranee al lutto (cioè alle prefiche) o a lamenti composti da professionisti, il che ci ricondurrebbe alla corretta interpretazione iniziale; 4) l’interpretazione che abbiamo dato di questo provvedimento di Solone si armonizza con la tendenza, analoga a quella di altri provvedimenti di legge su questa materia, a limitare il numero di persone che partecipano al rito funebre, restringendolo ai soli congiunti del

mancanza di coordinamento fra il lavoro di traduzione e di commento (come può accadere in ogni lavoro a più mani) oppure con “artate” di 21. 6 dobbiamo intendere, forzando l’italiano, “fatte ad arte”?

⁷⁴ Cannatà Fera 1990, pp. 18-20 e nn. 43-47, che rimanda, come esempi di quest’uso del verbo per indicare lamenti non sinceri, a Diogenian. 7. 66 [1. 297 Leutsch – Schneidewin] e alla *Suda* μ 383 [3. 344 Adler]. Due passi che appartengono alla tradizione paremiografica e che possono soltanto suffragare, se mai ve ne fosse ancora bisogno, il valore semantico del verbo προσποιέομαι.

⁷⁵ L’identità o la somiglianza semantica fra il verbo ποιέω e il verbo προσποιέομαι è di difficile dimostrazione. Per esempio LSJ *s.v.* ποιέω C fornisce due soli casi in cui i due verbi hanno significato affine, ma in autori molto tardi: Zosimo 2. 14. 1 e Procop. *Hist. arc.* 10. Né mi sento di condividere il ragionamento della Cannatà Fera sul valore del verbo ποιέω (p. 19): «è vero che ποιέω è spesso riferito all’attività poetica, ma sono sempre i contesti che ne determinano il significato» ed alla n. 44 cita *ex. gr.* Plut. *de aud.* 46b ὄδῃν τινα πεπτοιημένην ἐφ’ ἁρμονίας; *Inst. Lac.* 237c ψόγον ἄδοντα πεπτοιημένον εἰς ἑαυτόν; Plat. *Leg.* 12. 947b ἑκατέρους οἶον ὕμνον πεπτοιημένον ἔπαινον εἰς τοὺς ἱερέας ... ἄδειν. A me sembra che il significato del verbo in questi tre passi sia molto diverso: nel primo, πεπτοιημένην significa che il canto che Euripide stava insegnando ai coreuti era *adattato ad arte* a un’armonia prescelta; nel secondo, πεπτοιημένον serve a distinguere il biasimo che si può esprimere nella lingua di tutti i giorni o in prosa da una *canzone* tradizionale a Sparta; nel terzo, πεπτοιημένον, che si riferisce a ἔπαινον e non ad ὕμνον, distingue l’elogio che si può esprimere in prosa da un inno celebrativo delle qualità di questi sacerdoti; la traduzione più aderente mi sembra dunque “un elogio artistico in forma di inno”. Ho poi trovato un esempio molto chiaro in cui il verbo ποιέω, da solo, viene utilizzato per indicare la composizione poetica: Plat. *Phaed.* 61b πρῶτον μὲν εἰς τὸν θεὸν ἐποίησα οὐ ἦν ἡ παρούσα θυσία, che tradurrei «Per prima cosa composi un inno per il dio di cui era la festa».

morto, come la documentazione antica dimostra anche per Solone⁷⁶. La stessa produzione poetica di Solone conferma la nostra interpretazione, perché il legislatore che aveva regolato severamente numero dei partecipanti e modalità di partecipazione al rito funebre si augura di essere pianto, in una ristretta cerchia privata, dai suoi cari afflitti dal dolore che la sua morte provocherà:

Sol. fr. 27 Gent.-Pr.

μηδέ μοι ἄκλαυστος θάνατος μόλοι, ἀλλὰ φίλοισι
καλλείπομι θανῶν ἄλγεια καὶ στοναχάς.

A questo punto sembra davvero improbabile che Solone si sia proposto di imporre per legge ai parenti del morto la sincerità del pianto, mentre se sottintendiamo alla frase θρηγεῖν πεποιημένα in *Sol.* 21. 6 un termine come ἄσματα o *similia*, il passo di Plutarco acquista il valore di una preziosa testimonianza sulla pratica della lamentazione professionale, che dovette essere molto vitale al tempo di Solone, se il legislatore ateniese sentì l'esigenza di indirizzare uno specifico provvedimento proprio a questo aspetto del costume funerario. Se oltre a degli anonimi esperti della parola, di cui nulla, se non la notizia del loro operato, ci è stato tramandato, anche qualcuno dei grandi poeti lirici di questa età si sia provato nella composizione di θρηῖνοι, risulterà più chiaro, spero, alla fine del prossimo capitolo.

⁷⁶ Demostene 43. 62 riporta un νόμος di Solone in cui si proibisce l'ingresso nella casa del morto e l'accompagnamento al luogo della sepoltura alle donne di età inferiore ai sessanta anni, a meno che non siano parenti fino al grado di figlie di cugini. Notevole è il contributo di Cicerone su questo punto: *De leg.* 2. 65 (= F 72a in Ruschenbusch 2010) *nec de mortui laude nisi in publicis sepulturis, nec ab alio nisi qui publice ad eam rem constitutus esset dici licebat. Sublata etiam erat celebritas virorum ac mulierum, quo lamentatio minueretur; auget enim luctum concursus hominum.*

CAPITOLO TERZO

La cultura del lamento funebre nei poeti melici

Nei capitoli precedenti abbiamo cercato di illustrare i lamenti funebri appartenenti alla tradizione anonima, nel tentativo di mostrare l'importanza che questa tradizione poetica riveste nella cultura greca. Il quadro che emerge restituisce un sistema articolato e complesso, dotato di una dignità culturale tale che i Greci crearono intorno ad esso un insieme di racconti mitici, ora attribuendo la paternità di questi canti a dei personaggi nati dalle Muse o altre divinità, ora, come nel caso di Atena e del *nomos* policefalo, assegnando alla dea stessa l'invenzione di una forma musicale storicamente praticata. Né mancano i racconti di eccezionali esecuzioni di lamenti funebri in cui le divinità furono impegnate in prima persona, come nel caso del lamento delle Muse per Achille, o dei lamenti di Afrodite per la morte di Adone. Un altro dato fondamentale, che appare da sempre intimamente connesso all'apparire di queste forme di espressione, è l'associazione di queste pratiche poetiche a figure professionali legate al mondo della poesia e della musica, come gli anonimi esecutori del $\theta\sigma\eta\nu\omicron\varsigma$ per Patroclo, o i cantori e citarodi che si rivolgono a Lino all'inizio e alla fine delle loro esecuzioni, come si rivolgerebbero ad una divinità nell'esecuzione di un proemio.

In una cultura che tiene in così alta considerazione la pratica del lamento funebre e che ha così precocemente formalizzato le sue pratiche in modo organico mi riesce, sinceramente, impossibile immaginare che prima dei testi sicuramente appartenenti al genere *trenodico*, cioè prima dei $\theta\sigma\eta\nu\omicron\iota$ di Simonide e Pindaro (a cui dedicheremo il capitolo successivo), i poeti greci non abbiano mai contribuito ad arricchire con le loro composizioni il patrimonio espressivo tradizionale. Mi riesce, invece, naturale pensare che almeno per tutta l'età arcaica e classica, durante gli innumerevoli funerali, come durante gli innumerevoli matrimoni, e gli altrettanto innumerevoli riti legati all'agricoltura o alla celebrazione dei dolori o della morte di esseri divini, centinaia, forse migliaia, di esperti della parola (cioè poeti) abbiano eseguito e composto, in tutte le diverse regioni della grecità, dei lamenti funebri, all'interno delle coordinate stabilite dalle finalità rituali dell'occasione per cui quei carmi furono composti.

Di tutto questo enorme patrimonio poetico ben poco è rimasto, e per varie ragioni. La più importante, dal nostro punto di vista, è che, nella fase in cui l'occasione rappresentava il più importante fattore per la produzione di

testi poetici, la cultura greca si è preoccupata poco della loro conservazione materiale. Quei testi poetici vivevano nel tempo limitato dell'occasione e il ripetersi dell'occasione era garanzia sufficiente per il perpetuarsi di quel repertorio poetico. L'acquisizione del patrimonio tradizionale era, in questa fase storica, un processo di apprendimento spontaneo che si concretizzava nella partecipazione, sin dalla più giovane età, ai momenti della vita collettiva che prevedevano la presenza della poesia. In queste circostanze, ascoltando ripetutamente i canti tradizionali e vedendo come i più esperti (o i poeti anonimi) componevano ed eseguivano dei carmi, gli aspiranti poeti memorizzavano contemporaneamente dei testi e una maniera di poetare.

Su questa vigorosa tradizione si è innestata, verso la fine dell'età arcaica, la pratica della composizione su committenza e dietro alto compenso di un testo che, pur continuando a soddisfare le esigenze di un'occasione di rilevanza sociale, era concepito *anche* sulla base delle specifiche esigenze del committente. Questo processo poetico ha riguardato anche il lamento funebre. Ma la produzione d'autore e su commissione non ha mai obliterato le forme anonime e tradizionali, o quelle d'autore non legate ad un rapporto di committenza. Questa nuova modalità di produzione poetica ha semplicemente allargato il ventaglio delle possibilità espressive, senza entrare in conflitto con le forme preesistenti. Come abbiamo già accennato, nessun poeta che ha praticato la composizione su commissione ha mai inventato un genere. E se si fa attenzione al numero dei generi praticati dai poeti su commissione non si può non restare sorpresi di come questo numero sia inferiore a quello dei generi tradizionali¹.

Il fatto che le fonti antiche, anche di tarda età, abbiano conservato notizie sul repertorio anonimo e tradizionale di canti, è un segno evidente della vitalità di una pratica poetica orale che accompagna l'intero corso della storia greca. Sarà nostro compito, in questo capitolo, cercare di individuare i testi melici che possono essere assegnati o avvicinati al genere *trenodico* collocandoli nel più vasto ambito della cultura del lamento funebre.

3.1. *Lamento funebre ed epigramma funerario arcaico e classico*

Se il lamento funebre appartiene all'insieme delle pratiche che riguardano il defunto e che lo accompagnano, attraverso una precisa sequenza di azioni rituali, nella sua nuova condizione e nella sua nuova dimora, l'epigramma sulla tomba interviene quando tutte le pratiche rituali sono state espletate. Grazie alle nuove possibilità offerte dalla scrittura alfabetica, la riconoscibilità della tomba, che, come abbiamo visto, rappresenta nei poemi omerici il momento culminante dell'esaltazione del valore di una ristrettissima élite di eroi, diventa un 'privilegio allargato' a cui possono accedere tutti coloro che

¹ Su questa materia ho sviluppato considerazioni più dettagliate in Palmisciano 2014.

sono in grado di affrontare le elevate spese della costruzione di una tomba e dell'incisione su di essa di un testo che identifichi il morto. Grazie al carattere permanente del segno scritto l'iscrizione funeraria è in grado di conservare per sempre il nome, ed eventualmente il patronimico e l'identità etnica del morto, e di ribadire il rapporto sociale che legava la persona alla sua comunità quando era in vita².

Nel mutato quadro sociale ed economico del tardo arcaismo e dell'età classica il privilegio di avere una tomba riconoscibile fu garantito quasi esclusivamente dalle possibilità economiche della famiglia del morto³. Nel corso di questo lungo periodo la monumentalizzazione della tomba, anche nelle forme più semplici, rimase un'operazione molto dispendiosa, considerati gli alti costi dei materiali e delle lavorazioni artigianali. Pertanto solo alle famiglie più ricche fu possibile celebrare attraverso il monumento funebre i propri defunti, quand'anche non fossero dotati di meriti particolari e riconosciuti dalla comunità di appartenenza. A differenza di quanto accadeva nella società guerriera descritta nei poemi, dove tutto il gruppo solidale cooperava nella costruzione del monumento eroico, ora l'accesso alla memoria è garantito dalla ricchezza posseduta dalle famiglie. Ne consegue la possibilità che la monumentalizzazione della tomba costituisca un fattore in grado di perturbare l'equilibrio fra le diverse componenti sociali, al pari di altre eccessive esibizioni di ricchezza e di prestigio, ed è per questo che i provvedimenti legislativi che in diverse città hanno regolato le pratiche del rito funebre si sono spinti, in alcune realtà, a limitare anche la possibilità di iscrivere sulla tomba il nome del morto⁴.

Pur all'interno del quadro normativo e delle consuetudini di ogni polis, l'iscrizione con il nome del defunto garantisce, in prima istanza, che i resti sepolti in quel luogo appartengono a un essere umano dalla precisa identità, che ha trovato nello spazio delimitato della sepoltura una dimora definitiva. Grazie a questa importante funzione, l'iscrizione funebre coopera, con gli altri elementi del sistema ideologico legato alla sepoltura, a trasformare la tomba,

² Sulla capacità dell'iscrizione di produrre κλέος vd. Svenbro 1988, pp. 62-63, 71-72; sulla sua funzione sociale Petrucci 1995, p. 10; Derderian 2001, pp. 63-66, p. 71 "the funerary inscription's essential function is to link the deceased's name and identity with the physical remains of the deceased buried at the site", p. 72 s. "While the Homeric σῆμα could lapse into ambiguity without written demarcation, the archaic introduction of writing enables the σῆμα to communicate diachronically, while also necessitating that the preserved message remains relevant and accessible to the collective memory".

³ Sul carattere eccezionale, e aristocratico, della pratica di erigere sulla sepoltura una statua o una stele decorata con iscrizione in versi insiste, Wallace 1970, in part. pp. 100-102, ripreso da Derderian 2001, p. 74 s. Fra le eccezioni a questo quadro generale segnalò CEG 87 (Atica, 431-421 a. C. ca.) per uno ὑλοτόμος di origine frigia.

⁴ Si ricordi la legislazione in materia funeraria di Licurgo a Sparta (Plut. *Lyc.* 27, vd. *supra* 2.8), che prevedeva la possibilità di iscrivere il nome sulla tomba solo per i maschi caduti in battaglia e (probabilmente) per le donne morte durante il parto. Nella città immaginata da Platone (*Leg.* 958e) sulle tombe si deve porre una pietra di dimensioni tali da accogliere un'epigrafe di non più di quattro versi eroici, dedicati all'elogio della vita del morto.

nella sua concreta fisicità, in quella che è stata efficacemente definita come una vera e propria metonimia del morto⁵. Per queste ragioni l'epigramma non può essere analizzato e compreso come un testo a se stante, ma nel complesso delle relazioni che intercorrono fra i diversi elementi del sistema: il testo va necessariamente collegato allo spazio fisico in cui è posta la sepoltura, al tipo di tombe circostanti, a tutti gli elementi materiali della tomba, in particolare la rappresentazione iconografica del morto⁶. Lo studio di tale complesso sistema di segni esula dagli scopi di questo lavoro, mentre non può qui mancare un'analisi di quegli epigrammi e di quelle formule epigrammatiche che mostrino in modo inequivocabile di aver attinto elementi formali e moduli espressivi direttamente dalla cultura del lamento funebre. Per inquadrare correttamente questi testi mi sembra necessario, in via preliminare, svolgere alcune considerazioni sulla diversità di funzioni e sulla specificità della strategia discorsiva che distingue, in modo abbastanza netto a mio giudizio, l'epigramma funerario dalle pratiche della lamentazione.

Se le cure rituali, compreso il lamento in tutte le sue forme, erano rivolte a tutti i defunti, con vario grado di solennità e di coinvolgimento del gruppo sociale, l'iscrizione sulla tomba del nome del morto rappresentava, come abbiamo detto, un privilegio riservato a quella minoranza di Greci che poteva affrontare i costi della costruzione di una tomba. Ma all'interno di questa minoranza si colloca una minoranza ancora più ristretta, costituita da quanti si adoperarono perché il morto fosse identificato e celebrato da un testo poetico iscritto sulla tomba. Su questo punto specifico, il semplice dato numerico relativo all'Attica è abbastanza eloquente: a fronte di un patrimonio a noi noto di oltre 10.000 epigrafi funerarie per il periodo arcaico e classico (Morris 1992, p. 156), i testi poetici iscritti fino al IV secolo a. C. sono solo 267. Inoltre, l'orizzonte del discorso nell'epigramma funerario appare, rispetto al lamento pronunciato oralmente, molto ristretto per effetto delle dimensioni generalmente ridotte della superficie scrittoria: gli epigrammi funerari fino al IV secolo a. C. sono normalmente di breve lunghezza e, se si tratta di distici elegiaci, raramente superano la misura di due distici, con le uniche eccezioni costituite, non a caso, dagli epigrammi incisi sulle sepolture collettive, costruite a spese dell'intera comunità e sottoposte al controllo delle autorità cittadine.

⁵ Vd. Sourvinou-Inwood 1995, pp. 109, 119-121. Per un esempio, squisitamente epigrafico, che illustra molto chiaramente questa idea vd. CEG 80 (i) (Egina, 475-450 a. C. ca.) *χαίρετε οί παριόλντες· ἐγὼ δὲ Ἀντιστά | τες ἠυός Ἀτάσβο κείμαι | τείδε θανὸν πατρίδα | γέν προλιπόν*. L'epigramma per l'ateniese Antistate, morto e sepolto a Egina, è iscritto su una semplice stele calcarea, priva di elementi iconografici, a dimostrazione che la funzione metonimica della tomba era svolta indipendentemente dalla presenza o meno di elementi figurativi che restituissero direttamente l'immagine del morto.

⁶ Sui rapporti fra testo iscritto e monumento funebre in età arcaica e classica vd. le osservazioni al *corpus* analizzato da Clairmont 1970; per le relazioni che l'epigramma stabilisce con lo spazio circostante vd. Bruss 2005, pp. 38-57.

Il carattere socialmente selettivo della pratica dell'epigramma funerario si manifesta anche nel fatto che, a differenza dei lamenti eseguiti oralmente durante il rito, il testo iscritto non è immediatamente fruibile da tutti. Esso opera una selezione dei destinatari, restringendone il numero a quanti sono alfabetizzati ad un livello elementare ma sufficiente a comprendere le iscrizioni più semplici, che conservano solo il nome del morto, oppure al numero ancora più ridotto di persone in possesso di un livello più evoluto di padronanza della lettura, necessario per la comprensione degli epigrammi più complessi⁷. La fruibilità e l'efficacia del testo iscritto dipesero quindi dalla diffusione dell'alfabetizzazione, che variò nel corso della storia greca in relazione all'asse del tempo e al diverso grado di sviluppo delle varie aree geografiche e culturali, mentre la cultura del lamento funebre non conobbe mai queste limitazioni, nemmeno quando i lamenti furono composti, in forme più sofisticate, da grandi poeti. Diverso è pure il momento dell'esecuzione, e di conseguenza il pubblico, delle due forme espressive. Se il lamento è presente in tutte le fasi del rito funebre ed il pubblico è costituito da tutte le persone che vi partecipano e che sono legate al morto da vincoli di parentela o di affetto, l'epigramma viene composto e inciso *dopo* che il rito si è concluso. Pertanto, il pubblico dell'epigramma è sostanzialmente ignoto al compositore del testo, ed è formato da tutti quelli che vengono a contatto con la tomba, anche se sono dei perfetti sconosciuti, privi di ogni legame con il sepolto.

Notevoli sono le conseguenze della radicale diversità della forma di comunicazione. Il lamento viene fruito una volta sola nel momento stesso della sua esecuzione e la sua conservazione è affidata, in primo luogo, alla memoria orale della comunità. Inoltre, proprio perché legato ad un'esecuzione orale, il testo del lamento non appare soggetto a vincoli di lunghezza, né può essere considerato fisso o stabile. Viceversa l'epigramma funerario, affidato al segno della scrittura esposta, ha un carattere permanente e si ripete identico a se stesso, in un tempo imprecisato e potenzialmente infinito, ad ogni lettura ad alta voce del testo.

Infine, sul piano della strategia di comunicazione, la pratica del lamento è indirizzata in via esclusiva al morto, anche se, come abbiamo già detto, questo dialogo senza risposta con il morto ha in realtà numerosi destinatari, mentre l'epigramma funerario ammette diverse voci parlanti e diversi interlocutori diretti: il morto stesso, la tomba, i parenti, una voce coperta da anonimato, lo sconosciuto passante.

Riassumere queste differenze in una tabella può essere utile:

⁷ Su questo aspetto, in relazione alla sola cultura ateniese, interessanti considerazioni in Derridan 2001, pp. 110-113 e n. 166 p. 111. In generale sui rapporti fra lettura e comunicazione orale nella cultura greca arcaica si veda il classico studio di Svenbro 1988.

LAMENTO FUNEBRE	EPIGRAMMA FUNERARIO
Obbligatorio	Facoltativo
Non selettivo socialmente	Selettivo socialmente
Presente in tutte le fasi del rito	Legato esclusivamente alla tomba
Contemporaneo al rito	Successivo al rito
Eseguito da persone legate al morto	Eseguito da chiunque
Consegnato alla memoria orale	Fissato per iscritto
Esecuzione con dinamica responsoriale	Lettura ad alta voce di un singolo
Fruizione collettiva	Fruizione individuale o in gruppi ristretti
Temporaneo	Permanente
Eseguito in forme sempre diverse	Ripetuto sempre nella stessa forma
Discorso lungo	Discorso breve
Rivolto direttamente al morto	Rivolto a diversi interlocutori

Ma anche se l'elenco delle differenze fra lamento ed epigramma appare nutrito, non mancano gli esempi, nel *corpus* degli epigrammi arcaici e classici, che dimostrano come la cultura del lamento funebre, con il suo sistema espressivo codificato nel corso di una lunga tradizione, non possa essere affatto trascurata nello studio dell'epigramma funerario. Fra i vari tipi di discorso poetico con cui gli anonimi compositori degli epigrammi poetici intrattennero rapporti di scambio per costruire il proprio linguaggio specifico, anche i lamenti funebri hanno avuto una parte rilevante. Ed è proprio allo studio di questi rapporti che dedicherò l'analisi che segue, per cercare di chiarire il mio punto di vista sulla possibilità che la lettura ad alta voce dell'epigramma funerario sia in qualche misura assimilabile alla pratica della lamentazione⁸.

L'analisi non può che prendere le mosse da un gruppo di epigrammi funerari, di grande rilevanza e interesse a dispetto del loro piccolo numero, che presentano elementi mimetici del lamento in prima persona. La possibilità dell'esistenza di questa tipologia di epigrammi è stata per lungo tempo respinta sulla base di una pregiudiziale negazione di qualunque forma di rapporto fra lamento ed epigramma funerario, che si iscrive nella più ampia

⁸ Negli studi sull'epigramma funerario degli ultimi anni si è affermata la tendenza a considerare la lettura ad alta voce di questi testi come dei veri e propri "rituals in stone" (Day 1989; Day 1994; Rossi 1999; Day 2000, ma vd. anche Depew 1997 per un'applicazione alle preghiere iscritte del modello interpretativo elaborato da Day). La prospettiva introdotta da questi lavori è di grande utilità per un pieno apprezzamento delle formule e dei moduli espressivi che riecheggiano il lamento vero e proprio, ma credo sia opportuno ricondurre la funzionalità rituale degli epigrammi su pietra all'interno di quel quadro di differenze che ho riassunto nella tabella nel testo. Validi argomenti in direzione di un ridimensionamento del fenomeno della lettura ad alta voce delle epigrafi almeno fino all'età ellenistica sono espressi da Bing 2002 (ma vd. *contra* Day 2010, pp. 26-84).

questione dei rapporti fra elegia e lamento⁹, ma la pubblicazione in anni recenti dell'iscrizione del *polyandron* di Ambracia ha costretto ad una revisione dell'opinione comunemente accolta. Contrariamente a quanto si è per lungo tempo ritenuto, esistono, seppure in misura minoritaria, epigrammi funerari di età arcaica e classica che presentano una rilevante caratteristica, ovvero l'espressione della voce parlante attraverso un modulo di lamentazione in prima persona¹⁰.

Il più importante di questi testi è stato scoperto e pubblicato nel 1986: si tratta dell'epigramma iscritto su un cenotafio collettivo ad Arta (Ambracia), e databile approssimativamente alla seconda metà del VI secolo a. C., che è stato pubblicato per la prima volta da Andreou (Andreou 1986, pp. 428-434). Ne riportiamo il testo nell'edizione proposta da Cassio in uno studio del 1994 che rappresenta un deciso progresso nella comprensione del significato complessivo di questo carme epigrafico.

Ἄνδρας [τ]οῦσδ' [ἐ]σλοὺς ὀλοφύρομαι, ἡοῖσι Πυραιβῶν :
 παῖδες ἐμῆσιαντ' ἀ[λ]κινόνεντα φόνον, :
 ἀνγελίαν μετιόντας ἀπ' εὐρυχόροι[ο Φορῖνου] :
 [- - - - -]
 [- - - - -] 5
 πατρίδ' ἀν' ἰμερτὰν πένθος ἔθαλλε τότε :
 Τόδε δ' ἀπ' Ἀντρακίας. Ναυσίστρατο<ν>, αὐτὰ παθόντε, :
 Καλλίταν τ' Αἶδα δῶμα μέλαν κατέχευε :
 Καῖ μὲν Ἀραθθίονα καὶ Εὐξενον ἴσπε, πολίταε, :
 ἥος μετὰ τῶνδ' ἀνδρῶν Κᾶρ ἔκιχεν θανάτου. :

Io lamento questi uomini valorosi, ai quali, mentre compivano una missione venendo dalla grande [Corinto], i Pyraboi procurarono una morte dolorosa ..., allora nell'amata patria si levò alto il compianto. Questi due di Ambracia, Nausistratos e Kallitas, partecipi di questa stessa sorte, li trattiene la nera casa dell'Ade; e sappiate, cittadini, che insieme a questi uomini la Ker di morte raggiunse Aratthion ed Euxenos. (trad. A. C. Cassio)

Come ha ben messo in rilievo Cassio, l'epigramma, molto curato in tutti gli aspetti (compresa l'impaginazione, attenta anche alle dimensioni del nastro epigrafico), riproduce un'atmosfera cerimoniale. Il lamentatore in prima persona, vera e propria guida del pianto, riferisce in una narrazione abbastan-

⁹ Una chiara esposizione del dibattito sui rapporti fra elegia ed epigramma e sull'esistenza, negli epigrammi funerari, di un anonimo lamentatore in prima persona è in Cassio 1994, pp. 106-113. Negatori di qualunque rapporto fra epigramma ed elegia, in area ionica, sono stati Gentili 1968 e Bowie 1986, pp. 22-27. La mia posizione su questo tema risulterà chiara da quanto dirò nel corso di questo capitolo e in forma riassuntiva nel par. 3.

¹⁰ Per un'analisi estesa degli aspetti performativi degli epigrammi funerari vd. Derderian 2001, pp. 10-14, 63-113 (che però, curiosamente, non tratta dell'epigramma di Ambracia).

za estesa i fatti che hanno portato alla morte dei quattro valorosi di Ambracia e nel momento in cui li nomina si rivolge a tutti gli altri cittadini, invitandoli a conoscere e ricordare il nome di quei caduti. In questo epigramma è forte l'accento sul coinvolgimento della collettività, prima nella dimensione del passato, con il ricordo di come fosse diffuso il lutto in patria per la morte di quei guerrieri (v. 6 *πατρίδ' ἀν' ἡμερτὰν πένθος ἔθαλλε τότε*)¹¹, e poi, con un rapido ritorno al tempo presente, con la vivacità del dialogo fra lamentatore e comunità cittadina. Considerato il carattere pubblico del monumento sepolcrale di Ambracia, non si può neppure escludere che l'epigramma sia stato composto in questa forma per fornire una registrazione scritta del lamento realmente eseguito durante la cerimonia che, probabilmente, sarà stata organizzata dalla collettività a breve distanza dalla morte di questi giovani caduti, prima ancora che il monumento in loro onore (che avrà richiesto un certo tempo di realizzazione) fosse inaugurato. Ma anche se escludiamo questa possibilità e collochiamo questo epigramma all'interno della cerimonia inaugurale del monumento, non si può trascurare il fatto che la prima lettura ad alta voce del testo è stata il modo in cui i cittadini di Ambracia hanno celebrato quei morti in quella occasione precisa, e che ogni successiva lettura ad alta voce di quell'epigramma costituisce la ripetizione, potenzialmente iterabile all'infinito, di quella cerimonia. In questa prospettiva, l'allocuzione ai cittadini con l'invito a ricordare l'identità dei caduti (v. 9) acquista maggiore concretezza in quanto rivolta, prima di tutto, alle persone fisicamente presenti durante il rito, e solo in una seconda fase di vita del monumento a chiunque legga l'epigrafe.

Dopo che la pubblicazione dell'iscrizione del *polyandron* di Ambracia ha documentato senza possibilità di smentita l'esistenza del modulo del lamentatore in prima persona nell'epigramma funerario, altri documenti epigrafici sono emersi (o riemersi) a confermare quest'uso, anche in ambienti culturali diversi e per sepolture individuali. Nello stesso anno in cui è stata pubblicata l'iscrizione di Ambracia, Angelos Matthaiou portò all'attenzione degli studiosi una stele da Nikaia (località tra Atene e il Pireo) della seconda metà del VI secolo a. C., in cui un anonimo lamentatore piange in prima persona il giovane Autokleides¹²:

CEG 470 = 16a.

Ἀυτοκλείδο τόλδε σῆμα νέο πλοροσοῶν ἀνιδῶμαι
καὶ θανάτοι ταυτ[.]α [7-8].

¹¹ Abbiamo già incontrato il tema "tutta la città ti piange" nei lamenti omerici (*Il.* 24. 740).

¹² Matthaiou 1986, in part. p. 31 per la descrizione, datazione, edizione dell'epigrafe (che contiene 6 linee). In base a questa epigrafe l'esistenza dell'anonimo lamentatore era stata giustamente sostenuta da Lewis 1987, p. 188. Sia Matthaiou sia Lewis non conoscevano ancora l'epigramma di Ambracia.

Provo dolore a vedere questa tomba del giovane Autokleides...

Ancora più interessante è un epigramma attico del 510 a. C. circa, richiamato da Peek nel 1976, in cui si lamenta in prima persona la morte di Smikythos. Ne riporto il testo combinando la disposizione di Hansen con le considerazioni di Peek¹³.

οἰκτίρῳ προσορῶ[ν] | παιδὸς τόδε σῆμα | θανόντος :
Σμικύθ[ω] | ἥος τε φίλων ὄλεσε | ν ἔλπ' ἀγαθῆν.

Io provo pietà guardando questa tomba di un morto fanciullo,
Smikythos, che ha distrutto le belle speranze dei suoi cari.

A questi due epigrammi, che pur documentando il modulo del lamentatore in prima persona impiegano verbi di bassa intensità trenodica, come οἰκτίρω e ἀνιάομαι, bisogna aggiungere un brevissimo testo lacunoso, che proviene dalla città di Atene, nel quale compare in prima persona lo stesso verbo ὀλοφύρομαι dell'epigramma di Ambracia.

CEG 43. 5 (Atene, 525 a. C. ca.)
ὀλ]οφύρομαι ἰόνεκ' ἄηο[ρος]

piango perché prima del tempo...

Alla luce di questi confronti testuali, nuove considerazioni s'impongono anche su alcuni componimenti tramandati nell'*Antologia Palatina*, che potrebbero essere considerati come dei veri epigrammi sepolcrali. Questa ipotesi mi sembra altamente probabile per un epigramma in tetrametri trocaici catalettici attribuito ad Anacreonte, le cui somiglianze con l'epigramma funerario sono state percepite anche da chi ne ha negato questa destinazione¹⁴:

Anacr. fr. 75 Gent. = AP 13. 4
Ἀλκίμων σ', ὠριστοκλείδη, πρῶτον οἰκτίρω φίλων

¹³ Questa epigrafe (CEG 51) è stata pubblicata per la prima volta da Willemssen 1963, pp. 118-122, che aveva però corretto οἰκτίρῳ in οἰκτίρο<ν>, proprio in ragione della *communis opinio* riguardo all'inesistenza della lamentazione in prima persona nelle epigrafi funerarie. L'imperativo, invece, rimanda alla ben nota formula epigrafica con cui si invita il passante a compiangere il defunto. Questa correzione era stata respinta da Peek 1976, p. 93 n. 1 sulla base del confronto con un'iscrizione arcadica inedita, e da Lewis 1987, sulla base della stele da Nikaia pubblicata da Matthaiou. Invece la correzione di Willemssen è stata accolta da Hansen in CEG I, che però ritratta la sua posizione nell'apparato critico a CEG II 470 (sarebbe stato forse più opportuno segnalare il ripensamento negli *addenda et corrigenda* a CEG I compresi in CEG II). Ecker 1990, p. 162 s. e n. 521 e Derderian 2001, p. 80 n. 58 seguono il testo di Willemssen e di Hansen. Si segnala la corruzione della parte finale del v. 2 dove ἔλπ' ἀγαθῆν è insoddisfacente (= ἔλπεια ἀγαθά?).

¹⁴ Gentili 1968, p. 63 lo considera un epigramma simposiale che imita le iscrizioni funerarie.

ᾠλεσας δ' ἦβην ἀμύνων πατρίδος δουλητήν.

Alkimon, figlio di Aristocle, te per primo fra gli amici io piango;
hai perduto la tua giovinezza scacciando dalla patria la schiavitù.

Il nome del defunto e il suo patronimico sono elementi sufficienti per l'identificazione della tomba; la lamentazione in prima persona è confermata dai documenti epigrafici, quindi l'ipotesi della reale destinazione funeraria è perlomeno equipollente rispetto ad altre possibili proposte¹⁵.

Leggermente diverso, e più problematico, il caso di un distico elegiaco attribuito a Simonide nell'*Antologia Palatina*:

Sim. FGE 75 = AP 7. 511

Σῆμα καταφθιμένιο Μεγακλέος εὖτ' ἂν ἴδωμαι,
οἰκτίρω σε, τάλαν Καλλία, οἷ' ἔπαθες.

Quando vedo la tomba del morto Megacle
ti compiangio, povero Callia, per quello che hai patito.

Benché sostanziata di buoni argomenti, la tesi della destinazione epigrafica di questo distico mi sembra sospetta per il fatto che il destinatario diretto di questa elegia sembra Callia piuttosto che il morto Megacle¹⁶. Ed è proprio a Callia che sono indirizzate queste poche parole, che esprimono soprattutto la partecipazione al dolore di chi si è visto privato di una persona cara. Per sostenere la destinazione epigrafica di questo distico bisognerebbe trovare sicuri esempi epigrafici che attestino questo schema di comunicazione, ma io non ho saputo trovarne¹⁷. Resta quindi più probabile l'ipotesi di Wilamowitz che

¹⁵ In questa prospettiva risultano meno efficaci le obiezioni di Friedländer 1948, p. 69 contro l'attribuzione ad Anacreonte di GVI 888 = Anacr. fr. 192 Gent. (= AP 7. 160). Se non altro bisogna ammettere la possibilità che effettivamente dei poeti famosi componessero degli epigrammi sepolcrali e che in qualche caso il nome dell'autore dell'epigramma restasse nella memoria.

¹⁶ La somiglianza tipologica con l'epigramma sepolcrale per Autokleides è richiamata da Matthaiou 1986, p. 32 s.; la destinazione epigrafica è stata sostenuta da Peek 1976, p. 93 n. 1; Lewis 1987 e Cassio 1994, p. 107 s. All'incipit di un'elegia trenodica aveva invece pensato Friedländer 1948, p. 69. Ad una destinazione simposiale pensano Aloni – Iannucci 2007, p. 52.

¹⁷ Un'allocuzione diretta ai genitori della persona scomparsa l'ho trovata in CEG 591, 1-4 all'inizio di una sezione interamente dedicata a descrivere il dolore dei genitori della dodicenne Kleoptoleme. Un altro esempio si può trovare in un epigramma di Asclepiade, AP 13. 23. 5-6 φεῦ τὸν τεκόντα, φεῦ δὲ καὶ σέ, Βότρυος, φίλος παῖ, / ὅσων ἄμιορος ἡδονῶν ἀπώλεν. Un fermo oppositore della destinazione epigrafica è Page in FGE, p. 295: «one may look through a couple of thousand of epitaphs of all periods without finding anything comparable with this anonymous first-person address to the bereaved, combined with the curious phrase "whenever I see his tomb"». Sull'assegnazione a Simonide, Page si mostra molto prudente, mentre molto sicuro appare West 1974, p. 21: «a genuine and non-epigraphic piece by Simonides... It is absurd to imagine this written on the gravestone of Megacles».

assegna questo componimento ad un banchetto funebre nella casa di Callia¹⁸. In tal caso dovremmo assegnare ai θοῖνοι di Simonide anche questo distico.

Su di un piano puramente formale, non si può non notare che questi due testi d'autore non presentano differenze significative rispetto agli epigrammi anonimi né per le formule impiegate, né per la qualità stilistica. Evidentemente, nella breve misura in cui solitamente l'epigramma si esprime, la padronanza di un formulario fatto sostanzialmente di espressioni epiche era alla portata anche dei tanti anonimi poeti che hanno composto i numerosi epigrammi in versi incisi sulla pietra. Anche per l'epigramma arcaico sembra proprio che la distanza fra produzione d'autore e produzione anonima debba essere accorciata, o scomparire del tutto.

In relazione a tutti i testi che presentano il modulo della lamentazione in prima persona, al di là del sicuro contatto con il repertorio del lamento funebre, mi sembra si imponga una considerazione generale sulla specificità della loro strategia discorsiva, dato che nei lamenti omerici, e nei testi lirici riconducibili al genere trenodico, il modulo del lamentatore in prima persona è generalmente assente, cioè in nessun lamento pronunciato effettivamente durante il rito funebre si dice "io ti piango/io levo il lamento per te". L'unico esempio con il lamentatore in prima persona che pronuncia un'espressione simile è nei lamenti per Adone, dove abbiamo trovato nel ritornello responsoriale la brevissima formula "αἰάζω τὸν Ἄδωνιν". Le ragioni di questa differenza possono diventare comprensibili se si guarda alla diversità del contesto di esecuzione. Durante il rito funebre il morto è presente ed è in grado, per la nota ideologia del cadavere vivente, di percepire direttamente i gesti e le parole che gli vengono rivolte dal lamentatore, che *piange realmente* il morto, secondo un protocollo che stabilisce anche intonazione e intensità emotiva del lamento. L'esecuzione, poi, avviene sotto gli occhi di un gruppo che partecipa e condivide le modalità espressive richieste dalla correttezza rituale. Invece, la lettura ad alta voce dell'epigramma avviene al di fuori dell'occasione rituale, di cui in qualche caso rappresenta una sorta di memoriale, e viene effettuata da persone non necessariamente legate al morto, che *dicono di piangerlo*. In quegli epigrammi che si propongono di rinnovare in qualche misura la lamentazione, la presenza di verbi ad alta intensità trenodica come ὀλοφύρομαι o ad alta intensità emotiva come οἰκτίρω costituisce una sorta di didascalia dell'esecuzione, resa necessaria dall'assenza del controllo esercitato normalmente dal gruppo reale dei piangenti.

L'evidenza fornita dai testi che presentano il lamentatore in prima persona impone di riconsiderare sotto una diversa luce tutti quegli epigrammi in cui una voce anonima, o un parente del morto, si rivolge direttamente al

¹⁸ Wilamowitz 1913, p. 211 s., seguito da Gentili 1968, p. 62 s., che richiama con ragione, per l'occasione di questo carme, la ormai quasi estinta pratica del consolo nell'Italia meridionale.

sepolto sia attraverso il vocativo del nome, sia attraverso formule in seconda persona. Fra gli epigrammi di questo gruppo¹⁹ ce n'è uno che riveste, a mio modo di vedere, un interesse persino superiore a quello che hanno i distici del *polyandron* di Ambracia. Si tratta, ancora una volta, di un epigramma per la sepoltura collettiva di caduti in guerra, che credo possa essere considerato un breve θρῆνος celebrativo in distici elegiaci.

CEG 4 (ii) (Attica 458 o 457, secondo altri 431 a. C. = Sim. AP 7. 254, con attribuzione considerata universalmente falsa)

χαίρετε ἀριστῆες, πολέμο μέγα κῦδος ἔχοντες, |
 κῶροι Ἀθηναίων, ἔχσοχοι ἠπιπ, οσύνα, |
 ἦοι ποτε καλλιχόρο περι πατ, οῖδος ὀλέσατε ἠέβεν, |
 πλείστοις ἠελλάνων ἀντία <?β>, αρνάμε, νοι, |

Vi saluto, o nobili uomini che detenete il grande onore della guerra,
 giovani Ateniesi, nell'arte equestre eccellenti,
 voi che un giorno avete perduto la giovinezza per la Patria dalle belle contrade
 contrastando innumerevoli Greci.

Quel che manca in questo testo sono i nomi dei caduti, ma il loro elenco doveva essere inciso in una parte specifica del monumento. Fatta salva questa differenza, tutti i moduli espressivi e le formule impiegate sono perfettamente compatibili con il repertorio tradizionale del θρῆνος. Soprattutto colpisce in posizione incipitaria il verbo χαίρετε, che al singolare abbiamo già trovato in un lamento omerico per Patroclo (*Il.* 23. 19 = 179)²⁰, a cui segue l'appellativo ἀριστῆες, che dà l'abrivio alla funzione encomiastica su cui insiste tutto il carme. I caduti appartengono al ceto aristocratico, come sembra confermare la menzione al v. 2 della loro eccellenza nell'arte equestre, e in virtù della loro elevata condizione sociale la fama e la riconoscenza che questi giovani Ateniesi si sono guadagnata può essere assimilata al κῦδος eroico²¹. Pur nella sua brevità, tutto il testo si configura come un dialogo con i morti a cui ci si rivolge direttamente come nel lamento funebre, secondo una strategia discorsiva coerente e confermata nel terzo verso dal verbo ὀλέσατε²².

¹⁹ I testi che presentano una diretta allocuzione al morto sono CEG 4 (ii); 5; 47 (ii) che consente di apprezzare solo il vocativo [Γνά]θη; 50; 69; 82; 95; 97; 127; 163.

²⁰ Il verbo al singolare compare in un epigramma del 500 a. C. ca. proveniente dalla Focide: CEG 127. 1 χαίρει Χάρων | οὐδὲς τυ κακῶς | λέγει οὐδὲ θα | νόντα, ma l'effetto di questa formula è meno incisivo rispetto all'epigramma attico. Infatti l'idea che nessuno può parlare male di Carone, ora che è morto, colloca il testo a una certa distanza (non solo temporale) dal decesso e lo priva di quella immediata corrispondenza con l'occasione rituale che invece è attiva in CEG 4.

²¹ Si rammenti che il termine κῦδος compare anche nel lamento di Ecuba per Ettore in *Il.* 22. 435-436.

²² Per un altro esempio di questa pratica discorsiva, vd. un altro elaborato epigramma attico per una sepoltura collettiva di caduti in guerra: CEG 5 (ii), lungo ben otto versi e diversamente datato (447 o 446 secondo i più, 424 o 412 a. C. secondo altri) di cui sono particolarmente interes-

Un caso molto simile a questo è rappresentato da CEG 82, proveniente da Lemno e databile al 450-425 a. C. Ne riporto i primi due versi.

[? τλῆμον Λ]υσίκυδες, ἀπώ[λεσας ἀγλα]ὸ[ν ἥβην] |
[γῆς π]έρι βαρνάμενος [καλλιχ]όρο πατρι[δος] |

O Lysikides, hai perso la splendida giovinezza
lottando per la terra della Patria dalle belle contrade.

La presenza del modulo di allocuzione al morto con il nome al vocativo e il verbo alla seconda persona; il nesso ἀγλα]ὸ[ν ἥβην], che costituisce una variazione del semplice accusativo presente in CEG 4; la formula più volte attestata negli epigrammi [καλλιχ]όρο πατρι[δος], sono tutti elementi che sembrano indicare l'esistenza di un vero e proprio formulario dell'elogio funebre su pietra in ambito attico, del quale facevano parte a pieno titolo anche le formule in seconda persona in funzione di allocuzione al morto²³.

Interessante è pure un breve epigramma attico, che conserva, caso unico per la documentazione proveniente da questa regione, la parola γόος all'interno di un efficace distico di carattere trenodico²⁴:

CEG 95 (iii) (Atene, fine V secolo a. C.)
κεῖσαι πατρι γόον δούς, Φυρκία· | εἰ δέ τίς ἐστι |
τέρψις ἐν ἡλικίαι, τήνδε θανών | ἔλιπες.

Tu giaci morto, o Phyrkias, lasciando il lamento al padre. Se è vero che
nella giovane età è la gioia, tu, morendo, l'hai perduta.

Anche in questo epigramma troviamo l'allocuzione diretta al morto Phyrkias e l'attestazione dello status di morto (κεῖσαι), ma quello che colpisce di più è la formula πατρι γόον δούς che varia una formula omerica a cui abbiamo dedicato attenzione nel primo capitolo (vd. *supra* 1.6.3) e che ritroviamo in un altro interessante epigramma:

santi i primi due versi: τλέμονες, ἡοῖον ἀγῶνα μάχες τελέσαντες ἀέλπ[το] | φουχὰς δαιμονίος ὀλέσσαι ἔμ πολέμοι.

²³ Il formulario del lamento si può ritrovare anche al di fuori dell'ambiente attico, come dimostra il lacunoso CEG 163, proveniente da Thera e databile al 500 a. C. ca., che conserva l'interessante espressione ἄθορα παθὸν δόματ' ἐ|[βα]ς Αἶδα (è tutto quello che resta). Benché sia impossibile contestualizzare meglio questo epigramma, la formula espressa in seconda persona contiene la ben nota funzione dell'attestazione del nuovo status di morto, di chiara ascendenza trenodica.

²⁴ Nel corpus degli epigrammi funerari arcaici e classici esiste solo un altro caso che attesta il verbo γάω: CEG 117. 2 (Tessaglia, 480-450 a. C. ca.), nel quale una madre ricorda di aver molto pianto ([πολλά γο]ῶσα) per la prematura morte del figlio.

CEG 50. 1-2 (Atene, 510 a. C. ca.)

[σ]ῆμα τόδε, Χσενόφαντε, | πατέρ σο<ι> θῆκε θανόντι |
Σόφιλος ἦοι πένθος | θῆκας ἀποφθίμενος. |

Senofante, questa tomba per te morto tuo padre l'ha fatta costruire,
Sofilo, a cui, morendo, hai lasciato il lutto.

Sia l'espressione *κεῖσαι πατρὶ γόον δούς* sia *πένθος | θῆκας ἀποφθίμενος*²⁵ hanno un chiaro precedente omerico nella formula che compare in *Il.* 17. 37 ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας. Casi come questi non solo confermano l'esistenza di un rapporto di scambio espressivo fra epigramma e lamento, ma confermano la padronanza del formulario omerico da parte degli anonimi compositori degli epigrammi funerari²⁶. Il testo di CEG 50, infatti, non si limita a ripetere una formula omerica, ma impiega questo materiale espressivo per costruire un testo che ha adeguato il codice della lamentazione alle specifiche esigenze dell'epigramma funerario. Lo scopo di questo epigramma non è di ripetere in altra forma il lamento, bensì di certificare al morto il compimento degli obblighi rituali (di cui è parte, ovviamente, anche il lamento che viene spesso rievocato²⁷), con l'aggiunta di un nuovo adempimento che ricorre con particolare insistenza negli epigrammi funerari, ovvero la certificazione al morto di aver completato la sepoltura.

Si ricorderanno le parole che Achille indirizza a Patroclo nel momento in cui il rito funebre si stava completando (*Il.* 23. 19-23) e che suonavano come una assicurazione di aver compiuto tutti gli adempimenti promessi. Ebbene, l'epigramma fatto incidere da Sofilo per il figlio Senofante riprende i moduli espressivi del lamento per attestare al morto la grandezza del dolore provocato dalla sua scomparsa (*πένθος | θῆκας*), ma soprattutto per assicurare il morto sul compimento di una degna sepoltura (in questo caso, forse arricchita da una statua equestre) che conserverà per un tempo indefinito la memoria del nome del morto.

²⁵ Quest'ultima formula ricorre, variata in CEG 84. 3 (Attica, 440-430 a. C. ca.) *πατρὶ φίλωι καὶ μητροὶ λιπόντε ἀμφοῖμ μέγα πένθος* e al di fuori dell'Attica, ad una data molto alta, in CEG 113. 2 (Beozia, 500-480 a. C. ca.) *πένθος θῆκεν | ἀποφθίμενος (scil. al padre)*.

²⁶ La padronanza del patrimonio formulare epico traspare anche nel notevole CEG 40 (Attica, 530-520 a. C.?, vd. Ecker 1990, pp. 217-219), un testo formato non da distici elegiaci ma da due esametri, che ricorda la costruzione della tomba di Damasistrato da parte del padre Pisanatte e si conclude dicendo: τὸ | γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντο[ς]. In questo caso una formula omerica tanto rara quanto significativa perché in relazione agli onori resi agli eroi trasferisce il suo prestigio sul particolare *γέρας* costituito dalla realizzazione di una specifica tomba. In altro contesto, questa volta per una sepoltura collettiva di caduti in guerra, compare un'altra celebre formula omerica proprio in apertura di carne: CEG 2 (ii) (Attica, dopo le Guerre persiane) *ἀνδρῶν τῶνδ' ἀρετῆ[ς] ἔσται κλέ[ος] ἀφθι[τον] αἰεί*.

²⁷ Un caso molto chiaro in cui l'adempimento del dovere del pianto e della sepoltura sono ricordati in un'unica espressione di forte impatto emotivo è CEG 139. 2 (Trezene, 500 a. C. ca.) [τ]οῦτο δ' ἔταιροι | σῆμα χεῖαν βαρῆα στενάχοντες.

Analoghe considerazioni si possono svolgere per un epigramma attico del 500 a. C. circa, che presenta l'allocuzione al morto in posizione incipitaria e moduli espressivi in seconda persona:

CEG 69 (Atene)

[A]λκίμαχ', εὔδοχσόν σε χ[υτὲ κ]ατὰ γαῖ' ἐκάλυψεν, ἰ
σόφρο[να κ]αὶ πινυτόν, πᾶσαν ἔχον | τ' ἀρετέν

Alkimachos, uomo famoso, ti nasconde la terra riversata su di te,
saggio e avveduto, dotato di ogni virtù.

L'allocuzione al morto, in apertura, ricalca fedelmente l'analoga funzione del lamento, ma quella che in un lamento verbale era la funzione dell'attestazione del nuovo status di morto qui diventa l'attestazione dell'avvenuta sepoltura. È notevole infatti che in questo epigramma non compaia alcun riferimento alla morte di Alkimachos, ma solo alla sua sepoltura: in altri termini, all'interno della funzione dell'attestazione del nuovo status di morto, il tema più volte ricorrente nei lamenti funebri "*ora sei morto*" si è trasformato nel tema tipico dell'epigramma funerario "*ora che sei morto X ti ha sepolto*". Questo tema appare in un numero talmente elevato di casi, che lo si può considerare come uno dei tratti più caratteristici dell'epigramma funerario, ma ad eccezione dei soli CEG 50, 69 e 97²⁸ non viene mai espresso con formule dirette in seconda persona, secondo lo schema "*X ha costruito la tomba per te (Y)*", bensì sempre secondo lo schema più distaccato e referenziale "*X ha costruito la tomba per Y*"²⁹. Continua a stupirmi, poi, all'interno del gruppo di epigrammi che risponde a questo schema, il fatto che si specifichi, quasi sempre impiegando il participio aoristo del verbo θνήσκω o di (κατα)φθίνω, che la tomba è stata costruita per la tale persona *da morta*³⁰. Allo stesso modo trovo singolare che la specificazione che la tomba è stata eretta per qualcuno che è ormai morto compaia anche in non pochi epigrammi che seguono altri schemi formali³¹. Può darsi, considerato l'universale silenzio su questa peculiarità del sistema espressivo dell'epigramma, che non ci sia niente di cui stupirsi, però credo che una qualche ragione ci debba essere dietro un uso che, almeno per me, presenta due singolarità: 1. è mai stata costruita una tomba per qualcuno che

²⁸ CEG 97 (Atene, V sec. a. C.), in part. vv. 2-3 Εὔθυλλα στήλην τήνδ' ἐπέθηκε τάφω | σῶι, Βιότη.

²⁹ Per restare ai casi più sicuri, vd. CEG 11, 12, 14, 15, 16, 18 (?), 20, 25, 26, 32, 35, 37, 38, 40, 41 (i), 46, 50, 53, 54, 57, 58, 65, 71, 78, 94, 96, 111, 117, 122, 125, 138, 139, 143, 147, 152, 155, 157, 161, 164, 165, 166, 169.

³⁰ Per fare un solo esempio molto chiaro, CEG 32. 1 σῆμα τόδε : Κύλον: παῖδοι<ν> | ἐπέθε-
κε{ν} : θανό<ν>τοι-. Ma all'interno del gruppo elencato nella n. prec. presentano la specificazione CEG 15, 20, 32, 38, 41, 54, 58, 71, 96, 111, 122, 139, 147, 161, 166, 169, a cui bisogna aggiungere CEG 50, che ha il modulo eccezionale alla seconda persona.

³¹ CEG 27, 46, 51, 66, 68, 108, 113, 124, 167, 172.

non sia morto di morte reale o presunta? 2. perché utilizzare una formula così secca e dura per esprimere questa dolorosa specificazione? Forse, ci può soccorrere ancora una volta la concezione greca del discorso come attività pragmatica e della tomba come dimora del morto da cui non è possibile uscire. Vincolando l'identità del morto (espressa metonimicamente attraverso varie forme, di cui il grado zero è la semplice iscrizione del nome su una pietra) ad uno spazio fisico preciso e delimitato i Greci garantivano al morto la stabilità della nuova condizione e a se stessi il riparo da possibili, indesiderati e pericolosi, ritorni del defunto. Ma perché questo potesse accadere si rendeva necessario un atto verbale che certificasse che l'erezione della tomba e la definitiva morte culturale erano due eventi simultanei ed è probabilmente per questo che si utilizzava quasi sempre il participio aoristo del verbo che esprime l'idea del morire. Il carattere ingressivo di questi aoristi, e la preferenza per l'aoristo anche nel verbo che certifica la costruzione della sepoltura, sembra pertinente al concetto che si vuole esprimere. Come a dire che la tomba è stata eretta nel momento stesso in cui il morto è entrato definitivamente e irrevocabilmente nella condizione di morto, o in termini rovesciati e complementari, che solo la costruzione della tomba rende definitiva e irrevocabile la condizione di morto. Dunque, questi asciutti participi aoristi che dicono il distacco fra il morto e il vivo appaiono tutt'altro che inutili, né diversamente poteva essere, considerata l'alta frequenza di queste formule espressive che mostrano un aspetto dell'ideologia funeraria tradizionale dei Greci.

Ulteriori considerazioni sui rapporti tra codice espressivo dell'epigramma funerario e cultura del lamento funebre possono essere svolte a proposito di un gruppo di nove epigrammi³², che contengono l'invito a commiserare o a piangere il morto. Si tratta della riformulazione dell'invito a levare lamenti sul morto di cui abbiamo visto i primi esempi nei lamenti per Adone presenti nella poesia di Saffo e che ritroveremo in un θρήνος di Pindaro e nei lamenti della tragedia. Riporto questi testi seguendo l'ordinamento cronologico adottato nell'edizione di Hansen, suddividendoli, per ragioni che fra poco chiarirò, in base all'area geografica e culturale di provenienza.

CEG 13 = GVI 1226 (Attica, ca. 570-550 a. C.?)

[εἴτε ἀστός] τις ἀνὲρ εἴτε χσένος | ἄλοθεν ἐλθὼν :

Τέτιχον οἰκτίρα |ς ἀνδρ' ἀγαθὸν παρίτο, :

ἐν πολέμοι | φθίμενον, νεαρὰν ἠέβεν ὀλέσαν |τα. :

ταῦτ' ἀποδουράμενοι νῆσθε ἐπ' | ἰ πρᾶγμ' ἀγαθόν.

Sia un cittadino o sia uno straniero venuto da un altro paese,

passi oltre dopo aver levato il compianto per Tetichos, un uomo di valore che è morto in battaglia, perdendo la sua fresca gioventù.

³² Questi epigrammi costituiscono il gruppo IV b della raccolta di Peek (GVI 1223-1247), al cui interno i nn. 1223-1228 risalgono ad un'età compresa fra il VI e il V sec. a. C.

Manifestato così il vostro dolore, andate a compiere una nobile impresa.

CEG 27 = GVI 1224 (Attica, ca. 540-530 a. C.?)

στῆθι : καὶ οἴκτιρον : Κροῖσο | παρὰ σῆμα θανόντος :

hón | ποτ' ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε | θῶρος : Ἄρες.

Fermati e compiangi presso la tomba il morto Creso

che una volta il furioso Ares rovinò, mentre combatteva fra i primi.

CEG 28 = GVI 1225 (Atene, ca. 540-530 a. C.)

ἄνθρωπε ἡὸςτείχε[ι]ς : καθ' οὐδὸν : φρασίν : ἄλλα μείνοινδον :

στῆθι | καὶ οἴκτιρον : σῆμα Θράσωνος : ἰδόν.

O uomo, che vai per la strada, con la mente rivolta ad altri pensieri,

fermati e leva il compianto, vedendo la tomba di Thrason.

CEG 34 = GVI 1227 (Atene, ca. 530 a. C.)

[Α]ντιλόχο : ποτὶ σῆμ' ἀγαθῷ | καὶ σόφρονος ἀνδρὸς |

[δάκρυ κ]άταρ[χ]σον, ἐπεὶ καὶ | σὲ μένει θάνατος.

Presso la tomba di Antiloc, uomo valente e assennato,

dai inizio al pianto, poiché la morte aspetta anche te.

CEG 68 = GVI 1223 (Attica, ca. 500 a. C.?)

παιδὸς ἀποφθιμένοιο Κλειότο τῷ Μεν | εσαίχμο :

μνῆμ' ἔσορῶν οἴκτιρ' ὅς καλὸς | ὄν ἔθανε.

Per il morto Kleitos, il figlio di Menesaichmos,

vedendo il monumento, leva il compianto, perché morì essendo bello.

CEG 117. 4 (Tessaglia, ca. 480-450 a. C.)

[?πᾶς δὲ κα]τοικτίρας ἄνδρα ἀγαθὸν παρίτο.

chiunque passi compiangi un uomo valente.

CEG 148 (Selinunte ca. 500-475 o secondo alcuni 475-450 a. C.)

π]αῖδ' οἴκτιρ' Ε (οἴκτιρε)

compiangi un giovane

CEG 159 = GVI 1228 (Taso, ca. 500 a. C.)

[ὄ]στις μὴ παρ[ε]ιτ]ύνηχαν' ὅτ' ἐ[χσ] | ἔφερόν με θαν | όντα,

nṽn μ' ὄ[λο]φυράσθω μν[ῆμ] | α δὲ Τηλεφ[άνε] | ος.

Chiunque non fu presente quando morto mi trasportarono alla tomba

mi pianga ora. Il monumento di Telephanes.

CEG 174 (B) = (C). 1 (Sinope, ca. 475-450 a. C.)

παρι | ὦν στή | θί τε καὶ | ποιόκτιρον³³

passando, fermati e compiangi.

Questa tipologia di epigrammi mi sembra chiarisca bene la differenza fra epigramma e lamento. L'invito a partecipare al lutto e al dolore viene qui espresso da un'anonima voce parlante, che deve essere identificata con il morto stesso, ed è rivolto a chiunque si trovi a passare. Il morto, quindi, assume un ruolo che nella dinamica della lamentazione gli è, per ovvie ragioni, sco-

³³ Questa formula appare come incipit di un testo lungo quattro versi, ripetuto in forma identica su due dei tre lati di una piccola piramide in marmo, proveniente da Sinope e risalente al 475-450 a. C. ca., dedicata ad una fanciulla di nome Nadys (vd. Clairmont 1970, pp. 33-37 e tav. 36).

nosciuto, così come difforme dalle prescrizioni rituali appare il gruppo delle persone coinvolte. Come si ricorderà, tale gruppo, in occasione di un funerale, era ristretto e limitato, nell'ambito familiare, a quanti erano carichi del dovere di piangere il morto, mentre questi epigrammi si rivolgono a tutti quelli che guardano la tomba. Ecco allora che l'invito a levare un lamento nella dinamica reale del rito funebre si trasforma, nell'epigramma, in un invito a fermarsi e a provare, più genericamente, compassione per il morto. La formula con cui viene espresso questo invito ruota intorno al ben noto verbo οἰκτίρω, che non ha una connotazione specificamente trenodica, ma solo altamente emotiva³⁴. Inoltre, riesce difficile immaginare che a questi inviti a provare compassione per il morto potessero rispondere dei moduli reali di lamentazione pronunciati da sconosciuti passanti³⁵. Non si dovrebbe dimenticare, infatti, che i primi cinque testi sopra riportati provengono dall'Attica, dove la legislazione vigente in materia funeraria, di origine soloniana, proibiva, fra le varie manifestazioni del pianto, proprio τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων (Plut. *Sol.* 21. 6 vd. *supra* 2.8), ovvero il pronunciare lamenti durante i funerali altrui, e quindi, a maggior ragione, presso le tombe altrui. La ripetizione del pianto rituale presso la tomba durante le ricorrenze era regolato da precise restrizioni e anche queste manifestazioni erano riservate ai titolari del dovere del pianto. Fra gli epigrammi attici, l'unico che si discosta dall'uso formulare legato ad οἰκτίρω è CEG 34, che contiene al v. 2 un verbo di grande significato nel lessico della lamentazione: [δάκρυ κ]άταρ[χ]σον. Mi sembra indubbio, in questo caso, che il compositore dell'epigramma abbia voluto richiamare il verbo ἐξάρχω, che abbiamo trovato nei lamenti omerici per indicare la funzione di guida del pianto esercitata dai professionisti nel libro XXIV dell'*Iliade*. Ma non potendo, per le ragioni che abbiamo esposte, chiedere al passante di intonare un vero e proprio lamento, questo anonimo poeta ha collegato κατάρχω al generico sostantivo δάκρυ. In questo modo ha reso l'espressione pienamente coerente con il sistema formulare legato alla richiesta di compassione, ma allo stesso tempo ha conferito alla richiesta una pregnanza maggiore, attraverso l'esplicito richiamo di una formula e di una scena epica. Questo testo, pur nella sua brevità, appare consapevolmente elaborato anche per un altro elemento che lo rende singolare nel panorama epigrammatico contemporaneo: l'invito a piangere viene giustificato da un esplicito argomento gnomico, per cui ogni passante dovrebbe piangere il sepolto non per un generico sentimento di pietà, ma perché la morte attende ogni uomo (ἐπεὶ καὶ ἰσὲ μὲναι θάνατος)³⁶.

³⁴ Vd. LFrGE s.v. οἰκτίρω e *supra* App. 1 al cap. 1.

³⁵ Di diverso parere Day 1989, p. 27.

³⁶ Questa peculiarità non è forse così isolata, perché anche CEG 28. 1 ha un singolare incipit (ἄνθρωπε) che sembra alludere alla condizione umana in generale (in tutt'altra direzione va l'esegesi di Ecker 1990, p. 169 e n. 551, che interpreta ἄνθρωπε come un colloquialismo). Nei secoli successivi, a partire dal IV a. C., questa considerazione si incontra con maggiore frequenza, cf.

Dunque, la considerazione generale sull'ineluttabilità della morte per tutti gli uomini è utilizzata come una motivazione di rinforzo al generico sentimento di pietà suscitato dalla vista di una tomba. Non solo, ma le lacrime per Antiloco, alla luce di questa visione generalizzante, sono in realtà sparse sulla propria condizione umana, in una forma indiretta di autolamentazione. La presenza di un argomento gnomico in associazione ad una formula tipica del lamento è di grande interesse per un altro importante aspetto: si tratta della prima attestazione di un uso di cui avremo modo di parlare più diffusamente in seguito, cioè l'utilizzo della gnome in funzione trenodica. Un uso che dimostra che non esiste alcuna incompatibilità di principio fra elementi di carattere riflessivo e pratica della lamentazione.

Fuori dall'Attica, e precisamente nell'isola di Taso, troviamo un altro epigramma di questo gruppo che spicca per originalità, al punto da costituire un caso unico per questa fascia cronologica. Si tratta di CEG 159, in cui il morto esorta chiunque stia guardando la tomba e non abbia partecipato al trasporto funebre a piangerlo. Qui viene usato, in relazione a chi è chiamato a questo ufficio, un verbo che appartiene al lessico della lamentazione (ὀ[λο]φυσάσθω) per cui l'invito a levare un lamento appare come una esplicita richiesta di adempimento di un dovere di partecipazione rivolta a chi ha mancato a questo dovere. Il richiamo esplicito all'assenza durante il trasporto funebre è ben giustificato in quanto concreto riferimento al momento in cui più intensa era la partecipazione di tutta la comunità al rito. Stiamo parlando, non si dimentichi, di un villaggio dell'isola di Taso, ovvero di una realtà sociale di dimensioni ridotte, all'interno della quale non sorprende che l'intera comunità partecipi a ognuno dei lutti che la colpisce. Inoltre, non risulta che a Taso fossero in vigore norme restrittive in materia di lamenti funebri paragonabili a quelle operanti ad Atene, la polis da cui proviene il maggior numero di carmi sepolcrali epigrafici.

L'assimilazione del repertorio del lamento da parte dei compositori degli epigrammi funerari produce in alcuni casi dei risultati che rivelano, contemporaneamente, una significativa dipendenza dal lamento sul piano dei moduli espressivi e delle formule e una altrettanto significativa autonomia dell'epigramma sul piano della funzione culturale.

Vi sono, per esempio, degli epigrammi in cui è il morto stesso a pronunciare formule che svolgono l'ormai ben noto tema "mi hai lasciato il lutto"³⁷ trasformandolo nel tema "ho lasciato il lutto". Ne troviamo tre esempi, di diversa cronologia e provenienza geografica, fra i quali il più antico, di origine

CEG 487.1; 518.1; GVI 1537. 5 s.; 1655. 1 s.; 1975. 30 e Lattimore 1962, pp. 250-254; per uno studio più generale della presenza della gnome negli epigrammi vd. Tsagalis 2008, in part. pp. 37-61.

³⁷ Tema appartenente alla funzione 5 dei lamenti omerici (Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti), vd. *supra* 1.4.

beotica, contiene anche la parola θρηῖνος: l'unica attestazione di questa parola chiave nell'intero *corpus* degli epigrammi funerari fino al V secolo a. C.

CEG 104 (ii). 2 (Atene, Pireo, ca. 400 a. C., a parlare è la morta Erseis) πᾶσι λιπῶσα πόθον

CEG 114. 2 (Beozia, 479 o 458/7 a. C.) θ]ρηῖνον ἔθεκα

CEG 153. 2 (Amorgo ca. 450 a. C., a parlare è la tomba di Bitte) μητρὶ δακρυτὸν ἄχος.

Come si può vedere, la formula πένθος ἔθηκας è stata variata in modo significativo, ma sempre all'interno dello stesso tema. Queste espressioni risuonerebbero con accenti familiari se fossero costruite nella seconda persona, ma il fatto che a pronunciarle sia la tomba o il morto ne modifica profondamente il senso e la rilevanza. La funzione metonimica svolta dalla tomba consente di dar voce al morto stesso e di farlo parlare delle cose che gli sono accadute, con un'autorevolezza maggiore rispetto ai suoi parenti o ai lamentatori prezzolati. Su di un piano squisitamente retorico, la funzione dell'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti, ben presente nei lamenti omerici, può trovare nel contesto della tomba delle espressioni ancora più credibili, perché se nella dinamica del lamento il morto, a cui le formule che esprimono questa funzione erano indirizzate, doveva credere alla sincerità delle parole dei suoi parenti che gli descrivevano la loro miserevole condizione, ora che è lui stesso a pronunciare quelle parole nessun dubbio può sussistere sulla loro verità.

Questo processo di trasferimento sulla persona stessa del morto di funzioni proprie del lamento si verifica anche riguardo all'autolamentazione, in un numero di casi tanto piccolo quanto notevole in cui è il morto, o la tomba, a piangere su se stesso come farebbe un lamentatore durante l'esecuzione di un γόος. Ne troviamo un chiaro esempio in un brevissimo epigramma attico del 520-500 a. C. circa:

CEG 49 [οἶ]μοι θανόσες εἰμὶ | [σῆ]μα Μυρρίνης
Ahimé, sono la tomba della morta Mirrina

In altri casi l'autolamentazione si esprime in forme molto più complesse. Un esempio particolarmente significativo è costituito da un epigramma in esametri proveniente dalla Tessaglia, datato da Hansen al 450 a. C. circa e da Peek all'inizio del V secolo, che consente un singolare esercizio di trasformazione testuale dei primi due versi:

CEG 119. 1-2
νεπία ἔδσ' ἔθανον καὶ οὐ λάβον ἄνθος ἔτ' ἔβας, |
ἀλλ' ἰκόμαν πρόστέν πολυδάκρυον εἰς Ἀχέροντα.

Sono morta che ero bambina e neppure il fiore della giovinezza ho colto, ma ancor prima sono arrivata all'Acheronte pieno di lacrime.

È sufficiente volgere alla seconda persona singolare i verbi per ottenere due esametri perfettamente plausibili in un lamento rivolto al morto:

νεπία εἶσ' ἔθανες καὶ οὐ λάβες ἄνθος ἔτ' ἔβας, |
ἀλλ' ἴκεο πρόσπτεν πολυδάκρυον εἰς Ἀχέροντα.

Quello che sto cercando di mostrare con questa trasformazione è che il testo reale dell'epigramma sembra derivato direttamente da moduli del lamento che realizzano la funzione dell'attestazione del nuovo status di morto, espressa però in questo caso direttamente dal morto in forma di autolamentazione. Questi due versi forniscono in modo elaborato quella specificazione su cui ci siamo intrattenuti sopra, modificando incisivamente lo schema "ora che sei morto X ti ha sepolto" nello schema innovativo "ora che sono morto X mi ha sepolto". Il risultato è, anche in questo caso, l'accrescimento dell'autorevolezza delle parole pronunciate e del loro valore certificatorio.

L'ultimo dei testi che presentiamo è il più complesso e singolare di questo piccolo gruppo. Si tratta di un epigramma proveniente dall'Egitto di rara antichità per questa regione. È stato datato dal primo editore (Wagner) al V secolo a. C., anche se Hansen riferisce di proposte di datazione più bassa (fine V secolo a. C.). La piccola stele su cui il testo è stato inciso (32 cm di altezza, 21 cm di larghezza alla base) è stata realizzata dai compagni di un mercenario greco, Kobon, morto in Egitto, lontano dalla sua patria.

CEG 171

ἐνθάδ' ἄνωρος| ἐὼν ἔθανον, νῦν | θῆκαν δέ μ' ἑταῖροι :
νόσφι τοκέ| [ων]· τῆλ' ὠ πατρίδ| [ο]ς ἡμετέρης :
κεῖ| [μ]αι ἄλαστα π<α>θῶ| ν ἠέλιον προλι| πῶν, :
οὐδὲ τοκέω| ν ἐγ χερσὶ θανῶν | Αἰ| {δ}ην θεραπεύω. : |
αὐτὰρ ἔμοιγ' ὄν| υμ' ἐστὶ Κόβων Σάκ| εω νίος. ἀπάντων :
πρ| εσχύτατος (sic) παίδων ἐς ἔ| ρεβος κατέβην.

Sono morto qui, in età prematura. I compagni mi hanno sepolto

lontano dai genitori. Lontano dalla patria mia, o quanto!

io giaccio, abbandonata la luce del sole dopo molto patire.

Né dopo esser spirato fra le braccia dei genitori ora sono servitore di Ades.

Il mio nome è Kobon, figlio di Sakes. Di tutti i suoi figli

il più vecchio, io, discesi negli inferi.

Morto lontano dalla sua patria e da quanti avrebbero potuto (e dovuto) onorarlo con un rito funebre completo, Kobon è stato sepolto dai suoi comilitoni, che hanno trovato un modo eccezionale per far sì che la sua morte non restasse priva di lamento. Il testo di questo epigramma potrebbe essere considerato un vero e proprio *θηῆνος* inciso sulla pietra, che viene pronunciato dallo stesso Kobon trasferendo su di sé, in prima persona, le formule

che abitualmente venivano rivolte al morto in seconda persona. Colpisce in particolare l'espressione οὐδὲ τοκέων ἐγ χερσὶ θανόν che ha una precisa corrispondenza nel tema omerico "Magari fossi morto fra le mie braccia!" (Il. 22. 426), un tema che sarebbe stato sicuramente trattato da qualunque madre che si trovasse a piangere un figlio morto in terre lontane, e che qui viene ribaltato dal punto di vista del morto che dice "Magari fossi morto fra le braccia dei miei genitori!". Questa particolarissima strategia discorsiva dimostra il rispetto delle convenzioni e la grande serietà con cui gli antichi trattavano le parole del lamento. I compagni di Kobon (e chi ha composto l'epigramma) non hanno voluto descrivere il dolore dei genitori, né simulare il loro coinvolgimento in un rito a cui non avevano partecipato, né tantomeno hanno attribuito a se stessi, non vincolati dall'obbligo rituale del lamento, espressioni che non avevano pronunciato realmente. Piuttosto, hanno lasciato che a eseguire il lamento fosse una voce dalla verità incontestabile, cioè la voce stessa del morto, anche se questa voce parla il linguaggio tradizionale del lamento in versi. L'epigramma per Kobon conferma la grande diffusione del repertorio espressivo del lamento, tanto che dei soldati mercenari sono stati in grado di arricchire il semplice monumento funebre destinato a un loro compagno con un testo poetico, elaborato da loro stessi o da qualche esperto della parola che operava in un ambito geografico decisamente periferico³⁸.

A conclusione di quanto abbiamo detto in questo paragrafo possiamo dire che i rapporti fra la cultura del lamento funebre e il codice espressivo dell'epigramma funerario furono intensi, complessi e non facilmente schematizzabili. La presenza sulle pietre incise di veri e propri lamenti in versi non può essere più negata, anche se si tratta di casi eccezionali, a mio modo di vedere destinati a restare numericamente tali. Gli esemplari più chiari fra questi testi eccezionali sono l'epigramma di Ambracia e quello di Atene, che nacquero per celebrare adeguatamente caduti in guerra per la polis ed essere esposti su monumenti funebri collettivi, anche se moduli di lamento in prima persona ricorrono anche in alcuni epigrammi destinati a sepolture private.

Ma è in relazione ai molti moduli espressivi e al complesso di formule che derivano all'epigramma direttamente dalla cultura del lamento funebre che lo scambio è apparso più corposo e ricco di conseguenze. Queste molteplici espressioni appaiono talvolta incluse, come dei veri e propri inserti trenodici,

³⁸ L'andamento della metrica del testo, composta da un'alternanza irregolare di esametri e pentametri, non dovrebbe portarci a conclusioni affrettate sulle capacità poetiche dell'autore, dato che questo anonimo versificatore dimostra di padroneggiare con una certa sicurezza e autonomia il repertorio tradizionale dell'epigramma, che ha saputo adattare ad una situazione particolare. Inoltre il testo rivela una conoscenza niente affatto banale della poesia greca, come rivela l'uso al v. 3 della formula ἄλαστα π<α>θῶ|ν per cui non è facile trovare *loci similes* se non in Stesich. S 13. 3 PMGF ἄλαστα παθοῖσα (questo interessante confronto mi è stato suggerito dall'*anonymous referee*, che ringrazio).

in un discorso che conserva una strategia e una finalità specifica, mentre in altri casi vengono riformulate in funzione delle nuove possibilità generate dal diverso contesto di esecuzione e dalla presenza metonimica del morto nella tomba. La centralità rappresentata dalla tomba è apparsa il fattore decisivo per lo sviluppo di quelle espressioni che hanno senso solo in relazione al monumento funebre, prime fra tutte le formule che certificano al morto la realizzazione della sua sepoltura. Questo atto conclusivo e soprattutto, per noi, le parole che lo accompagnano rappresentano il culmine della manifestazione della *pietas* nei confronti del morto e aggiungono al tributo rituale di cure la assicurazione riguardo alla stabilità della sua dimora e alla permanenza del suo ricordo nella comunità a cui, in questa nuova forma, il morto ancora appartiene.

3.2. Identificazione di un genere poetico. Funzioni e motivi trenodici nei melici arcaici

Poiché prima di Simonide e Pindaro non disponiamo di notizie dirette sulla composizione di lamenti funebri da parte di qualcuno dei poeti storicamente noti, sembra necessario dotarsi di criteri 'interni' per individuare nella produzione melica superstite eventuali testi che possano essere ascritti al genere del θρήνος. In via preliminare, bisogna ricordare che le fonti antiche non dicono nulla di esplicito su quale poeta possa essere considerato il πρώτος εὐρετής di questo genere³⁹ e che Simonide resta a tutt'oggi il candidato più probabile solo perché i più antichi frammenti sicuri di θρήνοι appartengono proprio a questo grande poeta. D'altra parte, dopo le considerazioni fin qui svolte, non ci stupiamo troppo di questo silenzio delle fonti, perché un genere come il θρήνος non poté essere 'inventato' da nessuno: esso fu praticato professionalmente da sempre nella cultura greca.

Alla luce del discorso che abbiamo finora svolto, perché un frammento melico possa essere ascritto al genere trenodico deve sussistere almeno una delle seguenti condizioni: 1) il testimone deve affermare in modo credibile che il carne da lui tramandato fu eseguito durante il rito funebre o in una delle ricorrenze commemorative; 2) il testo, pur in assenza di esplicite informazioni, si può associare ad una occasione funeraria perché contiene una o più di una delle dodici funzioni enucleate dai lamenti omerici in un discorso coerente sul piano rituale (vd. *supra* 1.4). Non può, invece, essere considerato un criterio dirimente, ma solo un argomento aggiuntivo, la presenza di uno o più temi, o formule trenodiche, perché mentre la funzione rimanda all'ambito funerario, in quanto legata alla destinazione rituale, il tema o la formula possono comparire anche in occasioni non funerarie, come utilizzazione in

³⁹ A questo proposito sono tuttora di grande utilità le notizie raccolte in Färber 1936 e l'inquadramento generale del problema eurematologico di Kleingünther 1933.

contesti affini di materiali provenienti dal repertorio espressivo della lamentazione. Nei casi in cui si può documentare questo impiego di temi, formule e metafore trenodiche per occasioni diverse da quelle funebri sarà utile definire queste espressioni come “motivi” trenodici.

Mettiamo alla prova questi criteri analizzando i testi dei poeti melici superstiti.

3.2.1. *Due frammenti trenodici in Stesicoro?*

In assenza di informazioni certe sul primo autore storicamente noto di θρηνοι, dobbiamo dar conto di un’ipotesi che chiama in causa per questo ruolo Stesicoro. L’ipotesi di cui sto parlando è implicita in un intervento sul testo di un’orazione di Elio Aristide, ma è stata successivamente confortata dal giudizio su alcuni frammenti di questo autore. Il passo in questione è il seguente:

Aristid. 31. 2 [2. 212 Keil = Sim. 528 PMG]

Ποῖος ταῦτα Σιμωνίδης θρηνήσει, τίς Πίνδαρος ποῖον μέλος ἢ λόγον τοιοῦτον ἐξευρών; τίς χορὸς ἄξιον φθέγγεται τοιοῦτου πάθους;

Così come viene trädita, la testimonianza non dice nulla a proposito di Stesicoro, sennonché, indipendentemente uno dall’altro, Taylor e Dindorf emendarono χορός in Στησίχορος⁴⁰. Come giustificazione dell’emendamento Dindorf non ipotizza che Stesicoro possa aver composto dei θρηνοι, ma, semplicemente, ricorda che il nome di Stesicoro appare unito a quello di Pindaro, o a quello di Simonide e Pindaro in altri passi di autori antichi: *Sic quoque Plinius Maior, H.N. 2. 54 Pindarum et Stesichorum coniungit. alii multi idem faciunt in testimoniis de Stesichoro, quae collegit Fulvius Ursinus*. Il passo di Plinio chiamato in causa (= Stesich. 271 PMGF) ricorda il timore che provarono Stesicoro e Pindaro di fronte ad un’eclissi solare (per Pindaro il riferimento è a *Paeon. 9. 2-3*); dei molti altri passi a cui Dindorf accenna, a me risultano attinenti Plut. *de facie in orbe lunae* 931e (= PMGF 271, un luogo parallelo a Plinio) e un altro passo di Aristide (*Epit. Alex. 32. 24* [2. 222 Keil]) che però mi sembra di scarso valore, perché insieme a Stesicoro, Simonide e Pindaro vengono menzionati molti altri poeti⁴¹. La presenza in autori tardi del semplice accostamento fra poeti, senza alcun’altra informazione specifica delle ragioni di questo accostamento, non credo possa costituire da sola un sostegno convincente per un intervento sul testo trädito che non sarebbe

⁴⁰ *Aristides*. Ex rec. G. Dindorfii, I, Lipsiae 1829, p. 127: *sic dudum emendam antequam e Lysia Taylori discerem p. 686 doctissimum hunc Anglum locum eodem modo emendasse*. L’emendamento di Taylor e Dindorf non fu accolto dal successivo editore di Aristide, Bruno Keil, sulla base di un giudizio di Wilamowitz: *Stesichorum naenias non composuisse monet Wil.* (in assenza di un rimando preciso non ho saputo rintracciare dove è espresso questo giudizio).

⁴¹ Di diverso parere Cannatà Fera 1990, p. 18, che attribuisce invece a questo passo un valore probativo.

privo di conseguenze, perché nel passo di Aristide, se si accettasse la correzione, Simonide, Pindaro e Stesicoro verrebbero a costituire una sorta di triade di eccellenti autori di $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$, al punto da dover essere richiamati tutti e tre per la loro fama.

La questione, però, potrebbe essere riaperta considerando le due lettere apocriefe di Falaride a Stesicoro ([Phal.] *Epist.* 78, 79 Hercher) in cui il tiranno cerca di convincere il poeta a comporre un $\xi\pi\alpha\iota\nu\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\nu \pi\omicron\iota\eta\sigma\epsilon\iota$ per la morte di Cleariste, la moglie di un importante personaggio siracusano di nome Nicocle. L'attendibilità storica dei nomi dei protagonisti è parsa, giustamente, insignificante alla Cannatà Fera (1990, p. 17 s.), che ha ricordato che il nome Cleariste ricorre in epigrammi sepolcrali dell'*Antologia Palatina*, mentre Nicocle è il principe di Cipro che si servì di Isocrate per onorare il padre morto. Inoltre Echecratide (il padre della donna in questa epistola) è uno dei pochi committenti conosciuti dei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ di Simonide⁴². Certo, i testi da cui sarebbero stati mediati i nomi in questione potevano essere molto noti in ambienti scolastici (se si accetta l'interpretazione dell'epistolario pseudo-falarideo come di una raccolta di esercitazioni retoriche⁴³), come pure molto noto doveva essere l'episodio riportato da Aristotele (*Rhet.* 2. 1393 b) in cui Stesicoro consiglia agli Imeresi di non conferire un potere eccessivo a Falaride (questa doveva essere la fonte della cronologia 'falaridea' di Stesicoro, oggi peraltro molto rivalutata⁴⁴). Ma se è ragionevole ipotizzare che una cultura scolastica sia il presupposto di queste lettere, riesce difficile immaginare che la notizia di uno Stesicoro compositore di $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ sia del tutto inventata. Più probabile che il motivo di fondo di questa epistola risalga ad una tradizione per noi oscura, ma di cui l'anonimo compilatore doveva aver avuto notizia probabilmente per

⁴² Vd. *infra* 4.11. Il nome di Echecratide ricorre anche nel fr. 22 W.² di Simonide al v. 9, così come viene integrato, molto plausibilmente, da Parsons, anche se l'identificazione del personaggio è tutt'altro che pacifica (vd. Brillante 2000, pp. 31-34; Mace 2001, p. 200 s.).

⁴³ Come ricorda Bruno 1967, p. 356 n. 100: «Non si è potuto nemmeno stabilire con sicurezza se siano una semplice esercitazione retorica o un falso vero e proprio».

⁴⁴ Capostipite dei sostenitori della cronologia bassa di Stesicoro fu Bentley 1971 (1699), pp. 106-109, seguito da Wilamowitz 1913, pp. 233-236 e West 1971. Critico della notizia della *Suda* Rossi 1983, p. 13 s., che propone, in armonia con la datazione qui proposta, la prima metà del VI secolo per l'attività di Stesicoro. Si deve sottolineare che, pur svalutando la cronologia alta della *Suda* (Stesicoro sarebbe nato nell'Ol. 37 [632-629 a. C.] e morto nell'Ol. 56 [556-553 a. C.]), Bentley non ritiene del tutto attendibile la notizia del *Marmor Parium* (Stesicoro venne in Grecia nel terzo anno della LXXIII Olimpiade [485/4]), per il fatto che Simonide parla di Stesicoro con troppa deferenza (PMG 564) perché questi fosse un suo contemporaneo. Partendo da questo punto fermo e dalla notizia di [Luc.] *Macr.* 26 secondo il quale Stesicoro visse molto a lungo, se poniamo la data di nascita di Stesicoro al 620-610 a. C., abbiamo molte probabilità di cogliere nel segno, mettendoci al riparo dai sospetti che gravano sulla notizia della *Suda* (l'incastro di Stesicoro fra Alcmane e la nascita di Simonide è troppo razionalizzante) e attribuendo il giusto valore all'autorità di Aristotele. In più l'eclisse a cui allude Plin. *N.H.* 2. 54 potrebbe essere quella del 28 maggio del 585 a. C., che fu prevista da Talete. Una prudente accettazione della cronologia della *Suda* è in Arrighetti 1980, p. 131 s. Per una discussione aggiornata e dettagliata della cronologia di Stesicoro vd. Finglass in Davies – Finglass 2014, pp. 1-6.

il tramite di un dotto della sua età, nel qual caso proprio Aristide sembra essere il personaggio maggiormente indiziato. Nell'orazione di Aristide, da cui abbiamo riportato un passo, viene nominata Dyseride, la donna tessala per la cui morte Echecratide commissionò un *θρήνος* a Simonide; ed Echecratide compare anche nell'epistola pseudo-falaridea. Il contatto fra gli autori dei due testi e la conseguente possibilità che esistesse una tradizione che considerava Stesicoro come autore di *θρήνοι*, potrebbe costituire un nuovo sostegno alla disposizione testuale proposta da Taylor e Dindorf.

Pur sospendendo il giudizio sulle epistole di Falaride, Mancuso afferma che «Stesicoro avrà composto, come altri lirici, dei carmi speciali di intonazione trenetica, essendo anche in questo genere il precursore dell'insuperato Simonide», e cita, a sostegno della sua ipotesi, il fr. 244 Davies (= 301 Finglass) ἀτέλεστά τε γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας / κλαίειν e il fr. 245 Davies (= 302 Finglass) θανόντος ἀνδρὸς πᾶσα ἑπολιὰ ποτ' ἀνθρώπων χάρις⁴⁵. Ora, poiché, come vedremo meglio in seguito, argomenti di carattere gnomico sono presenti nei *θρήνοι* di Simonide (PMG 521, 523), dobbiamo ammettere che ogni volta che ci troviamo di fronte ad un frammento di lirica arcaica di sede incerta e di carattere gnomico-consolatorio, abbiamo il dovere metodologico di considerarlo un possibile frammento di *θρήνος*. Ma non possiamo dimenticare che l'elemento gnomico-consolatorio è presente in diversi generi della lirica arcaica e che, se è vero che, per i motivi che spiegherò più oltre, la gnome entrò nei testi trenodici, è altrettanto vero che l'assegnazione ai *θρήνοι* di un frammento per la presenza della sola gnome consolatoria può essere rischiosa, perché tale gnome potrebbe essere adatta a molti contesti, non necessariamente luttuosi. Né la gnome trenodica si potè spingere mai a negare i diritti del pianto, anche in considerazione del fatto che il rifiuto del pianto come inutile è estraneo a tutta la documentazione antica e moderna sul lamento dell'area mediterranea. Di questi frammenti di Stesicoro, dunque, si può assegnare ai *θρήνοι*, con una discreta sicurezza, il fr. 245 mentre è escluso che il fr. 244 possa appartenere ad una composizione per un'occasione luttuosa⁴⁶.

⁴⁵ Mancuso 1912, p. 248 s. Per una discussione dei problemi testuali posti da questi frammenti vd. Davies in Davies – Finglass 2014, p. 583 s. Come *loci similes*, oltre a quelli già segnalati per il fr. 244 da Mancuso 1912, p. 248 s. (Archil. fr. 133 W.²; Theogn. 1069 s.; Semon. fr. 2 W.²; Ibyc. fr. 313 PMGF οὐκ ἔστιν ἀποφθιμένοις ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὐρεῖν) si aggiunga, per il fr. 245, Soph. F 954 TrGF: χρόνος δ' ἀμαυροῖ πάντα κείς λήθην ἄγει.

⁴⁶ Al contrario Cannatà Fera 1990, p. 18 n. 42, pensa che il fr. 244 PMGF poteva essere legato ad una occasione luttuosa, mentre trascura del tutto il fr. 245 che è parso a noi più credibile come frammento di *θρήνος*. Si potrebbe eccepire che nel fr. 244 si dichiara l'inutilità del κλαίειν e non del *θρηνεῖν*, ma credo che, piuttosto che in un *θρήνος*, un'espressione come quella stesicorea si armonizzi meglio con un contesto di esortazione alla sopportazione del dolore del tipo di Archil. frr. 13 e 128 W.².

3.2.2. *Le elegie di Archiloco per i morti in mare*

Fra i testi di Archiloco vi sono alcuni frammenti di elegia rilevanti per il nostro discorso: si tratta di alcuni carmi per persone morte in mare e dell'elegia a Pericle (fr. 13 W.²). Questi diversi frammenti sono stati accorpati dai primi editori di Archiloco in un'unica elegia, composta a seguito di un naufragio in cui, fra gli altri, morì il cognato di Archiloco. Eccettuate alcune insignificanti variazioni è costante la collocazione all'inizio dell'elegia del fr. 13 W.² ed alla fine del fr. 11; pure costante è l'inserimento, in varia disposizione, del fr. 9. 10-11 W.², che a partire dall'edizione di Lasserre e Bonnard è stato giustamente posto a formare i vv. 10-11 di *P. Oxy.* 2356a⁴⁷ (18 righe) a cui va aggiunta, probabilmente, la colonna "b" (9 righe).

L'elemento unificante di questi frammenti sarebbe l'occasione, perché, come apprendiamo da Plutarco⁴⁸, Archiloco compose dei distici elegiaci a seguito del naufragio del cognato. Dal momento che nel fr. 13 W.², conservato da Stobeo (4. 56. 30 [5. 1130 W.-H.]) senza alcuna notizia ulteriore, si informa della morte per naufragio di importanti persone della città a cui Archiloco era legato, i primi editori hanno pensato che i due frammenti appartenessero ad una medesima elegia in cui Archiloco prima ricordava i suoi amici e concittadini e poi il suo cognato perito nello stesso naufragio⁴⁹. Contro queste interpretazioni mi sembra che valgano i seguenti argomenti: 1) Plutarco, che sembra ben informato sul contesto dei frammenti da lui citati, parla solo della morte del cognato di Archiloco e non fa cenno ad altri, mentre il fr. 11 W.² (tràdito da Plutarco), se fosse unito con il fr. 13, apparterrebbe ad un'elegia per tutti i morti in un naufragio; 2) nei frammenti conservati di Archiloco ve ne sono altri che alludono a naufragi o ai pericoli della navigazione⁵⁰, il che non deve certo sorprendere poiché è altamente probabile che, date le condizioni della navigazione in età arcaica, Archiloco dovette ricevere la notizia di un naufragio ben più di una sola volta nella vita; 3) la struttura del fr. 13 W.² fa pensare ad un carme integro: dopo l'allocuzione al destinatario immediato (Pericle) c'è la descrizione dell'accaduto e delle conseguenze per la città (vv. 1-4), un rapido ed efficace schizzo dello stato d'animo dei sopravvissuti (v. 4 s. e 8), in cui si inserisce un argomento consolatorio (vv. 5-9), infine

⁴⁷ Lobel 1956, pp. 5-7.

⁴⁸ Plut. *Aud. poet.* 6. 23b, 12. 33a-b, passi in cui sono contenuti i fr. 9. 10-11 e 11 W.².

⁴⁹ Questo ragionamento è implicito nelle scelte editoriali ricordate; nelle parole di Hauvette 1905, p. 196; in quelle di Bonnard in Lasserre – Bonnard 1958, p. 2 (*Commentaire* 1-5). Esplicito invece Gentili in Perrotta – Gentili 1965, p. 71 e Gentili 1968, p. 59. Possibilista invece sulla liceità dell'accorpamento van Groningen 1958, p. 139. Più cauti i due ultimi editori di Archiloco: Tarditi accosta i frammenti sul naufragio senza pronunciarsi sull'appartenenza ad un'unica elegia; West, invece, da una parte mostra di credere che il fr. 13 è integro, dall'altra premette ai fr. 8-13 il sibilino titolo *De naufragis*, con il quale però probabilmente si riferisce a più occasioni di naufragio.

⁵⁰ Burnett 1983, p. 46 n. 36 associa ad un naufragio vari frammenti, fra i quali mi sembrano credibili i fr. 212 e 213 W.², anche se non è escluso l'uso metaforico; meno probabili il fr. 107 ed il 211.

il richiamo alla virile sopportazione (v. 9 s.), che si salda con la condizione descritta in apertura modificandola nella prospettiva dell'uscita dal dolore grazie al medicamento provvidenziale del tempo. Una struttura così chiusa non sembra lasciare spazio a sviluppi ulteriori anche perché la perentorietà dell'invito ad abbandonare il lutto, collocato nei due versi finali di questo frammento, difficilmente si potrebbe armonizzare con il contenuto degli altri frammenti solitamente accorpati a questa elegia. Mi sembra dunque saggia la scelta editoriale di West che ribalta la disposizione tradizionale e colloca l'elegia a Pericle, come carme autonomo, alla fine di un gruppo di frammenti che hanno in comune la materia, in quanto tutti si riferiscono a dei morti in mare.

Se l'elegia a Pericle è un carme integro, si tratta di un *θρήνος* in distici elegiaci? Una risposta affermativa è venuta da Friedländer e da Harvey, contro i quali si sono levate però varie e autorevoli voci⁵¹. Vorrei aggiungere qualche nuovo argomento contro la trenodicità del fr. 13 W.² di Archiloco che considero, come ho già detto, un'elegia intera. Non mi sembra che sia stato sufficientemente sottolineato il fatto che pochissimo spazio viene concesso all'identità dei morti nel naufragio e che l'unico accenno al loro valore è un solo aggettivo (v. 3 τοίους) in funzione di elogio implicito, mentre, come abbiamo visto, la strategia discorsiva del lamento funebre appare determinata proprio dalle funzioni legate all'elogio delle qualità del morto. Inoltre, in un vero *θρήνος* il motivo dell'insepoltura dei naufraghi avrebbe avuto un'importanza centrale e un'adeguata estensione. Né si può dimenticare che al v. 1 ci si indirizza con un vocativo ad un uomo che ha subito il lutto, un modulo che, se comparisse in un *θρήνος*, sarebbe difficilmente compatibile con l'invito, che è il culmine

⁵¹ Friedländer 1948, p. 65, sottolinea le parole in apertura di elegia κήδεα μὲν στονόεντα, anche se poi il poeta si volge dal compianto alla consolazione ed alla esortazione. Harvey 1955, p. 171, si fonda sul presupposto, per noi difficilmente credibile, che il *θρήνος* a differenza del γόος «was, or could be, a philosophic reflection on the conditions of human life, or a message of consolation to the bereaved» e in questo modo rivaluta la tradizione che considera l'elegia come trenodica. Per altra via, il carattere trenodico dei fr. 8-13 W.² di Archiloco è riaffermato da Nobili 2006, pp. 13-15, all'interno di un lavoro che tenta di far riemergere un filone dell'elegia legato al simposio di argomento luttuoso e alla commemorazione dei defunti. Gentili 1968, p. 59 (ribadito in Gentili 2006 [1984], p. 60 n. 20) contraddice le affermazioni di Harvey in base all'ordinamento editoriale che vede il fr. 11 W.² alla fine dell'elegia, per cui rileva: «È difficile immaginare un threnos nel quale si dichiara in un tono esplicito e deciso: «a nulla rimedierò piangendo, né farò peggiorare il danno abbandonandomi a feste e a banchetti...», obiezione che non può essere accolta se si accetta il nostro ragionamento sulla disposizione dei frammenti. Burnett 1983, p. 47 n. 38, insinua, senza dimostrarla, la possibilità che l'elegia di Archiloco possa essere una cosa diversa da un brano di poesia funeraria composto per un reale funerale. Bowie 1986, p. 22, sostiene che, a ben vedere, il carattere di questi frammenti è consolatorio piuttosto che trenodico, ed è merito esclusivo di questo studioso aver ben ferma la distinzione fra un motivo trenodico e un motivo consolatorio. Un carme di elaborazione del lutto è l'elegia a Pericle per Aloni – Iannucci 2007, pp. 203 s. La grande distanza fra questa elegia ed i γόοι omerici (nei motivi, nel rapporto con il morto, nell'atteggiamento mentale) fu acutamente analizzata da Treu 1959, pp. 166-171, che però non giunge a negare la trenodicità dell'elegia a Pericle, definendola, con una formula di compromesso, «ein Threnos ohne Klage».

dell'intera elegia, a non indugiare nel luttuoso dolore per Pericle e tutte le persone coinvolte nella disgrazia. Se possiamo escludere la destinazione funeraria, dobbiamo allora collocare l'esecuzione di questa elegia all'interno di un simposio *ad una distanza dall'evento luttuoso tale da consentire il distacco dalla condizione di chi è ancora coinvolto nel lutto*. Del repertorio trenodico si possono osservare tuttalpiù qualche motivo, data la presenza ai vv. 3-5 dell'attestazione del nuovo status di morto e della condizione dei parenti (qui forse soltanto amici), una delle funzioni più ricorrenti nei lamenti funebri che abbiamo finora analizzato. Degna di nota, per le riflessioni che suggerisce, è l'espressione finale dell'elegia, con l'invito a resistere con animo forte respingendo il *γυναικεῖον πένθος*. Tale espressione, che è stata più volte considerata come una prova dell'esistenza di una contrapposizione di genere in relazione alla pratica del lamento funebre⁵², a mio modo di vedere dovrebbe essere ben contestualizzata prima di essere accolta alla lettera. Abbiamo visto nei poemi omerici molti esempi di uomini che non rifuggono dal piangere i morti, anche in forme parossistiche, e dei lamentatori professionali maschi che eseguono il *θρήνος* per Ettore (*Il.* 24. 720-722). A Sparta, in occasione dei funerali dei re, la popolazione intera, Spartiati e Iloti, uomini e donne mescolati insieme (*Hdt.* 6. 58. 3) erano coinvolti in un lutto che si eprimeva in forme molto violente. Né mancano, per l'età arcaica, conferme della pratica maschile del *planctus* da parte della documentazione iconografica⁵³. La tragedia, poi, offre più di un esempio di lamentazione eseguita da maschi, anche in contesti credibili

⁵² Così Arnould 1990, p. 102; Foley 1993, p. 102 n. 4; van Wees 1998, p. 18; Föllinger 2009, pp. 33-35.

⁵³ Figure di sesso maschile impegnate in attività di lamentazione, molto spesso corale, sono presenti sicuramente nei seguenti vasi del periodo geometrico (vd. Ahlberg 1971, pp. 72-78 e tav. 3; van Wees 1998, pp. 20-23 e figg. 1.2 e 1.9): anfora TG I, Atene NM 804 (Ahlberg 1971, fig. 2); cratere TG I, Atene, Pireo (Ahlberg 1971, fig. 8); fr. di cratere TG I, Atene NM 812 (Ahlberg 1971, fig. 18) dove a sinistra della *kline* c'è un gruppo di quattro adulti e quattro giovani disposti in una lamentazione coreografica, mentre a destra della *kline* c'è un gruppo di donne (incomprensibile la prudenza della Ahlberg che non trova elementi di differenziazione fra i due gruppi, quando invece le figure del gruppo di destra mostrano sul torace le protuberanze dei seni); fr. di cratere TG I, Atene NM 4310 (Ahlberg 1971, fig. 19); cratere TG I Atene, NM 806 (Ahlberg 1971, figg. 20, 64b); anfora TG II, Karlsruhe, Bad-Landesmuseum B 2674 (Ahlberg 1971, fig. 32); anfora TG II, Oxford, Ashmolean Museum 1916. 55 (Ahlberg 1971, fig. 33); anfora TG II, Brauron (Ahlberg 1971, fig. 35); anfora TG II, Atene, coll. priv. (Ahlberg 1971, fig. 38b); anfora TG II, Essen, Folkwang Museum K 969 (Ahlberg 1971, fig. 41); anfora TG II, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1966. 89 (Ahlberg 1971, fig. 43); *oinochoe* TG II, Paris, Louvre CA 3283 (Ahlberg 1971, fig. 47); anfora TG II, London, market (Ahlberg 1971, fig. 48); fr. anfora TG II, Atene, Museo del Ceramico 5576 (Ahlberg 1971, fig. 58a). Per il periodo Protoattico vd. fr. d'anfora, prima fase del Protoattico, Atene, Ceramico 1370 (Ahlberg 1971, fig. 57d); tazza a piede rialzato, Atene, Ceramico 1153 (Kübler 1970, n. 9 e tav. 7). I tratti comuni a questi documenti sono la netta specializzazione, per cui maschi e femmine non appaiono mai mescolati nei gruppi di lamentazione, e la prerogativa femminile del gesto delle due mani alzate sopra la testa. Per una comoda sinossi degli atteggiamenti dei maschi e delle femmine durante la lamentazione, disposta in ordine diacronico fino alla fine dell'età classica, vd. Huber 2001, pp. 247-265.

sul piano rituale⁵⁴; e un discreto numero di epigrammi funerari mostra uomini impegnati nell'esecuzione del lamento in forme non diverse da quelle praticate dalle donne⁵⁵. Infine, a ulteriore conferma che il lamento non era, in assoluto, disdicevole per gli uomini, è un padre a intonare il lamento per il figlio nel *De luctu* di Luciano (vd. 6. 7) e nel romanzo di Achille Tazio *Leucippe e Clitofonte* (1. 13). La documentazione non sembra quindi confortare l'idea che esistesse una opposizione fra un lutto maschile e un lutto femminile, mentre invece è ben documentabile una ripartizione di compiti nell'assolvimento degli obblighi rituali, che vede le donne protagoniste in questo come in tutti i riti che si svolgono nella dimensione domestica⁵⁶. Archiloco avrà allora fatto riferimento a quel complesso di pratiche rituali, anche prezzolate, in cui le donne avevano un ruolo preminente, a cui bisogna aggiungere compiti e abitudini specifiche delle donne come quella, ben testimoniata nei poemi omerici e nella legislazione funeraria (vd. *supra* 1.6.2 e 2.8), di rinnovare i lamenti per i propri morti ai funerali altrui. Queste pratiche dovettero generare l'idea diffusa che le donne trovassero nel pianto un conforto superiore a quello provato dagli uomini⁵⁷, un'idea che può spiegare il retroterra culturale della frase di Archiloco sul "lutto femminile", senza però che una simile idea porti alla radicale contrapposizione fra la virile sopportazione dei maschi e l'abbandonarsi al conforto della lamentazione tipico delle donne. Esiste poi la possibilità, tutt'altro che remota, che Archiloco intendesse con l'espressione γυναικειὸν πένθος un insieme concreto di norme consuetudinarie che stabilivano anche una diversa durata del lutto femminile rispetto a quello maschile. Su questo aspetto abbiamo una notizia concreta, fornita dal decreto cittadino in materia di lutto proveniente da Gambreion (LSAM n. 16 e Frisone 2000, pp. 139-154), che fissa in quattro mesi la durata del lutto maschile e in cinque mesi la durata del lutto femminile⁵⁸, confermando l'idea che le donne erano maggiormente coinvolte nel lutto e necessitavano di un periodo più lungo di esistenza marginale per liberarsi dagli effetti del contatto con la morte. Se così fosse, la chiusa

⁵⁴ Per es. Oreste (Aesch. *Ch.* 306-509); Creonte (Soph. *Ant.* 1261-1346); Eumelo e Admeto (Eur. *Alc.* 393-415, 861-902); Peleo (Eur. *Andr.* 1173-1196); Cadmo (Eur. *Bacch.* 1316-1324); Eracle (Eur. *Herc.* 1367-1385); Adrasto (Eur. *Suppl.* 778-836).

⁵⁵ Cf. CEG 529; GVI 1154. 2; 1161. 14; 1420. 6, 8; 1438. 5; 1507. 4; 1508. 7; 1536. 1, 8; 1678. 5-6; 1900. 2; 1990. 3-4.

⁵⁶ Vd. *supra* 2.8. per la legislazione funeraria che chiama in causa direttamente le donne e *infra* cap. 5 n. 4 per recenti contributi che contrastano l'opinione comune che esistesse una contrapposizione di genere in materia di lamento funebre.

⁵⁷ Vd. per es. Luc. *de luct.* 19 τί δέ με ... ὀνίνησι ... ἢ τῶν γυναικῶν περὶ τὸν θρήνον ἀμετρία. Poll. *Onom.* 6. 202 εἶποις δ' ἂν ὅτι τὸ γυναικειὸν γένος ἐστὶ θρηνώδες καὶ φιλόθρηνον. Fuori dall'ambito greco, è significativa l'usanza degli uomini Lici di indossare abiti femminili durante il lutto, per sottolineare la prerogativa femminile del lamento (vd. Val. Max. 2. 6. 13; [Plut.] *Cons. Apoll.* 22, che fra l'altro dice γυναικες γὰρ ἀνδρῶν εἰσι φιλοπενθέστεραι).

⁵⁸ LSAM 16, rr. 11-13 τῷ δ[έ] | τετάρτω λύειν τὰ πένθη τοῦς ἄν-ιδρας, τὰς δὲ γυναῖκας τῷ πέμπτῳ.

dell'elegia a Pericle acquisirebbe un carattere concreto, come richiamo a non indugiare nel lutto oltre i limiti previsti per gli uomini, sconfinando nel tempo del lutto femminile.

Nella produzione di Archiloco, inoltre, non mancano testi che mal si concilierebbero con il rifiuto assoluto della disciplina del pianto rituale. Si tratta di due frammenti che sono stati inseriti costantemente dai primi editori nell'elegia a Pericle: il fr. 9. 10-11 ed il fr. 11 W.². Vediamone il contenuto insieme ai contesti in cui vengono riportati dai testimoni.

Il fr. 9. 10-11 W.² è trådito da Plutarco

Plut. *Aud. poet.* 6. 23b: ὅταν δὲ τὸν ἄνδρα τῆς ἀδελφῆς ἠφανισμένον ἐν θαλάττῃ καὶ μὴ τυχόντα νομίμου ταφῆς θρηγῶν λέγει μετριώτερον ἂν τὴν συμφορὰν ἐνεγκεῖν

Archil. fr. 9. 10-11 W.²

εἰ κείνου κεφαλὴν καὶ χαρίεντα μέλεα
Ἕφαιστος καθαροῖσιν ἐν εἴμασι ἀμφεπονήθη

Questo frammento appartiene, come ho già ricordato, a un componimento dell'estensione minima di quattro versi (due distici), in cui Archiloco si mostrava profondamente coinvolto nella sciagura accaduta al cognato⁵⁹ e soffriva, come era naturale per un greco, perché non si era potuto assolvere ai doveri del rito funebre. Il participio θρηγῶν da solo non dimostra che l'elegia è in stretta attinenza con una celebrazione funebre dello scomparso (ad es. una ricorrenza a partire dalla data presunta della morte), perché Plutarco impiega θρηγῶς e θρηγεῖν indistintamente per ogni tipo di lamenti⁶⁰, ma del tutto coincidente con l'ideologia funeraria tradizionale è la preoccupazione per l'insepolitura⁶¹, che accresce ad Archiloco, come riferisce Plutarco, il dolore per la morte del cognato. Inserito in questa rete di riferimenti culturali, e considerato da solo, questo frammento di elegia potrebbe essere un frammento di θρηγῶς. Ma perché la classificazione sia del tutto convincente bisogna discutere i rapporti del fr. 9. 10-11 W.² con il fr. 11, solitamente ad esso associato.

Questo accostamento dovrà essere spiegato sulla base delle affinità dei contesti plutarchei in cui questi due frammenti vengono riportati. Infatti nella stessa opera di Plutarco leggiamo:

⁵⁹ Il coinvolgimento emotivo di Archiloco è sottolineato anche da Tzetz. *Alleg. Hom. Il. 24. 125* ss. = Archil. fr. 215 W.²: σφῆς ἀδελφῆς γὰρ σύζυγον πνιγέντα τῇ θαλάσῃ / περιπαθῶς ᾠδύρετο, γράφειν μὴ θέλων ὄλωσ, / λέγων πρὸς τοὺς βιάζοντασ συγγράμμασιν ἐγκύπτειν· (fr. 215 W.²) καὶ μ' οὐτ' ἰάμβων οὔτε τρωαλέων μέλει / ὡς δὲ δακρῶν κέκμηκε μάτην εἶρηκε τάδε· (fr. 11 W.²).

⁶⁰ P. es. γόος compare nell'opera di Plutarco una volta sola. Vd. Wytttenbach 1843, s.v. γόος, θρηγῶς.

⁶¹ Particolarmente interessante è il richiamo preciso alla mancata cremazione. Abbiamo già visto che per i Greci i morti sono consolati solo dal fuoco (*Il. 7. 410*) e soltanto dopo la cremazione (o la definitiva sepoltura) le anime dei morti trovano definitiva dimora nell'Ade (cf. *Il. 23. 75-76*).

Aud. poet. 12. 33a-b πάλιν ὁ Ἀρχίλοχος οὐκ ἐπαινεῖται λυπούμενος μὲν ἐπὶ τῷ ἀνδρὶ τῆς ἀδελφῆς διεφθαρμένῳ κατὰ θάλασσαν, οἴνω δὲ καὶ παιδιᾷ πρὸς τὴν λύπην μάχεσθαι διανοοῦμενος. αἰτίαν μέντοι λόγον ἔχουσαν εἴρηκεν·
Archil. fr. 11 W.²

οὔτε τι γὰρ κλαίων ἴησομαι, οὔτε κάκιον
θήσω τερωπῶλας καὶ θαλίας ἐφέπων.

Se ci atteniamo strettamente alle parole del testimone, possiamo apprendere soltanto che Archiloco compose questi versi quando era ancora addolorato per la morte del cognato, ma nulla autorizza a collegare in un unico componimento due frammenti così diversi fra loro. Nel fr. 9. 10-11 W.², infatti, Archiloco era preoccupato per l'insepoltura del cognato, mentre nel fr. 11 vuole giustificare, in modo perentorio, il diritto a riprendere l'abitudine del simposio dopo un evento luttuoso. Né va dimenticato che se appartenesse al componimento in cui era contenuto il fr. 9, il fr. 11 si collocherebbe a notevole distanza da questo (perlomeno 16 versi), dato che nessuna traccia di *P. Oxy.* 2356 coincide con le lettere del fr. 11. Inoltre Tzetzè (il secondo testimone del fr. 11 W.², vd. *supra* n. 60) afferma che Archiloco, a causa del dolore per la morte del cognato, in un primo momento non volle più comporre versi (Archil. fr. 215 W.²) e poi, stanco di un eccessivo cordoglio, tornò alla poesia simposiale con i versi del fr. 11 W.²

Dunque, se si presta la necessaria attenzione alle parole dei testimoni dei frammenti legati a questa occasione luttuosa e si richiama, come impone il testo, l'ideologia funeraria tradizionale per spiegare il fr. 9 W.², non si può più affermare, come è stato autorevolmente fatto, che Archiloco fosse sostenitore di una cultura spregiudicata e rivoluzionaria⁶². Se anche si accetta l'accorpamento dei fr. 9. 10-11 e 11 W.², il tono spregiudicato del fr. 11 sarà mitigato dalla mentalità tradizionale del fr. 9 W.²; se invece li si tiene separati, come mi sembra richieda l'esame interno ed esterno dei testi, è sufficiente richiamare la diversità d'occasione per capire la diversa intonazione dei due frammenti: un uomo può essere sinceramente addolorato per la morte di una persona cara ed in un secondo momento, a distanza dall'evento luttuoso, può esprimersi razionalmente contro l'inutilità di un lamento esteso indefinitamente. Quest'ultima osservazione può essere facilmente dimostrata grazie ad alcuni passi dei poemi omerici, e giustamente Omero è stato richiamato da Hauvette per comprendere il fr. 13 W.² ⁶³. Mi riferisco a tutte quelle frasi (che abbiamo

⁶² Pasquali 1968, p. 311 «...Archiloco conchiudeva l'elegia dichiarando di volersi liberamente divertire... Questa, sì, è una sfida a Omero insieme e al costume del proprio popolo; e Plutarco, che riporta i versi, se ne scandalizza». Ma Plutarco, pur non lodando l'atteggiamento di Archiloco, non si dimostra poi troppo scandalizzato se prima di riportare il fr. 11 dice (*Aud. poet.* 12. 33a-b): αἰτίαν μέντοι λόγον ἔχουσαν εἴρηκεν (fr. 11 W.²). Le osservazioni di Pasquali sono accolte e rese ancora più radicali da Gentili 1968, p. 60.

⁶³ Hauvette 1905, p. 197: «...sa résignation n'avait rien que de viril, et elle s'autorisait d'un mot d'Homère (*Il.* 24. 524)». Gli altri passi omerici che discuto non mi risulta siano mai stati richiamati a questo proposito. Questa intuizione di Hauvette è stata ripresa da Bonnard in Lasserre – Bon-

analizzato in 1.3.2) a proposito dell'abbandono del pianto, che hanno rivelato il loro valore non in contrasto con l'ideologia del rito funebre, ma in perfetta armonia con essa. Tutte le sentenze omeriche che dichiarano l'inutilità del pianto, o avvertono della possibilità che del pianto ci si possa saziare o stancare, non vanno considerate come se avessero un valore assoluto, perché altrimenti suonerebbero ben strane in bocca a eroi come Achille, ma alla luce della strategia attuata dal rituale funerario. Quelle frasi che sembrano negare validità al pianto sono in realtà la dimostrazione del successo di una pratica culturale che ha condotto, attraverso un processo lungo e complesso, alla reintegrazione dei viventi in una nuova normalità da cui il morto è assente e in cui le pratiche rituali possono essere abbandonate.

Dunque non solo il materiale linguistico dei frammenti di elegia di Archiloco che abbiamo discusso è omerico, come giustamente rilevò Page⁶⁴, ma anche i concetti che vi sono espressi sono aderenti alla cultura tradizionale, benché questi concetti siano espressi da Archiloco con accenti di immediata, e brutale, efficacia.

Non bisogna poi dimenticare la specificità dell'occasione in cui s'inseriscono sia l'elegia a Pericle, sia il fr. 11 W.² di Archiloco, dato che il simposio, in quanto pratica istituzionalizzata dello stare insieme, doveva rispettare anche le regole del mangiare e bere in un periodo di lutto. Sotto questo profilo, i Greci non facevano eccezione perché, come tutte le popolazioni del mondo antico e quelle moderne di livello etnografico, rispettavano le restrizioni imposte alle persone colpite da un lutto, che prevedevano la proibizione di accostarsi al cibo prima che il rito fosse concluso e il divieto di partecipare a feste e simposi, prima che il periodo canonico del lutto fosse terminato⁶⁵.

Se uniamo le considerazioni che abbiamo svolto sui passi omerici che dichiarano l'inutilità del lamento funebre con le notizie che abbiamo sulle re-

nard 1958, p. 2 (*Commentaire* 1-5) che aggiunge, a buon diritto, che «... ce qu' Homère dit avec retenue ... Archiloque le dit avec netteté et sur un ton qui peut sembler provocant».

⁶⁴ Page 1963, pp. 126-128.

⁶⁵ Uno dei riti che sancivano la fine del lutto sembra essere stato il banchetto funebre (cf. Luc. *de luct.* 24 e Andò 1984, p. 160 s.; Meuli 1946, p. 199; scettici su questa testimonianza sono invece Kurtz - Boardman 1971, p. 146). I parenti del morto dopo tre giorni di digiuno possono riacostarsi al cibo nel banchetto funebre (περίδειπνον), confortati dall'affettuosa presenza dei parenti. Il banchetto avveniva subito dopo il trasporto funebre e il seppellimento, al rientro nella casa del defunto (vd. Hegesipp. *Adelph.* fr. 1. 11-14 K.-A. che dimostra come anche l'allegria potesse trovare luogo durante il banchetto funebre; un cuoco viene assoldato per preparare un περίδειπνον in Men. *Scut.* 223-233). Vd. anche Kurtz - Boardman 1971, p. 147: «The end of mourning was marked by additional ceremony. Although there is mention in later sources of a thirtieth-day rite concluding mourning, in Athens during the Archaic and Classical periods the length of time is not specified. According to contemporary literature the family resumed normal life in the community after they had done the customary things - *ta nomizomena*». Per un panorama comparativo della durata del lutto nelle diverse culture antiche e moderne vd. Di Nola 1995, pp. 45-47. Precisa la definizione della durata del lutto e delle connesse proibizioni nelle fonti giuridiche romane: Paul. *Recept. sentent. ad filium*, 1. 21. 13-14 *Parentes et filii maiores sex annis anno lugeri possunt; minores mense; maritus decem mensibus; et cognati proximioris gradus octo. Qui contra fecit, infamium numero habetur. Qui luget, abstinere debet a conviviis, ornamentis, purpura et alba veste.*

strizioni dei comportamenti abituali nel periodo di lutto, per affermare che Archiloco si comportasse o si esprimesse in modo spregiudicato dovremmo supporre che lui e i suoi amici si riunissero per il simposio quando era proibito dalle prescrizioni rituali. Ma è più probabile immaginare, visto il peso che la cultura tradizionale ha per Archiloco, anche in materia funeraria (vd. il fr. 9. 10-11 W.²), che frasi come quelle contenute nel fr. 11, o che concludono l'elegia a Pericle, siano state pronunciate alla prima, o in una delle prime riunioni simposiali dopo il periodo di lutto in cui il simposio era proibito. Le espressioni contro il lamento funebre non hanno quindi un valore assoluto, ma sanciscono l'abbandono delle pratiche funerarie al termine del periodo prescritto. Le parole di Archiloco non significano "rifiuto il lamento perché è una pratica inutile", ma "smettiamo il lamento perché il periodo di lutto è finito e, anche se siamo ancora addolorati, possiamo riprendere a riunirci nel simposio".

3.2.3. Il lamento funebre nella poesia di Saffo

Le conclusioni a cui siamo giunti a proposito di Archiloco possono essere di grande utilità per comprendere il significato del fr. 150 V. di Saffo, l'unico testo lirico, fra Omero e Pindaro, che conservi la parola *θηῆνος*⁶⁶.

Sapph. fr. 150 V.

οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων <δόμῳ>

θηῆνον ἔμμεν' <.....> οὐ κ' ἄμμι πρόεποι τάδε

Il frammento è testimoniato da Massimo di Tiro (18. 9, p. 162 Trapp), che, al termine di una lunga disamina delle affinità fra Socrate e Saffo, dice: ἄχθεται [scil. Socrate] τῇ Ξανθίπτῃ ὀδυρομένη ὅτι ἀπέθνησκειν, ἢ δὲ [scil. Saffo] τῇ θυγατρὶ [150 V.]. In base alle parole di Massimo di Tiro, possiamo dire che in un'occasione imprecisata, ma probabilmente segnata da un evento luttuoso, Saffo, rivolgendosi alla figlia, limitò o proibì il lamento funebre⁶⁷ nella casa di chi pratica il culto delle Muse⁶⁸. Per quale ragione?

⁶⁶ Sul fr. 150 V. avevo già preso posizione prima della pubblicazione del Papiro di Colonia in Palmisciano 1998, a cui rimando per informazioni e dettagli che sarebbe inutile ripetere qui. Gli argomenti che vi avevo esposto mi sembrano ancora validi, tranne quelli a sostegno del valore copulativo della congiunzione *καί* nel fr. 55 V. Spero che il ragionamento che svolgevo in quel lavoro risulti più chiaro ora che è inserito in una trattazione sistematica sul lamento funebre.

⁶⁷ Non sono quindi giustificate dalle parole del testimone le deduzioni di chi pensa che Saffo, in punto di morte, avrebbe impedito alla figlia di levare il lamento funebre: così Schadewaldt 1950, p. 71, e poi Lobel e Page nella loro edizione di Saffo (Oxford 1955). Vd. *contra* West 1970a, p. 325 n. 51, che ha ricordato, con piena ragione, che «Massimo di Tiro non dice che Saffo, come Socrate, stava morendo quando proibì la lamentazione». Seppure con prudenza, Di Benedetto 1991, p. 49 (seguito da De Martino – Vox 1996, p. 1167), ricava dalle parole del testimone che «Saffo si risentisse per il fatto che ella [scil. Cleide] piangeva per un pericolo di morte della madre».

⁶⁸ Il valore sacrale del termine *μοισοπόλος* è stato sottolineato da Lanata 1966, p. 67, seguita da Gentili 2006 (1984), p. 155, mentre un significato svincolato da implicazioni religiose è stato sostenuto da Lasserre 1989, pp. 116-118; Aloni 1997, p. 248; Hardie 2005, pp. 15-17.

Una lunga tradizione esegetica sostiene che nella poesia di Saffo si rivelerebbe la fiducia della poetessa di aver meritato, grazie alla sua attività poetica e allo stretto legame che la unì ad Afrodite e alle Muse, una vita privilegiata e felice non soltanto durante la sua esistenza terrena, ma anche dopo la morte⁶⁹. In base all'interpretazione escatologica, il fr. 150 V. esprimerebbe il rifiuto delle pratiche tradizionali della lamentazione da parte di Saffo e delle ragazze del suo gruppo, che non hanno ragioni di piangere per un lutto, visto ciò che le aspetta dopo la morte.

Il testo chiave di questa interpretazione sarebbe il fr. 55 V. (in particolare l'ultimo verso), indirizzato ad una donna che non ha avuto il dono della poesia e di cui si prevede il triste destino dell'oblio dopo la morte.

Sapph. fr. 55. 3-4 V.

... ἀλλ' ἀφάνης κὰν Αἶδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἔκπεποταμένα.

Sarebbe soprattutto il valore intensivo della congiunzione καί⁷⁰ a dare adito all'interpretazione escatologica, perché, come dice Gentili 2006 (1984), pp. 154-155: «Se a una donna che non apparteneva al proprio tiaso Saffo poteva dire che la morte avrebbe significato per lei oblio non solo nel mondo degli uomini ma anche nel regno di Ade, evidentemente riteneva di affidare solo alle compagne della sua cerchia sicure speranze di una vita privilegiata dopo la morte. Ma queste aspettative escatologiche le ragazze del tiaso, e Saffo stessa, potevano nutrirlle proprio per lo stretto rapporto che le legava agli dèi, soprattutto alle Muse».

⁶⁹ Le posizioni espresse sono state numerose e molto diverse fra loro, a partire dalla fine del XIX secolo quando Usener (1896, p. 329 n. 13) sostenne che nella sua poesia Saffo volle esprimere la certezza di aver meritato, in quanto poetessa, una vita oltremondana da vivere come eroina accanto agli dèi: vd. Page 1955, p. 137 n. 3; Snell 1965, p. 100 e n. 72; Boedeker 1979; Gentili 2006 (1984), pp. 154-155 e nn. 65-66; Di Benedetto 1991, pp. 44-49; Ferrari 2005, p. 24 s.; Hardie 2005; Ferrari 2007, p. 69 s.; Sbardella 2012, pp. 78-80. I testi variamente richiamati e collegati fra loro nei diversi studi sono i fr. 55, 65, 95. 11-13, 147, 150. Sul culto eroico dei poeti vd. Farnell 1921, p. 364 s.; Larson 1995, pp. 128-130 e soprattutto Clay 2004, lo studio più ampio mai dedicato al culto dei poeti, dal quale si può ricavare che con l'unica eccezione di Archiloco, che fu il primo ad essere onorato come guerriero e poeta a Paro, probabilmente alla fine del VI sec. a. C., tale culto si è sviluppato in Grecia nel V sec. a. C. Sul culto di Saffo, storicamente attestato a Lesbo, vd. Clay 2004, pp. 83, 99 (C I 1), 150 (T1).

⁷⁰ Una netta maggioranza di studiosi è a favore del valore intensivo: Gallavotti 1948, p. 88; Gentili 2006 (1984), p. 154; Ferrari in Di Benedetto 1991, p. 145; De Martino in De Martino – Vox 1996, p. 1136; Tzamali 1996, p. 284 s.; Burzacchini 2007, p. 38 n. 3; Bettarini 2008, p. 25 e n. 28. Invece il valore semplicemente copulativo della congiunzione καί è stato sostenuto da Luppino 1967, pp. 286-291, seguito da Aloni 1997, p. 100 e da me stesso (1998, p. 192 e n. 33). Luppino aveva proposto, in appoggio al valore copulativo della congiunzione, il confronto con due formule omeriche: *Il.* 23. 19 = 179 χαίρῃ μοι, ὦ Πάτροκλε, καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι e *Od.* 4. 834 = 20. 208 = 24. 264 τέθνηκε καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι (*Il.* 22. 52 τέθνασι καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι). Soprattutto la seconda di queste formule mi aveva indotto ad aderire a questa interpretazione, a cui oggi, dopo aver letto gli argomenti di Tzamali 1996, p. 284 s., non mi sento più di aderire.

Si aderisca o meno all'interpretazione escatologica, penso che il valore intensivo del *καί*, che sembra l'unico plausibile sul piano sintattico, costituisca un problema sul piano semantico. Non si dimentichi che Saffo in questo carme non sta parlando di cosa attende lei dopo la morte, ma di cosa attende la donna che lei sta attaccando con una violenza verbale degna della poesia giambica⁷¹. E allora perché mai questa donna che è stata ἀφανής in vita dovrebbe aspettarsi qualcosa di diverso dall'ἀφάνεια nell'Ade? Forse ha ragione Aloni (1997, p. 101) a dire che «l'invisibilità è conseguenza della morte, e sta perciò sullo stesso piano della dimora nell'Ade». Tanto più che la donna aggredita non era proprio ἀφανής da viva, visto che, come ricorda il testimone (Plut. *Praec. coniug.* 145f-146a), si trattava di una donna ricca.

Ad ogni modo, le ragioni per cui Saffo poté prospettare alla donna bersagliata un destino così triste dopo la morte sono dette chiaramente: essendo priva del favore delle Muse, non avendo avuto parte alle rose della Pieria, questa donna non ha avuto accesso alla sfera della memoria, che solo la parola poetica può garantire. La sua esistenza dopo la morte sarà quindi coerente con l'anonimato della vita che questa avversaria ha condotto nel mondo di qui: una vita priva di κλέος, perché non ha saputo lasciare alcun segno nella poesia⁷². La vera novità contenuta nel fr. 55 V. mi sembra risiedere nel fatto che Saffo estenda a un mondo di valori femminili, e in modo più circoscritto al mondo femminile costituito dalla sua cerchia, il privilegio di non cadere nell'oblio e di accedere ad un κλέος fino ad allora riservato alle più gloriose imprese militari e politiche⁷³. Grazie alla poesia di Saffo, anche dopo la morte ci sarà memoria della vita che si conduceva nel tiaso⁷⁴, una vita ispirata al

⁷¹ La componente giambica nella poesia di Saffo è stata valorizzata giustamente da Aloni 1997, LXVI-LXXV; Aloni 2006, pp. 97-99.

⁷² Vd. Aloni 1997, p. LXXII: «Le "rose di Pieria" (vv. 2-3) – da cui l'avversaria di "Saffo" è esclusa – svolgono dunque la variante di gruppo dei tradizionali "doni delle Muse", e la μυαμοσύνα 'memoria' svolge funzione analoga al κλέος, la 'gloria' della poesia epica (ma non solo epica), tramandata nel tempo, al di là del limite fisico della morte». In un senso più ristretto sono intesi questi versi da Lardinois 2008, p. 86: «the woman is not remembered because, unlike Atthis or Anaktoria, she did not participate in the performances of Sappho's songs».

⁷³ Sul carattere innovativo dell'esperienza esistenziale della cerchia saffica e della conseguente acquisizione di una fama duratura insiste, giustamente, Maehler 1963, pp. 59-62 e Andrisano 1980/1982 (in part. p. 29 s.) che valorizza appieno lo sfondo omerico del fr. 55 V. Una ripresa da Saffo della concezione della poesia come mezzo per trasmettere alla posterità il proprio ricordo si può cogliere in Theocr. 16. 30-31 ὄφρα καὶ εἰν Αἴδαο κεκρυμμένος ἐσθλὸς ἀκούσης / μηδ' ἀκλεῆς μύρηαι ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος.

⁷⁴ Questa consapevolezza emerge chiaramente nel fr. 147 V., in cui, al di là dei problemi di costituzione del testo, è chiaro il senso generale: «qualcuno si ricorderà di noi (anche quando non ci saremo più)» e nella testimonianza su Saffo di Aristid. *Or.* 28. 51 [2. 158 Keil] = Sapph. fr. 193 L.-P. (fra i testimoni del fr. 55 nell'edizione Voigt): «Io penso che anche tu hai sentito di quando Saffo disse, con altero orgoglio, ad alcune donne che si consideravano fortunate, che le Muse avevano reso lei realmente felice e invidiabile, καὶ ὡς οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθη». Sul tema della memoria nella poesia di Saffo vd. Lardinois 2008 che collega la persistenza della memoria alla persistenza dell'abitudine di eseguire la poesia da parte di Saffo e delle ragazze della sua cerchia.

culto della bellezza e della grazia, condotta sotto la protezione delle Muse, di Afrodite e delle Cariti.

Se il fr. 55 V. può essere compreso senza il ricorso a innovative visioni escatologiche, ancora meno probanti mi sembrano gli altri frammenti comunemente portati a sostegno dell'esistenza di tali visioni. Sia il fr. 95 V., dove si parla delle rive di Acheronte coperte di loto e molli di rugiada (vv. 12-13), sia il fr. 65, nel quale si esprime l'idea della continuità fra il mondo dei vivi e quello dei morti, sia il carme ricostruito da Franco Ferrari unendo fra loro diversi frammenti noti⁷⁵, possono essere spiegati agevolmente ricorrendo all'ideologia tradizionale⁷⁶. Ma la discussione sull'esistenza di visioni escatologiche in Saffo (e quindi di riflesso sul fr. 150 V.) ha ricevuto nuovo alimento a seguito della pubblicazione del PKöln 21351 (*editio princeps* in Gronewald – Daniel 2004 a-b) che contiene diversi frammenti di poesia di Saffo e in particolare, oltre a quello che è ormai noto come il “carne della vecchiaia”, la parte finale di una composizione in cui si evocano scenari di vita ultraterrena (fr. I, col. I, rr. 3-8). Questi versi sono stati letti come un nuovo sostegno a favore di quanti hanno spiegato il significato del fr. 150 proprio a partire dalla visione innovativa che la poesia saffica offrirebbe della vita oltremondana.

Vediamo, dunque, quale può essere il contributo del Papiro di Colonia a questa discussione. Ne riportiamo il testo, così come è stato stabilito dai primi editori.

PKöln 21351, fr. I, col. I, rr. 3-8
]. νῦν θαλ[ί]α γ. [
]. γέρεθε δὲ γὰρ γε. [...].
]. .ν ἔχρισαν γέρας ὡς [ἔ]οικεν
].οιεν ὡς νῦν ἐπὶ γὰρ ἔοισαν
] λιγύραν, [α]ἴκεν ἔλοισα πᾶκτιν
] α . κᾶλα, Μοῖσ', ἀεῖδω.

Come si può vedere, lo stato del testo, molto lacunoso, impone estrema cautela nell'accogliere le integrazioni che sono state finora formulate⁷⁷, le quali dipendono, in buona sostanza, dall'idea che ci si era formata sull'esistenza di un'innovativa concezione dell'aldilà nella poesia di Saffo a partire dai testi già noti. Quello che si legge nel papiro non è, tuttavia, di scarsa rilevanza. Saffo,

⁷⁵ Si tratta dei fr. 60, 65 e 66c, 86 V. L'ode è ricostruita da Ferrari (2005), ma vd. anche Ferrari 2007, pp. 62-70.

⁷⁶ Per il fr. 95 V., vd. quanto sostenevo in Palmisciano 1998, pp. 193 s. contro l'interpretazione della Boedeker 1979, pp. 49-52, che individua in questi paesaggi delle immagini paradisiache. Per una confutazione convincente delle tesi escatologiche a proposito del fr. 65 V. vd. Bettarini 2008, pp. 22-24. Sull'ode ricostruita da Ferrari vd. le riserve espresse da Burzacchini 2007, pp. 44-50.

⁷⁷ Per queste vd. l'utile apparato critico che forniscono a corredo del frammento Burzacchini 2007, p. 43 e Ferrari 2007, p. 71.

infatti, stabilisce in modo molto chiaro una continuità (o esprime il desiderio, l'augurio di una continuità) fra la vita condotta nel tiaso nel tempo presente (r. 3 $\nu\upsilon\nu$) e la vita che la attende dopo la morte. Il rispetto e l'ammirazione che Saffo ha saputo conquistarsi in vita resterebbero come suo possesso privilegiato, come suo $\gamma\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ (r. 5), anche nel mondo dei morti, nel quale la poetessa immagina di continuare a svolgere le attività poetico-musicali praticate durante la vita insieme alle ragazze della sua cerchia. Anche in questo caso la continuità fra l'esistenza terrena e la vita oltremondana ripropone la ben nota concezione omerica dell'aldilà, alla quale rimanda l'uso consapevole di un termine chiave di tale concezione, cioè la parola $\gamma\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$. La collocazione nell'Ade di questa nuova esistenza (r. 4) costringe a scartare l'idea che Saffo abbia potuto pensare per sé (e le ragazze della sua cerchia) ad un destino oltremondano simile a quello che Esiodo immagina per alcuni eroi privilegiati, perché l'esistenza descritta da Esiodo si svolge nelle Isole dei Beati e non nel regno di Ade. Pertanto, chi voglia scorgere nel Papiro di Colonia la presenza di dottrine escatologiche si deve sobbarcare il compito non facile di dimostrare l'esistenza a Lesbo di dottrine di tipo misterico (più precisamente eleusine od orfiche) nella fascia cronologica in cui si svolse l'attività poetica di Saffo⁷⁸.

La tesi 'escatologica' è stata proposta in una forma diversa, e più laica, da Vincenzo Di Benedetto, sia prima sia dopo la pubblicazione del Papiro di Colonia⁷⁹. Secondo Di Benedetto, sarebbe stata la gloria che la pratica della poesia, dono della divinità, assicura a Saffo e, indirettamente, anche alle fanciulle del tiaso, a modificare l'atteggiamento di Saffo di fronte alla morte al punto da indurla a respingere l'eredità tradizionale⁸⁰. Il fr. 150 V. sarebbe «una estrema prova della vitalità del suo io, un io che si voleva sostanziale di una nuova cultura e di una nuova regola di vita». In aggiunta a questi argomenti, Di Benedetto ha portato più di recente, a sostegno della sua tesi, una celebre immagine dell'oltretomba fornita da Orazio, che descrive nell'aldilà Saffo e Alceo mentre eseguono i propri versi fra le ombre dell'Ade: Hor. *carm.* 2. 13. 29-30 *utrumque sacro digna silentio / mirantur umbrae dicere*, nonché l'epigramma di Ennio (fr. 46 Courtney = Var. 17-18 Vahl.) in cui il poeta dice: *Nemo me lacrimis, decoret, nec funera fletu / Faxit. Cur? voluto vivos per ora virum*. Il passo oraziano, però, mi sembra confermare quanto la stessa Saffo affermava nel

⁷⁸ Bisogna dire poi che l'iniziazione ai misteri non è di per sé motivo sufficiente per rifiutare il lamento, come dimostra la notizia secondo cui Orfeo introdusse il canto trenodico nel culto delle immagini dionisiache (Procl. *In Plat.* rempubl. 1. 94. 5 Kroll = OFB 309 F [VII]) e l'epigramma di Posidippo che ricorda il lamento funebre offerto alla giovane Nicò, iniziata ai riti dionisiaci (44 A.-B.).

⁷⁹ Di Benedetto 1991, pp. 44-49; Di Benedetto 2006. La linea interpretativa di Di Benedetto è seguita e sviluppata da Burzacchini 2007 e Tsantsanoglu 2009.

⁸⁰ Prima di Di Benedetto, Barrett (in Page 1955, p. 137 e n. 3) aveva proposto l'accostamento con Hor. *carm.* 3. 30. 6 *non omnis moriar, multaue pars mei / vitabit Libitinam* suscitando la vivace reazione di Snell 1965, p. 100 e n. 72, che sostenne recisamente che questa concezione è romana e non greca. Gentili 2006 (1984), p. 154 n. 65 riprende e amplifica l'obiezione di Snell.

carme del Papiro di Colonia, cioè che nell'aldilà avrebbe continuato a eseguire i suoi versi come faceva in vita e come avrebbero fatto tutti i suoi colleghi maschi, tanto che nella descrizione di Orazio viene associato a Saffo un altro poeta di Lesbo, Alceo, nella cui poesia non vi è traccia di attese escatologiche⁸¹. L'epigramma di Ennio, invece, ci rimanda ad un ambito culturale (e a un livello cronologico) molto diverso, in cui si possono cogliere gli influssi di nuove dottrine filosofiche e religiose, e grazie al pieno sviluppo della civiltà del libro, una diversa consapevolezza della durata della propria opera poetica, che non può essere trasferita *sic et simpliciter* nel mondo dell'arcaismo greco⁸². E poi, mentre Ennio spiega le ragioni per cui rifiuta il pianto funebre, in quel che resta del fr. 150 V. Saffo esprime solo il divieto (o la limitazione) del lamento senza specificare le ragioni di tale divieto.

A questo punto, poiché non sembra che si sia trovato un argomento decisivo a sostegno della tesi escatologica, è forse più produttivo inserire le immagini e le idee di Saffo sull'aldilà nella visione tradizionale del destino delle anime dopo la morte. Tanto più che soltanto la concezione tradizionale della morte è compatibile con l'autorevole testimonianza di Aristotele sull'idea che Saffo aveva della morte (*Rhet.* 2. 1398b = Test. 201 V.): ἡ ὄσπερ Σαπφῶ, ὅτι τὸ ἀποθνήσκειν κακόν· οἱ θεοὶ γὰρ οὕτω κεκρίκασι· ἀπέθνησκον γὰρ ἄν «o come Saffo che la morte è un male; così, infatti, hanno deciso gli dèi, altrimenti sarebbero mortali». Una concezione difficilmente conciliabile con la fiducia di poter condurre un'esistenza felice anche dopo la morte.

Resta da discutere la seconda spiegazione del divieto espresso nel fr. 150 V. di Saffo, cioè la spiegazione "etico-estetica", secondo la quale in questo frammento Saffo esprimerebbe l'incompatibilità fra la sfrenatezza barbarica del θρηῆνος e l'armonia regnante nel tiaso. Quanti difendono questa tesi avvicinano il θρηῆνος di cui parla Saffo alle manifestazioni parossistiche e incontrollate che sarebbero state caratteristiche delle forme più primitive di lamentazione e che continuarono ad essere praticate nei lamenti dei popoli asiatici⁸³.

Ora, è innegabile che fra i Greci fosse diffusa l'idea che la lamentazione asiatica fosse particolarmente ricca di emotività e di manifestazioni scompo-

⁸¹ Un altro poeta che viene ritratto nell'Ade intento a suonare e cantare è Anacreonte (*AP* 7. 25. 9-10, epigramma attribuito a Simonide).

⁸² In tal senso si potrebbero richiamare, prima ancora di Ennio, dei testi greci come Posidipp. 122 A.-B. dove si dice che Dorica è ormai da tempo svanita come polvere, mentre di Saffo: vv. 5-7 Σαπφῶναι δὲ μένουσι φίλης ἔτι καὶ μενέουσιν/ ὥδης αἰ λευκαὶ φθεγγόμεναι σελίδες / οὖνομα σὸν μακαριστόν. In questi versi mi sembra chiaro il riferimento alla concretezza del libro, che con la sua solidità materiale è in grado di conservare durevolmente la memoria.

⁸³ Reiner 1938, p. 4 n. 9 giudicò il fr. 150 di Saffo una testimonianza sul θρηῆνος primitivo. Burzacchini (in Degani – Burzacchini 1977, p. 186 e più recentemente in Burzacchini 2007, p. 50 s.) si è appoggiato alla testimonianza della *Suda* in cui si legge: θ 481 [2. 728 Adler] βαρβαρικὸν δὲ τὸ θρηῆναι. ἐπὶ Πατρόκλῳ γοῦν οὐ γίνεται (però la *Suda* dimentica il θρηῆνος delle Muse per Achille) e su un passo di Euripide (*Iph. T.* 179-181) in cui si parla del «barbaro grido di asiatici inni» riferendosi al θρηῆνος.

ste, ma tale idea non si diffuse prima dell'età classica e, a quanto pare, nacque ad Atene con chiare implicazioni ideologiche⁸⁴. Non credo, pertanto, che si possa estendere questo giudizio, che riguarda soltanto alcune manifestazioni della lamentazione asiatica, a tutti i lamenti funebri greci di tutte le epoche, tanto più che pratiche rituali simili a quelle del *planctus* asiatico sono ben documentabili nel mondo greco. Per quanto riguarda Saffo, poi, l'invito pronunciato da Afrodite nel fr. 140 V. a percuotersi e a stracciarsi le vesti nel *planctus* per la morte di Adone, dovrebbe rendere prudenti nel dare un valore facciale alle parole di Saffo nel fr. 150 V., visto che una forma severa di *planctus* era descritta, e probabilmente praticata in forma mimetica (vd. *supra* 2.5), nei riti che rievocavano il lutto di Afrodite, in analogia con altri riti dedicati a diverse divinità greche⁸⁵.

Inoltre, l'idea che il θοῖνος avesse un carattere barbarico confligge con la consolidata tradizione che collega l'esecuzione del θοῖνος a cantori niente affatto 'barbarici' o addirittura alle Muse stesse. Su questa tradizione ci siamo soffermati abbastanza a lungo nei capitoli precedenti, dove si può trovare tutta la documentazione sul θοῖνος che le Muse eseguono per Achille nell'*Odissea* (24. 60-61) e in Pindaro (*Isthm.* 8. 56 ss.); sui lamenti in onore di Lino, musicista e poeta, e figlio di una Musa; nonché di Ialemo, anch'egli figlio di una Musa e titolare di un lamento specifico. D'altra parte, la Musa esegue direttamente un appassionato lamento sul proprio figlio morto, Reso, nel finale dell'omonima tragedia (vv. 895-914), né bisogna dimenticare che Afrodite assume il ruolo di vera e propria guida del pianto nel già ricordato adonio composto da Saffo (fr. 140 V.). In base a questa tradizione, dunque, il θοῖνος non solo non era disdicevole per personaggi di origine divina, ma anzi era riconosciuto come un omaggio, tributato talora dalle Muse stesse o da divinità ad esse collegate⁸⁶.

⁸⁴ Fra i passi che fanno intendere che i Greci consideravano di origine asiatica alcune manifestazioni 'scomposte' del pianto rituale segnalo quelli che mi sembrano più interessanti: Aesch. *Ch.* 423 s. ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἐν τε Κισσίας / νόμοις ἠλεμιστρίας, seguiti (vv. 425-428) da una cruda descrizione di una scena di *planctus*. *Pers.* 937 s. Μαριανδυνοῦ θρηνητήρος / πέμψω πολύδακρυον ἰαχάν; 1054 καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον. Esplicito lo Schol. B ad Aesch. *Pers.* 937 che dice οἱ γὰρ Μαριανδυνοὶ κακῶς καὶ ἀμούσως θρηνοῦσιν. Per l'origine asiatica dell'invocazione αἰλινον vd. Eur. *Or.* 1395-1397; ma esiste un interessante passo di Euripide che connette Apollo a questa invocazione (vd. n. 86).

⁸⁵ Su questo punto è esplicita la testimonianza di Dion. Hal. *Ant. rom.* 2. 19 ἐροτή τε οὐδεμία παρ' αὐτοῖς [*scil.* presso i Romani] μελανείμων ἢ πένθος ἀγεται τυπετοῦς ἔχουσα καὶ θοῖνους γυναϊκῶν ἐπὶ θεοῖς ἀφανιζομένοις, ὡς παρ' Ἑλλήσιν ἐπιτελεῖται περὶ τε Φερσεφόνης ἀρπαγῆν καὶ τὰ Διονύσου πάθη καὶ ὅσ' ἄλλα τοιαῦτα.

⁸⁶ Fra le divinità nemmeno il dio ἀπενθής per eccellenza, cioè Apollo, è estraneo al lamento. Infatti, da un lato si dice che gli sono gradite solo melodie gioiose, il canto e la danza (Stesich. fr. 232 PMGF), e che non gli si addice partecipare ai lamenti (Aesch. *Ag.* 1075, 1079; *Sept.* 854 ss. [in part. 859]; Eur. *Alc.* 22; *Suppl.* 975 s.), dall'altro lato, però, Apollo esegue personalmente il *refrain* trenodico αἰλινον in Eur. *Herc.* 348-351 αἰλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ / μολπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ / τὰν καλλίφθογγον κιθάραν / ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ (secondo Wilamowitz 1895, p. 84 sarebbe stato lo stesso Apollo a introdurre questo ritornello nel *nomos* da lui stesso inventato).

o da poeti ed artisti. Ed esiste almeno un passo di Euripide in cui il termine *μουσοπόλοι* indica i professionisti del lamento funebre, che Antigone evoca in rapporto alla morte dei suoi fratelli⁸⁷:

Eur. *Phoen.* 1499-1501

... τίνα μουσοπόλον στοναχάν ἐπι
δάκρυσι δάκρυσιν, ὦ δόμος, ὦ δόμος,
ἀγκαλέσωμαι.

Per quanto riguarda Saffo, poi, esiste una notevole tradizione che collega in modo esplicito la poetessa di Lesbo alla cultura del lamento funebre: Dioscoride (*AP* 7. 407. 8 = *HE* 18. 8) la definisce *σύνθηρος* di Afrodite, proprio in quanto autrice di lamenti per Adone; Aristosseno di Taranto fa di Saffo l'inventrice dell'armonia mixolidia, un'armonia particolarmente adatta alla *trenodia*⁸⁸. Infine, un riferimento a carmi di Saffo adatti a contesti *trenodici* sembra si debba cogliere in un epigramma di Posidippo (51. 5-6) rivolto a fanciulle di Carie chiamate a intonare il lamento⁸⁹.

La spiegazione etico-estetica deve quindi essere sostenuta per altra via. Ad esempio, attribuendo al termine *θηῆρος* nel fr. 150 V. di Saffo lo stesso significato di *γῶος*, nell'accezione di lamento spontaneo e improvvisato, secondo un'intercambiabilità dei termini che sarebbe documentata per la prima volta in Saffo e di cui si troverebbe un ulteriore esempio in Pindaro (*Pyth.* 12. 8 e 21)⁹⁰.

Dovrebbe essere ormai chiaro, però, in base all'esame che abbiamo fin qui condotto, che i termini *γῶος* e *θηῆρος* non possono essere considerati sinonimi, e che *γῶος* indica l'insieme delle manifestazioni del cordoglio dei congiunti, che include anche il lamento funebre, mentre *θηῆρος* indica co-

⁸⁷ Più problematica è l'associazione con il lamento funebre dei *μουσοπόλοι* in Eur. *Alc.* 444-447, dove vengono ricordate le esecuzioni dei poeti in onore della morta Alceste alle Carnee di Sparta e in non meglio precisate feste ateniesi, secondo modalità che ricordano le celebrazioni di Lino da parte dei poeti in Hes. fr. 305 M.-W.

⁸⁸ [Plut.] *de mus.* 16. Per le armonie connesse con la pratica della lamentazione vd. *supra* 2.6.

⁸⁹ Su questo carme vd. Battezzato 2003, in part. pp. 33, 38-40, che non esclude la composizione da parte di Saffo di carmi *trenodici*. A questa possibilità mi sembra alludere anche la *Suda* σ 107 [IV 323 Adler] = *Sapph.* 235 V., dove si dice che fra le composizioni di Saffo figurano anche le *μονωδία*, da intendere in senso *trenodico*, in base al significato che tale termine assunse a partire dall'età ellenistica (vd. Di Marco 1999, su Saffo in part. p. 220 n. 10).

⁹⁰ Seppure molto sinteticamente e nel contesto dell'analisi del significato dell'aggettivo *οὔλιος* al v. 8, questa tesi venne sostenuta da Gerber 1986, p. 248, ripreso poi da Cannatà Fera 1990, p. 12 e n. 19, che richiama l'etimologia della parola *θηῆρος* per cui vd. DELG s.v. *θηῆρος* «Ces mots, qui se sont spécialisés pour désigner une plainte funèbre, reposent sur une base de sens général exprimant l'idée de murmure». GEW s.v. *θηῆρος* rimanda ad un'origine onomatopeica sia per *θηῆρος* sia per le parole indoeuropee ad essa imparentate. EDG s.v. *θηῆρος* conferma il valore onomatopeico dell'etimologia del termine, ma considera *θηῆρος* come una parola probabilmente pre-greca.

erentemente il lamento funebre eseguito, a livello mitico, dalle Muse stesse e nella realtà effettiva da professionisti del pianto e da poeti, cioè da figure esterne alla cerchia familiare ma dotate di una specifica competenza artistica. Né io credo che Saffo potesse ignorare il valore che questo termine aveva nella cultura greca e usare con lo stesso valore termini che avevano significati e funzioni distinte⁹¹. Per quanto riguarda la *Pitica* 12, poi, vedremo meglio in seguito che questo carme conferma puntualmente la distinzione che abbiamo tenuta ferma finora.

È solo nei testi tragici, per ragioni specifiche della cultura attica, che il termine *θρῆνος* amplia il suo spettro semantico rispetto alla tradizione epica e lirica per designare talvolta il lamento dei parenti, ma anche nel *corpus* tragico esistono alcuni casi evidenti in cui le diverse espressioni del lamento funebre sono tenute distinte ed allora è sempre il termine *θρῆνος* a indicare il lamento formalizzato, talora in connessione con le Muse o con termini della tradizione poetico-musicale⁹². La distinzione fra lamento 'artistico' e lamento 'spontaneo' restò viva, quindi, almeno fino all'età ellenistica, come conferma anche il fatto che fu proprio il termine *θρῆνος* ad essere impiegato per designare un genere letterario nella classificazione alessandrina. Mi sembra pertanto un'impresa davvero difficile fondarsi per l'esegesi di questo frammento su un uso del termine *θρῆνος* che compare con sicurezza soltanto nel periodo romano e tardoantico⁹³, cioè quando si perse definitivamente nella cultura 'alta' la distinzione fra le varie forme del lamento, e il lamento lirico sopravvisse unicamente come repertorio di forme letterarie, sostituito nella prassi reale dal discorso funebre.

In base all'analisi condotta fin qui, sembra che l'ipotesi più economica sia quella di intendere il contenuto del frammento 150 V. di Saffo come una limitazione, piuttosto che una rimozione, della pratica del lamento funebre, sulla base di considerazioni analoghe a quelle che sono emerse dallo studio della poesia di Archiloco⁹⁴. Ci sfuggono, purtroppo, gli elementi che potrebbero circostanziare la prescrizione saffica, ma credo che, fra quelli possibili, se ne possano indicare almeno due, uno legato al tempo e l'altro allo spazio. Della precisa limitazione della durata del lutto (e delle pratiche ad esso associate,

⁹¹ Il valore specifico del termine *θρῆνος* è ribadito da Ferrari 2007, p. 138 per cui «A meno di dare a *threnos* una valenza diversa e più generica rispetto a quella che il termine ha costantemente da Omero almeno fino a Eschilo e Pindaro di carne funebre rituale ben distinto dal lamento spontaneo, è impensabile che Saffo dichiarasse il canto funebre sconveniente a una casa animata dal culto delle Muse».

⁹² Per la dimostrazione di queste mie affermazioni rimando al capitolo 5.

⁹³ A quest'uso mostra di adeguarsi, com'è naturale, Massimo di Tiro, il quale fu probabilmente indotto anche dall'uso indifferenziato dei termini inerenti al lamento funebre che era tipico della sua epoca ad operare l'incolpevole forzatura del confronto Saffo-Socrate su questo punto.

⁹⁴ Questa è la direzione che invitava a percorrere Aloni 1997, p. 248 *ad fr.* 150, proponendo il confronto proprio con i *fr.* 11 e 13 W.² di Archiloco.

compresa la lamentazione) abbiamo detto più volte, così come abbiamo notato la tendenza a biasimare un indebito prolungamento dei comportamenti riconducibili al lutto. Ma dovettero esistere anche precise prescrizioni sui luoghi in cui il lamento, come tutte le espressioni, i gesti, gli elementi materiali collegati alla morte, non poteva trovare spazio. In fondo l'unica informazione certa che si può ricavare dal fr. 150 V. riguarda il dove non è lecito eseguire il lamento, cioè nella casa di coloro che praticano il culto delle Muse. Chi sa che dietro questa espressione non si celi proprio il riferimento a un tempio delle Muse dell'isola di Lesbo o a un sacello di uso privato ed esclusivo del tiaso saffico. D'altra parte il valore generalizzante della prescrizione contenuta nel fr. 150 V. è evidente nell'uso del termine *θέμις* che rimanda alla sfera delle norme tradizionali stabilite da antiche consuetudini⁹⁵ e anche nell'uso dell'ottativo *πρέποι*, che è più facile intendere come riferito ad un avvenimento possibile che ad un evento reale. In sostanza, Saffo, rivolgendosi direttamente alla propria figlia, starebbe in realtà impartendo alle ragazze della sua cerchia un insegnamento su come è giusto piangere i morti e sui tabù connessi a tale pratica. Una corretta conoscenza dei riti legati ai morti rientra a pieno titolo fra le competenze di una donna ben formata, in quanto è nella dimensione tipicamente femminile dell'*οἶκος* che il rito funebre trova la sua espressione più piena. E d'altra parte la forma poetica che assume l'insegnamento impartito da Saffo non è altro che una forma più evoluta di quell'insegnamento orale ambientale che, come abbiamo visto, costituiva il principale veicolo di trasmissione del sapere rituale in materia di lamento funebre.

3.2.4. Elegie trenodiche di Anacreonte

Due frammenti elegiaci di Anacreonte sembrano rispondere positivamente alla prova dei nostri criteri: il frammento 191 e il frammento 193 Gentili⁹⁶:

Anacr. fr. 191 Gentili

Ἀβδήρων προθανόντα τὸν αἰνοβίην Ἀγάθωνα
 πᾶσ' ἐπὶ πυρκαϊῆς ἢ δ' ἐβόησε πόλις·
 οὐ τίνα γὰρ τοιόνδε νέων ὁ φιλαίματος Ἄρης
 ἠνάρισεν στυγερῆς ἐν τροφάλιγι μάχης

⁹⁵ Può essere interessante il confronto con una prescrizione in materia di comportamenti funerari espressa in forma molto simile da Achille in *Il.* 23. 44-46 οὐ θέμις ἐστὶ λοετρὰ καρήατος ἄσσον ἰκέσθαι, / πρὶν γ' ἐνὶ Πάτροκλον θέμεναι πυρὶ σήμα τε χεῦναι / κείρασθαί τε κόμην.

⁹⁶ Sostenitore dell'attribuzione dei frammenti ad Anacreonte è stato Weber 1895, pp. 36-38. Più prudente Wilamowitz 1913, p. 107 s., che insinua la possibilità che il fr. 191 sia stato iscritto su un monumento statale e attribuito ad Anacreonte solo in base alla notizia tradizionale del suo soggiorno ad Abdera, ma ammette di non avere argomenti decisivi contro l'attribuzione fatta dal suo allievo Weber. Per il fr. 193, invece, Wilamowitz afferma che non c'è alcun ostacolo a pensare che un poeta elegiaco del VI sec. a. C. componesse ed eseguisse, in una commemorazione funebre, un'elegia di questo tipo. Sulla traccia di Wilamowitz, Peek (GVI 915) considera dubitativamente il fr. 191 Gent. come l'iscrizione per una tomba statale.

Anacr. fr. 193 Gentili

καὶ σέ, Κληνοριδίη, πόθος ὤλεσε πατρίδος αἴης
 θαρσίσαντα νότου λαίλαπι χειμερῆι·
 ὦρη γάρ σε πέδησεν ἀνέγγυος· ὕγρα δὲ τὴν σὴν
 κύματ' ἀφ' ἱμερτὴν ἔκλυσεν ἡλικίην.

La tesi secondo la quale ci troveremmo in presenza di elegie trenodiche è stata formulata da tempo⁹⁷ e da tempo contestata⁹⁸. Proviamo a esaminare le tre tesi che sono state formulate su questi frammenti: 1) si tratta di un epigramma funerario; 2) si tratta di un'elegia trenodica; 3) si tratta di un'elegia simposiale.

Contro la prima tesi valgono, per il fr. 191, le osservazioni di Friedländer (1948, p. 68) secondo il quale «No epitaph would refer with the word 'this' to anything but the dead man, or the tomb and its ornaments, or the highway passing by...». Lo studioso conclude pertanto che questo è un frammento di elegia trenodica. Oltre agli argomenti di Friedländer, bisogna aggiungere che risulta sospetta, per questo livello cronologico, l'assenza di qualsiasi riferimento alla tomba di Agatone, un tipo di iscrizione che, come ha già ricordato Gragg⁹⁹, compare un secolo dopo la data di questa elegia che è correttamente collocata da Gentili fra il 545 e il 537 a. C. (Gentili 1968, p. 61 n. 3). Ma anche il fr. 193 non poteva essere un testo epigrafico: già Friedländer affermava recisamente che «no real epitaph would begin with *you too*». E Gentili ha confermato questa osservazione ricordando che «le formule di apertura καὶ σέ, καὶ σοῦ, καὶ σύ, non compaiono su iscrizioni tombali prima del III secolo¹⁰⁰». Vorrei aggiungere che se si trattasse di un'iscrizione su un monumento collettivo, evidentemente tutti i morti sepolti o commemorati (si potrebbe trattare di un cenotafio) sarebbero periti nello stesso naufragio. In quel caso le circostanze della morte delle persone sepolte sarebbero state già ricordate nei distici precedenti, dedicati agli altri naufraghi, rendendo alquanto pleonastici, in un'iscrizione reale, i versi per Cleonoride, che ripeterebbero concetti già espressi. Una ridondanza che non sarebbe percepibile come tale se il carne facesse parte di una sequenza di versi eseguiti durante una commemorazione.

⁹⁷ Oltre a Wilamowitz (vd. n. precedente), Friedländer 1948, p. 68. Anche Harvey 1955, p. 171, considera il fr. 191 Gent. un esempio di elegia trenodica, ma i motivi di questa assegnazione non mi sembrano del tutto condivisibili: Harvey pone con forza eccessiva l'accento sul carattere gnomico del θρηνησῶς di Simonide e Pindaro, non sfuggendo, come spero sarà definitivamente chiaro nel prossimo capitolo, al pericolo di associare ai θρηνησοῖς tutto ciò che è gnomico-consolatorio.

⁹⁸ Gentili 1968, pp. 60-62, che considera queste due elegie di Anacreonte come composizioni commemorative.

⁹⁹ Gragg 1910, p. 19 s.

¹⁰⁰ Gentili 1968, p. 60 e n. 4 dove si rimanda al primo esempio di questo modulo (GVI 2017. 5, Corcira, III sec. a. C.). L'unico esempio di formula καὶ ecc., anteriore al III secolo che ho saputo trovare è CEG 239. 4 dove però è il monumento che parla. Molti sono invece gli esempi di questa formula nell'*Antologia Palatina*: senza pretesa di completezza 7. 105, 123, 130, 132; 8. 154, 164, 190.

Le due restanti ipotesi sono del tutto complementari. Se si pensa ad una destinazione simposiale, il carattere commemorativo di queste due elegie deve far pensare al simposio celebrativo in occasione di una ricorrenza dalla morte, piuttosto che al simposio come occasione di discussione politica o di intrattenimento (cioè all'occasione in cui mi è sembrato giusto collocare, nonostante gli accenti dolorosi, il fr. 13 W.² di Archiloco). Questa affermazione mi sembra particolarmente sicura per il fr. 193 Gent. di Anacreonte, dove la formula καὶ σέ fa pensare ad una commemorazione in cui in precedenza erano state ricordate altre vittime dello stesso naufragio o altre persone, imparentate con Cleenoride, morte in mare in un'altra occasione. Non si deve dimenticare, infatti, che i Greci avevano l'abitudine di rinnovare i lamenti e le commemorazioni di persone morte già da tempo in occasione delle cerimonie dedicate ad altre persone. Un'abitudine che potrebbe giustificare nel fr. 193 di Anacreonte la posizione incipitaria della formula καὶ σέ. Ora, poiché il simposio funebre celebrativo è una delle occasioni in cui furono eseguiti dei θοῆνοι, in base al criterio dell'occasione di composizione ed esecuzione si debbono assegnare proprio ai θοῆνοι queste due brevi elegie.

La compostezza del dolore che impronta questi testi può essere stata determinata dall'occasione simposiale e dalla distanza di tempo che separa questi due componimenti dall'evento luttuoso. Tale compostezza, tuttavia, non esclude la presenza di alcune delle funzioni più importanti dei lamenti funebri omerici: per il fr. 191, subito in apertura, l'identità del morto e la sua etnia, una formula - riscontrabile anche nelle epigrafi funerarie - che è esemplata sulla allocuzione al morto, presente in modo costante all'inizio dei γόοι omerici. Ben presente è anche la funzione dell'elogio delle qualità del morto, in questo caso incentrato sul tema "Eri un grande guerriero" (v. 1 προθανόντα ... αἰνοβίην; v. 3 οὐ τίνα γὰρ τοιόνδε νέων ...) e sul tema "Tutta la città ti piange" (v. 2 πᾶσ' ἐπὶ πυρκαϊῆς ἦδ' ἐβόησε πόλις)¹⁰¹. Il richiamo alla collettività del cordoglio acquista un significato particolarmente importante, in quanto stabilisce precisi contatti con i precedenti omerici, quali l'accoglienza collettiva riservata al cadavere di Ettore (*Il.* 24. 707-709, 712), la presenza di tutto il popolo al rogo del suo cadavere (*Il.* 24. 789), la menzione all'interno del γόος di Andromaca del fatto che l'intero popolo troiano piange Ettore (*Il.* 24. 740) e le formule responsoriali che di questa partecipazione corale sono la dimostrazione tangibile: ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται (*Il.* 22. 429) e ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπειρώων (*Il.* 24. 776).

Più intimi e malinconici i versi per Cleenoride. La formula καὶ σέ, in apertura, e l'allocuzione al morto, instaura con la persona scomparsa quella particolare forma di dialogo che è una pratica costante nei lamenti omerici

¹⁰¹ All'interno della funzione dell'elogio è contenuta anche la funzione dell'attestazione del nuovo status di morto, dato che si dice che Ares non uccise mai un giovane pari ad Agatone.

durante la *pròthesis*; segue l'attestazione del nuovo status di morto, espressa in forma narrativa e conclusa ricordando la giovane età del morto, secondo il tema omerico "Sei morto giovane" che rappresenta il carattere distintivo di questo componimento.

Resta da dire qualcosa sull'assenza in entrambi i carmi di quell'aspetto fondamentale del lamento omerico che è il rapporto fra il morto e i sopravvissuti, descritto solitamente evidenziando l'affetto che i vivi nutrivano per il morto e le disastrose conseguenze che la sua scomparsa ha provocato. Se è possibile dire che nella prima elegia queste funzioni sono realizzate in una forma molto attenuata e implicita, attraverso la descrizione del dolore di tutta la comunità che contiene implicitamente il rimpianto per la perdita di un uomo così valoroso (tornano alla mente le parole di Andromaca indirizzate a Ettore morto: *Il.* 22. 507 οἶος γὰρ σφιν ἔρυσσο πύλας καὶ τείχεα μακρὰ, e ancora *Il.* 24. 729 ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος ...), nella seconda elegia non c'è alcun riferimento alla nuova condizione dei sopravvissuti. Questo vistoso scarto rispetto ai lamenti omerici non è di facile spiegazione, anche se la particolare forma dell'incipit di questa breve elegia potrebbe suggerirne una. Il testo in esame, cioè, mostrerebbe chiari segni della sua appartenenza ad una catena simposiale in cui ogni cellula svolgeva un numero limitato di temi, in conformità con la breve misura del metro, mentre l'insieme delle cellule poetiche costituiva un macrotesto in cui tutti i temi ricorrenti nei lamenti trovavano adeguata espressione.

3.2.5. *Motivi trenodici in Teognide*

La poesia di Teognide offre un interessante esempio di riutilizzo, in un contesto del tutto diverso, di temi e formule appartenenti al patrimonio espressivo del lamento funebre verbale. Ai versi 527 ss. della silloge teognidea leggiamo le dolenti parole pronunciate sulla giovinezza che sta per essere spazzata via dall'imminente arrivo della vecchiaia. Il testo è costruito come una sorta di centone di temi e formule del lamento, ma l'assenza di una reale occasione luttuosa, fa rientrare questa breve elegia nel campionario di quelli che abbiamo chiamato "motivi trenodici":

Theogn. 527-528

ὦ μοι ἐγών ἦβης καὶ γήραος οὐλομένοιο,
τοῦ μὲν ἐπερχομένου, τῆς δ' ἀπονισομένης.

L'esplicito presupposto di questo distico si trova in un altro luogo della silloge teognidea:

Theogn. 1069-1070

ἄφρονες ἄνθρωποι καὶ νήπιοι, οἳ τε θανόντας
κλαίουσ', οὐδ' ἦβης ἄνθος ἀπολλύμενον.

I pensieri espressi nella seconda elegia non vanno presi troppo alla lettera. Intanto perché abbiamo visto come le espressioni che dichiarano l'inutilità del pianto, presenti nella cultura greca sin dai poemi omerici, abbiano un valore circoscritto al momento in cui sono pronunciate e non vadano considerate come se avessero validità universale. E poi i versi di Teognide non negano che si debba piangere i morti, bensì rimarcano come sia poco ragionevole piangere per la morte di qualcuno e non piangere per una disgrazia ben maggiore quale la perdita della giovinezza. Fatta questa premessa, sembra quasi che la prima breve elegia voglia porre rimedio a questo comportamento poco sensato, dato che la giovinezza viene pianto proprio come si piange un morto: al v. 527, in posizione incipitaria, c'è la funzione dell'autolamentazione, realizzata dalla formula omerica ὦ μοι ἐγών (*Il.* 18. 54); poi, svolta in forma chiasmica, l'allocuzione, rivolta non al morto bensì all'oggetto del lamento (la giovinezza perduta, la vecchiaia che minacciosa incombe); quindi l'attestazione del nuovo status (la giovinezza è morta, sopravviene la vecchiaia) espressa con dei genitivi assoluti che trovano anch'essi dei chiari paralleli omerici (*Il.* 22. 432 σεῦ ἀποτεθνηῶτος) e la contrapposizione fra il passato perduto e la nuova miserevole condizione, in base all'opposizione binaria "un tempo... ma ora", di cui abbiamo trovato gli esempi più evidenti nei γόοι di Ecuba e di Andromaca (vd. *supra* pp. 38 s., 43 s.).

Un'altra sezione della silloge teognidea in cui affiorano materiali desunti dal patrimonio espressivo del lamento funebre si trova ai versi 891-894:

Theogn. 891-894

ὦ μοι ἀναλκίης· ἀπὸ μὲν Κήρινθος ὄλωλεν,
 Ληλάντου δ' ἀγαθὸν κείρεται οἰνόπεδον·
 οἳ δ' ἀγαθοὶ φεύγουσι, πόλιν δὲ κακοὶ διέπουσιν.
 ὡς δὴ Κυψελιδῶν Ζεὺς ὀλέσειε γένος.

La sostanza di questa elegia è chiara. Il poeta, nel contesto di un simposio, si addolora per la distruzione di una città, Cherinto, e di una zona agricola, la pianura lelantina, legate alla produzione di un vino pregiato, che si teme di non poter più gustare. Il nucleo generativo è, dunque, squisitamente simposiale e il tema viene trattato con un modo del discorso serio-comico. All'inizio dell'elegia, infatti, si avverte nettamente lo scarto fra l'oggetto del lamento, cioè il vino dell'Eubea, e il tono del discorso improntato a funzioni e moduli del lamento funebre, come l'autolamentazione iniziale e l'attestazione dello status di morto ai vv. 1-2. Dal v. 3 il discorso vira verso una riflessione di carattere etico sulla malvagità di coloro che miravano a distruggere l'aristocrazia calcidese, ma il verso finale ci riporta all'ambito del lamento. La chiusura di questa breve elegia, con la maledizione scagliata contro i Cipselidi responsabili del rovesciamento delle città euboiche, conferma la presenza delle formule della maledizione nei lamenti funebri.

La presenza in alcune elegie di Teognide di funzioni e formule del lamento funebre può essere considerata un monito a ricostruire l'intero patrimonio espressivo del lamento greco includendo nello studio anche quei testi che, pur non appartenendo di diritto al genere trenodico, tuttavia contengono preziosi materiali espressivi in grado di ampliare la nostra documentazione.

3.3. La questione dell'elegia trenodica

Credo non sarà sfuggito al lettore il fatto che più volte ho usato, in questo capitolo, l'espressione "elegia trenodica" o "θρηῆνος in distici elegiaci" senza che mi sia mai impegnato a chiarire il senso di queste espressioni in rapporto all'annosa questione della trenodicità originaria dell'elegia. Come è noto, una parte della tradizione antica¹⁰² e un certo numero di studiosi moderni sostengono che l'elegia sia nata come forma di lamento¹⁰³. Io ho seguito un percorso diverso e più pragmatico, cercando di esaminare il carattere trenodico dei testi con criteri interni. Il risultato è che alcuni dei testi che hanno risposto positivamente ai criteri da me impiegati sono dei carmi in metro elegiaco¹⁰⁴,

¹⁰² Vd. per un'ordinata raccolta delle fonti Färber 1936, p. 67 s., e per un loro inquadramento Aloni – Iannucci 2007, pp. 14-16 e Lulli 2011, pp. 12-20.

¹⁰³ Fattori della trenodicità originaria dell'elegia sono stati Page 1936 e West 1974, pp. 7-13, 103-116. Vd. anche *infra* 5.5.6 a proposito dell'elegia nell'*Andromaca* di Euripide, che costituirebbe l'unico superstite della tradizione dell'elegia dorica di argomento luttuoso. Agli argomenti di questi studiosi si è opposto soprattutto Bowie 1986 che ha riportato l'elegia tutta nell'ambito simposiale.

¹⁰⁴ Gli stessi criteri mi impediscono di includere fra le elegie di carattere trenodico il carme di Simonide per i caduti a Platea e il fr. 22 W.², che abbiamo già ricordato per la presenza del nome di Echecratide. Nell'elegia per Platea (fr. 10-18 W.²) l'assenza di funzioni del lamento in un contesto discorsivo coerente con le caratteristiche del lamento funebre mi sembra escludere il rito funebre (in qualunque momento della sua articolazione) come occasione del carne (ma vd. per un parere opposto Aloni 1998, pp. 189-217, in part. pp. 197-200, 213-214, 217-218; Aloni 2001, in part. pp. 91, 98, 102, 104 s.; Nobili 2006, pp. 15-20; Aloni – Iannucci 2007, pp. 74-81). Per quanto riguarda il fr. 22 W.², il carattere trenodico del testo è stato sostenuto soprattutto da Yatromanolakis 1998 e 2001, che inserisce il frammento in un θρηῆνος pronunciato da Dyseride per il figlio Antioco, come una sezione in cui la moglie si augura di raggiungere Echecratide, il marito morto, nelle Isole felici in cui egli dimora. La ricostruzione di Yatromanolakis, pur interessante, presta il fianco ad un'obiezione di non poco conto (per obiezioni di altro tenore vd. Mace 2001, pp. 203-207). Se immaginiamo, con Yatromanolakis, come occasione il banchetto funebre o una commemorazione del morto, anche a distanza di tempo, dobbiamo dire che: 1) non è attestata in Grecia la partecipazione delle donne ad un'istituzione che resta di prerogativa maschile anche nella sua declinazione funeraria; 2) se il desiderio irrealizzabile di raggiungere Echecratide nella sua sede privilegiata potrebbe rientrare fra le funzioni del lamento, il contenuto del frammento confligge drasticamente con questa possibilità: nell'intero *corpus* dei temi e delle formule del lamento funebre di tutte le epoche la tematica erotica non compare mai, mentre nel fr. 22 W.² essa è molto esplicita (vd. Brillante 2000, p. 30 s.; Mace 2001, p. 193) dato che indubbia valenza erotica mi sembrano avere il desiderio di toccare la mano di Echecratide (v. 10) e il desiderio di sdraiarsi su di un prato fiorito (v. 13 s.), che rendono pressoché certa l'integrazione di πτόθον, da congiungere a ἱμερόεντα, al v. 12. Più in generale, che una moglie possa esprimere in modo così diretto il desiderio sessuale verso il marito nel contesto di una occasione seria in cui sono presenti uomini e donne, è in aperto contrasto con quanto sappiamo della libertà di espressione delle donne in Grecia. Detto questo, la natura del fr. 22 W.² resta, a mio modo di vedere, ancora oscura. Per una

alcuni di destinazione epigrafica, certa o probabile, altri destinati a occasioni rituali, come il banchetto, la commemorazione funebre o il rito funebre vero e proprio. Questi risultati, secondo me, non spostano di una virgola la questione della trenodicità originaria dell'elegia, che alla luce della documentazione disponibile non può essere dimostrata; ma, allo stesso tempo, mi impediscono di accogliere gli argomenti dei negatori dell'esistenza di carmi trenodici in distici elegiaci. Diciamo, più semplicemente, che la ricca produzione in metro elegiaco documenta, sin dalle sue fasi più antiche, una ricca varietà di argomenti, corrispondente alle diverse occasioni per cui le elegie furono composte. Fra queste occasioni compaiono senza dubbio anche le diverse situazioni luttuose in cui un testo poetico era richiesto, o poteva essere richiesto. Si ricorderanno le conclusioni che abbiamo tratto dall'esame della modalità di esecuzione del lamento omerico. Ebbene quelle conclusioni lasciavano aperta la possibilità di esistere a diverse forme del lamento (e quindi a diverse tipologie di testo poetico) in direzione sia di un testo propriamente lirico sia di un testo a carattere recitativo. Più che a un astratto codice di genere (a cui di solito si associa un'unica configurazione metrica), sembra che i diversi metri e le diverse modalità di esecuzione siano legate, nel caso del *θρῆνος*, a diverse occasioni, ognuna con specifiche esigenze. Dobbiamo ammettere che un *θρῆνος* poteva essere cantato (con la dinamica *ἐξάροχων* – risposta corale) durante il rito funebre, o in una solenne ricorrenza commemorativa, ma che in altre occasioni, come il banchetto/simposio funebre, si preferisse un'esecuzione più vicina alla pratica consueta nel simposio; oppure, visti i rapporti che esistono fra *θρῆνος* ed epigramma funerario, dobbiamo immaginare che poeti anonimi o poeti noti componessero dei brevi *θρῆνοι* in distici elegiaci da pronunciare sulla tomba; e infine che gli stessi poeti componessero degli epigrammi funerari, utilizzando in qualche caso dei moduli espressivi mimetici della lamentazione in prima persona.

sintesi delle diverse interpretazioni vd. Rutherford 2001, pp. 51-53 e Aloni 2006b (ripreso in Aloni – Iannucci 2007, pp. 82-85), che giunge a prudenti conclusioni sulla natura consolatoria, più che trenodica, di questa elegia.

CAPITOLO QUARTO

La cultura del lamento funebre in Pindaro e Simonide

Fra le molteplici forme in cui si è espressa la cultura del lamento funebre un posto rilevante deve essere assegnato, per il calibro delle personalità poetiche coinvolte (Simonide e Pindaro), alla produzione dei lamenti d'autore, cioè dei carmi composti per soddisfare le esigenze di ricchi committenti che non si accontentavano delle forme tradizionali di lamento e desideravano carmi tagliati su misura per le proprie esigenze. La produzione su commissione di *θηῆνοι* è, infatti, un fenomeno rigidamente circoscritto agli ambienti aristocratici, a cui appartengono tutti i committenti, e rappresenta per la sua esclusività un dato poco significativo sul piano quantitativo, rispetto al numero sterminato di occasioni per cui un lamento poetico poteva essere composto. Fu, però, proprio il carattere eccezionale di questa pratica a consentire ai testi di Simonide e Pindaro di entrare in un meccanismo di conservazione e trasmissione diverso da quello dei testi tradizionali e legato non più al perpetuarsi dell'occasione quanto piuttosto alla conservazione materiale di un costoso testo scritto, trattato come una prestigiosa reliquia dal committente e dalla sua famiglia. Nonostante l'ancoraggio ad un supporto materiale all'apparenza più resistente della volatile memoria orale, tuttavia, questa produzione, alla pari di tanta parte della letteratura antica, ha subito un processo di spietata selezione, al termine del quale ciò che resta è un pugno di frammenti, di cui alcuni d'incerta attribuzione.

Dal momento che i *θηῆνοι* di Pindaro pongono un numero di problemi molto inferiore rispetto a quelli di Simonide, almeno sul piano dell'assegnazione di genere, e poiché l'attività poetica dei due autori si colloca all'interno di coordinate storiche e culturali del tutto omogenee, crediamo sia più utile iniziare il nostro discorso su questi due autori dai testi che conosciamo meglio e usare l'analisi dei *θηῆνοι* di Pindaro come introduzione ai testi simonidei.

4.1. *Un libro dell'edizione Alessandrina di Pindaro*

La *Vita Ambrosiana* di Pindaro¹ fornisce l'elenco completo dei diciassette libri in cui fu suddivisa la sua opera dai filologi Alessandrini, e in particolare da Aristofane di Bisanzio². Questo elenco può essere considerato attendibile,

¹ Schol. *ad Pind. carm.* 1. 3 Drachmann.

² Sull'ordinamento editoriale Alessandrino e più in generale su tutti i problemi relativi alla trasmissione del testo Pindarico è ancora fondamentale Irigoin 1952, in part., per l'edizione di

dato che il numero complessivo dei libri dell'opera di Pindaro viene confermato sia dalla *Vita Thomana* (1. 6 Drachmann) sia dalla *Suda* (π 1617 [4. 132 s. Adler]). Fra i libri elencati figura anche un libro di θοῖνοι, la cui lunghezza, in base all'analogia con le dimensioni dei libri degli epinici, possiamo ipotizzare compresa fra un minimo di mille e un massimo di duemila versi (Irigoin 1952, p. 40 s.). E da un libro dei θοῖνοι di Pindaro provengono, quasi certamente, i 57 frammenti del Papiro di Ossirinco 2447, pubblicati per la prima volta da Lobel nel 1961³.

Accanto a questi frammenti di tradizione diretta si dispongono dieci frammenti di tradizione indiretta, per sei dei quali il testimone nomina proprio il libro dei θοῖνοι come fonte del testo conservato⁴. Le condizioni in cui ci troviamo a lavorare possono, pertanto, essere considerate quasi ideali rispetto a Simonide, grazie anche alla riconoscibilità del genere dei quattro frammenti pindarici di cui non è indicato esplicitamente il libro di origine.

L'attribuzione a Pindaro del Papiro di Ossirinco 2447, così importante per il nostro studio, è stata fatta grazie alla coincidenza di alcune lettere di *P.Oxy.* 2447, fr. 38. 1-4 con il testo di Pind. fr. 129. 6-9 M., frammento che appartiene ad un θοῖνος per esplicita affermazione della fonte ([Plut.] *Cons. Apoll.* 35. 120 c). Un altro frammento pindarico (fr. 128f M.), che prima della pubblicazione del papiro veniva accostato al fr. 166 M. come parte di un canto simposiale, viene ora inserito correttamente nel fr. 15. 7-8 del nostro papiro, smentendo i ragionamenti precedenti. Dal momento che la mano dello scriba sembra essere la stessa in tutti i frammenti (vd. Lobel 1961, p. 109), è opinione generale non solo che tutti i frammenti siano da assegnare a Pindaro, ma anche che essi appartengano tutti a un libro di θοῖνοι. Rispetto ai successivi editori dei frammenti Lobel si mostrava più cauto sulla seconda conclusione e affermava che le variazioni di scrittura nei diversi gruppi di frammenti dovrebbero indurci a considerare la possibilità che i frammenti provengano da più di un rotolo di papiro e forse da più di un genere letterario (Lobel 1961, p. 109). Ma Lobel non è andato oltre la formulazione di un cauto sospetto, e pertanto mi sembra pienamente giustificato il comportamento editoriale di Maehler e della Cannatà Fera che assegnano tutti i frammenti del papiro ai θοῖνοι di Pindaro.

Dato lo stato di conservazione del papiro, solo alcuni frammenti sono utili per la ricostruzione del θοῖνος pindarico, né è mia intenzione fornire qui un

Aristofane di Bisanzio, p. 35 ss. Accoglie le notizie della tradizione anche Harvey 1955, p. 158. Il problema della classificazione delle poesie di Pindaro nelle biografie antiche è riesaminato da Gallo 1968, pp. 27-45 e da Negri 2004, pp. 208-225.

³ *P. Oxy.* 2447 in Lobel 1961, pp. 109-130. Il papiro è databile alla seconda metà del II sec. d. C.

⁴ [Plut.] *Cons. Apoll.* 120 c [p. 147 Hani] = Pind. fr. 129 M. a cui va probabilmente aggiunto il fr. 130 M.; [Plut.] *Cons. Apoll.* 120 c-d [p. 147 Hani] = Pind. fr. 131a-b M.; Stob. 4. 39. 6 [5. 903 W.-H.] = Pind. fr. 134 M.; Schol. *ad Pind. Ol.* 1. 127a = Pind. fr. 135 M.; *Anecdota Graeca* 1. 99. 2 Bekker = Pind. fr. 138 M.

commento perpetuo dei frammenti superstiti, per cui rimando al pregevole lavoro di Maria Cannatà Fera (Cannatà Fera 1990). La mia trattazione si concentrerà, invece, su alcuni nodi problematici rilevanti per il ragionamento che abbiamo svolto finora.

4.2. La dinamica responsoriale nei *θρῆνοι* di Pindaro

Uno dei contributi più significativi forniti dal papiro di Ossirinco è la conferma, da parte della tradizione diretta dei *θρῆνοι*, di quella dinamica responsoriale nell'esecuzione del lamento che avevamo dovuto ricostruire sulla base di analogie fra testi e fonti disparate (vd. *supra* 1.7 e 2.5). Due interessantissimi frammenti, infatti, appartenenti sicuramente allo stesso componimento, contengono un ritornello con l'invito a levare il lamento:

P. Oxy. 2447, fr. 3 (a), 2-4 = Pind. fr. 128e (a), 2-4 M. = fr. 3a, 2-4 Cannatà Fera
]νίαλ[
]δησα[
]μιαθα[

P. Oxy. 2447, fr. 3 (b), 6-8 = Pind. fr. 128e (b), 6-8 M. = fr. 3b, 6-8 Cannatà Fera
]ρθιονιαλεμ[
]κελαδήσατ.[
]. μμιαθ[

Il testo sottostante ai due frammenti è identico e può essere ricostruito facilmente. Sicura è l'integrazione delle lacune delle prime due righe proposta da Lobel: ὄρθιον ἰάλεμ[ον κελαδήσατε. Il ritornello constava, dunque, di tre versi ripetuti (l'ultimo, purtroppo, non ricostruibile) in cui la guida del pianto invitava il gruppo delle persone coinvolte nella lamentazione a levare un acuto ἰάλεμον⁵. Finalmente abbiamo un testo, che appartiene con certezza ai *θρῆνοι*, in grado di documentare quella modalità d'esecuzione del lamento, con una guida del pianto e un gruppo solidale che risponde alle sue sollecitazioni, che in Omero era riportata in forma narrativa e di cui avevamo trovato un esempio sicuro solo nel contesto dell'esecuzione dei lamenti per Adone in Saffo e nella riformulazione di questa funzione in alcuni epigrammi funerari (vd. *supra* 2.5 e 3.1). Ora che questo modulo espressivo appare in un *θρῆνος* di Pindaro, possiamo arricchire l'elenco delle funzioni del lamento funebre con la tredicesima, l'"invito a levare il lamento responsoriale", una funzione davvero rilevante, sia perché intimamente connessa con la modalità d'esecuzione prevalente nel lamento funebre, sia perché comparirà, come funzione o come semplice motivo trenodico, in numerosi testi della poesia greca fino all'età

⁵ Abbiamo già esaminato in dettaglio i vari significati del termine ἰάλεμος (vd. *supra* 2.4). Il valore coerente con questo passo pindarico è quello generico di "lamento".

ellenistica. Il fatto che sia proprio un $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ di Pindaro a documentare nel modo più chiaro la funzione, di derivazione chiaramente rituale, dell'invito a levare il lamento responsoriale è per me una conferma fondamentale dell'esistenza di quel rapporto di osmosi e di reciproca influenza che lega la produzione d'autore con la cultura tradizionale del lamento. Per usare altri termini, è una dimostrazione del fatto che la poesia greca d'autore e la poesia tradizionale costituiscono un fenomeno culturale unitario, articolato in diverse manifestazioni, senza soluzione di continuità.

Sarebbe interessante poter accertare se all'invito della guida del pianto corrispondesse un'effettiva risposta corale⁶, oppure se la funzione si risolvesse in un invito destinato a restare senza risposta. Nel primo caso dovremmo immaginare che l'esecuzione dell'ode di Pindaro prevedesse tre fasi: il canto monodico (o corale all'unisono⁷) della strofe; il canto corale all'unisono del ritornello; la lamentazione responsoriale dei presenti, che dobbiamo immaginare nella forma di interiezioni di dolore o brevi frasi iterate (vd. *supra* 1.7)⁸. L'esecuzione riprendeva poi ripercorrendo le tre fasi tante volte quante erano le strofe. Se, invece, all'invito a levare un lamento non seguiva una risposta dei presenti, dobbiamo pensare che il carme di Pindaro venisse eseguito interamente, con l'alternanza di strofe e ritornello, per poi lasciare spazio e voce alla lamentazione dei presenti, che interpretavano l'invito a intonare il lamento nei modi a loro consueti e con la libertà di iterare i moduli espressivi a loro piacimento⁹. Premesso che ritengo valide entrambe le possibilità, tuttavia penso che nel caso di un elaborato carme d'autore, quale è questo $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ di Pindaro, l'esecuzione sia stata soggetta ad una attenta regia, che non doveva lasciare troppo spazio all'autonomia degli interventi delle persone che pren-

⁶ Favorevole a questa possibilità è Cannatà Fera 1990, p. 125: «È possibile però che una risposta ci fosse nella realtà, che si debba cioè ipotizzare un'esecuzione simile a quella dei *threnoi* omerici...».

⁷ La prevalenza del canto monodico nell'esecuzione della strofe ci era sembrata logica in rapporto a quanto osservabile sulla modalità d'esecuzione del lamento in ambito mediterraneo; così come evidente ci era parsa l'esistenza di una componente corale, da individuare nelle formule responsoriali, compreso il ricorrente invito a levare il lamento.

⁸ Mi sembra si possa ragionevolmente escludere che nel testo di Pindaro fosse segnata la 'parte' che i presenti dovevano eseguire in risposta all'invito, perché se anche vi fu risposta questa si collocava al termine dell'esecuzione del lamento poetico ed era comunque talmente semplice e nota ai presenti che non vi era alcun bisogno di indicarla.

⁹ Una bella testimonianza della dinamica antifona-responsorio in un canto per molti versi affine al $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ come l'imeneo si può trovare nel carme 61 di Catullo dove compare l'invito all'esclamazione: *dicite o Hymenae Hymen, o Hymen Hymenae*. Nel seguito del carme è frequente la ripetizione dell'esclamazione alla fine di una strofe ad intervalli irregolari. Ora, sono possibili due ipotesi: 1) il ritornello era costituito dalla duplice esclamazione; 2) la seconda parte dell'esclamazione era la risposta all'invito. Nella prima ipotesi la ripetizione alla fine di alcune strofe costituirebbe l'invito implicito dell'esecutore del canto a ripetere il ritornello. Nella seconda ipotesi, invece, la seconda parte dell'esclamazione sarebbe la risposta all'invocazione *o Hymenae Hymen*, che precede immediatamente. Entrambe le ipotesi sono possibili in base a quanto si è finora detto sul lamento folklorico.

devano parte alla cerimonia. Lo scambio diretto fra coro e guida del pianto è ben documentabile nella tragedia greca, dove ne troviamo un esempio molto chiaro nei *Persiani* di Eschilo (vv. 1040-1077). In quel caso, però, lo scambio è molto rapido, non sempre introdotto da un invito della guida (che anzi compare solo al v. 1040 = 1066), ed in ogni caso l'orizzonte del discorso individuale è molto limitato. Nel nostro frammento pindarico, invece, l'elaboratezza dell'invito (almeno 3 *cola* di lunghezza non determinabile) e l'ampiezza del discorso individuale che precede l'invito (almeno 11 *cola* se il fr. a precede il fr. b, un numero imprecisato, ma comunque cospicuo, se b precede a) fanno pensare ad un'esecuzione che, pur rispettando lo schema rituale del lamento, separava l'esecuzione dei cantori da quella dei presenti, lasciando a questi ultimi il compito di rinnovare la lamentazione *dopo* che il lamento più formale era stato eseguito integralmente. Una tale strategia della *performance* non solo appare come la più ragionevole, ma riproduce anche la stessa sequenza esecutiva di cui i poemi omerici danno un esempio illustre, quando i cantori professionali intonano il lamento ai funerali di Ettore e solo al termine della loro esecuzione i presenti coinvolti nel lutto levano la lamentazione responsoriale.

Il fr. 3 (a) del nostro papiro conserva un'ulteriore informazione. Alla riga 9, infatti, vi compare il nome Ἀλευαδαν, che può essere sia accusativo singolare sia genitivo plurale. Il termine può riferirsi alla nobile famiglia tessala degli Alevadi, oppure ai Tessali in generale, secondo un uso documentato dagli scolii¹⁰. È certo, in ogni caso, che un nobile tessalo dovette essere il committente di questo θρῆνος di Pindaro¹¹ e che gli ambienti aristocratici tessali ebbero un ruolo preminente nel commissionare lamenti funebri poetici a Pindaro e Simonide (vd. *infra* 4.11).

4.3. Considerazioni sulla lunghezza di un θρῆνος e altre considerazioni

Il papiro di Ossirinco 2447 fornisce un'informazione preziosa anche riguardo alla lunghezza di un θρῆνος, a condizione che si interpretino correttamente i segni colometrici presenti a margine dei fr. 4 (a) e (b). Infatti, nelle edizioni di Snell – Maehler e di Cannatà Fera il fr. 4 (a) viene presentato come se la κορωνίς e la παράγραφος segnate a margine fra la riga 9 e la riga 10 indicassero la fine del carne¹². In realtà già Lobel nell'*editio princeps* del papiro (Lobel 1961, p. 114) avvertiva che con quei due segni veniva indicata la fine della triade e non la fine del carne, che invece troviamo segnalata nel fr. 4 (b) al margine della riga 8, là dove, oltre ai segni di fine triade (κορωνίς

¹⁰ Schol. *ad* Pind. *Nem.* 7. 103a [3. 131 Drachmann] ὡς Σκοπάδας καὶ Αλευάδας εἰωθε καλεῖν τοὺς Θεσσαλοὺς e dallo Schol. *ad* Pind. *Pyth.* 10. 8a [2. 242 Drachmann] Ἀλεύα τε παῖδες ἤτοι καθόλου οἱ Θεσσαλοὶ ἀπὸ Αλευά τοῦ βασιλεύοντος.

¹¹ Sui rapporti di Pindaro con la Tessaglia vd. Wilamowitz 1922, pp. 122-124; Bowra 1964, p. 104 s.; Cannatà Fera 1990, p. 34.

¹² Cioè la fine del fr. 128a distinto dal fr. 128b M. = fr. 4 e fr. 5 Cannatà Fera.

+ παράγραφος), si legge a stento quello che doveva essere il titolo del carme che inizia in quel punto¹³. Dunque tutte le righe del fr. 4 (a) appartengono ad un medesimo carme, di cui conosciamo con certezza la lunghezza del complesso strofe-antistrofe: alla riga 10 del fr. 4 (a) iniziava una triade la cui strofe misurava sei versi, dato che fra la r. 15 e la r. 16 è segnata la sola παράγραφος, che indicava l'inizio dell'antistrofe, di cui si è conservata solo una parte del primo verso. La lunghezza dell'epodo non si può determinare, ma il testo dell'epodo s'intravede alle righe 6-9 del fr. 4 (a). In sintesi, questo θρῆνος di Pindaro doveva misurare come minimo due triadi, composte da una strofe e un'antistrofe di sei versi e un epodo di lunghezza imprecisabile, ma non troppo distante dalla lunghezza della strofe. Purtroppo non è possibile determinare l'intervallo che separava il fr. 4 (a) dal fr. 4 (b), né è possibile dire quante righe precedessero quello che leggiamo nel fr. 4 (a). Tuttavia, anche se non è possibile accertare il numero di triadi di cui il carme era formato, possiamo dire che si trattava comunque di un θρῆνος di dimensioni rispettabili e non di una breve ode, com'è costretto a pensare chi pone alla r. 10 del fr. 4 (a) l'inizio del carme e non l'inizio della triade.

La buona estensione di questo θρῆνος armonizza pienamente con la caratura del personaggio che viene menzionato nel fr. 4 (a) alla riga 10, cioè, come abbiamo detto, all'inizio di una nuova triade: vi si legge Θρασυδα[, facilmente intellegibile come uno dei casi del nome proprio Θρασυδαῖος. Conosciamo diversi personaggi con questo nome, tutti accomunati dall'appartenenza ad ambienti aristocratici e dall'aver avuto contatti, diretti o indiretti, con Pindaro. Vediamo di chi si tratta:

- 1) il fratello di Torace di Larissa¹⁴, il nobile tessalo della famiglia degli Alevadi che commissionò a Pindaro la *Pitica* 10;
- 2) il tebano a cui è dedicata la *Pitica* 11 (del 474 o del 454 a. C.¹⁵);
- 3) il figlio di Terone di Agrigento¹⁶.

Non è possibile decidersi con sicurezza a favore di uno di questi tre personaggi. È vero che in *P.Oxy.* 2447, fr. 3 (a), 9 compare, come abbiamo visto, una menzione degli Alevadi (o in generale dei Tessali), ma è altrettanto vero che nessuna relazione materiale consente di accostare questo frammento al fr. 4 (a). Neppure si può affermare con certezza che questo Trasideo fosse il dedicatario del θρῆνος, cioè il defunto in onore del quale fu composto il carme,

¹³ Sull'uso della κορώνη vd. Stephen 1959, in part. p. 13, in perfetta sintonia con quanto osservava, nello specifico, Lobel.

¹⁴ Hdt. 9. 58. Ἰ Μαρθόνης ... καλέσας τὸν Ληρισαῖον Θώρηκα καὶ τοὺς ἀδελφεοὺς αὐτοῦ Εὐρύπυλον καὶ Θρασυδήϊον.

¹⁵ Vd. Angeli Bernardini in Gentili *et alii* 1995, p. 283 s.

¹⁶ Schol. ad Pind. *Pyth.* 2. 132b [2. 54 Drachmann] Θρασυδαῖος ἑταῖρος ἦν Πινδάρου, Ἰέρων δὲ ἐπολέμησε Θήρωνι τῷ Θρασυδαίου πατρὶ. Schol. ad Pind. *Ol.* 2. 29c [1. 68 Drachmann] Θρασυδαῖος δὲ τοῦ Θήρωνος υἱοῦ. Schol. ad Pind. *Ol.* 3. 68d [1. 124 Drachmann] Θήρωνος δὲ Θρασυδαῖος.

perché potrebbe semplicemente essere un parente del morto, anche se la presenza del nome in posizione incipitaria mi fa propendere per l'accostamento di questa allocuzione con la funzione dell'allocuzione al morto che compare in modo costante, e quasi sempre all'inizio, nei lamenti omerici. Quel che è certo è che anche in questo caso il committente, o il dedicatario, dell'ode appartiene a una famiglia aristocratica.

Se scendiamo sul piano dell'analisi del testo di questo $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$, merita di essere sottolineata nel fr. 4 (a), all'inizio della riga 14, la presenza dell'espressione $\nu\tilde{\nu}\nu \delta\acute{\epsilon}$, che abbiamo considerato come uno dei moduli più caratterizzanti del repertorio del lamento funebre, in quanto comunemente impiegata per esprimere la contrapposizione "passato felice – presente miserevole" (vd. *supra* p. 43 s.). Questa formula così 'marcata' mi fa pensare che nei versi precedenti ci si rivolgesse a Trasideo come diretto interlocutore del dialogo con il morto per ricordargli come era felice l'esistenza quando lui era in vita, oppure che ci si rivolgesse a Trasideo, in quanto colpito direttamente dal lutto, ricordando al parente sopravvissuto quale condizione felice ha perduto, ora che quell'armonia, resa possibile dalla presenza della persona che oggi si piange, è perduta per sempre. Per ragioni di semplicità e di coerenza con l'ideologia del lamento funebre, penso che la prima ipotesi sia più convincente della seconda.

4.4. Giustificazione di un genere poetico

Un altro $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ iniziava alla riga 8 del fr. 4 (b) di *P.Oxy.* 2447. Sulla base della coincidenza delle quattro lettere che si leggono all'inizio delle righe 8-10, Snell ha proposto l'inserimento in questo punto del papiro del fr. 128c, uno dei frammenti dei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ più interessanti e problematici, la cui appartenenza a questo genere poetico era discussa prima della pubblicazione del papiro di Ossirinco. La tradizione diretta ha però fornito una conferma dell'appartenenza di questo testo ai $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$, nonché la certezza che i primi versi del fr. 128c fossero posti all'inizio del carme¹⁷.

Tra i frammenti dei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ di Pindaro il fr. 128c M. (= 56 Cannatà Fera) è quello su cui maggiormente si è esercitata, nei decenni passati, la critica del testo con rilevanti contributi di diversi studiosi¹⁸. Il susseguirsi delle letture

¹⁷ Il fr. 128c M., la cui unica fonte prima della pubblicazione del papiro era lo Schol. *ad Eur. Rh.* 895 cod. A (vv. 1-11), fu assegnato ai $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ per la prima volta da Schneidewin 1834, pp. 110-123; in part. p. 112 s.: «Aus dieser Anordnung der Strophe läßt sich mit Gewissheit schließen, daß wir den Anfang eines Pindarischen Threnos vor uns haben». Schneidewin fu poi seguito da Schroeder (fr. 139 a-b), mentre invece questo testo è collocato fra i frammenti *incerti loci* dai successivi editori di Pindaro: Puech, Bowra, Turyn. La proposta di Snell è riferita da Lobel 1961, p. 114.

¹⁸ L'avanzamento nella comprensione di questo frammento è cominciato con Cannatà Fera 1987 (poi confluito in Cannatà Fera 1990), che ha effettuato una nuova lettura dello Schol. *ad Eur. Rh.* 895 cod. A con l'ausilio della lampada di Wood. I rilevanti risultati di questa ispezione sono stati in parte accolti da Maehler, che ha poi effettuato un ulteriore esame del codice nel 1989 (in

e delle diverse proposte testuali, con ripensamenti degli stessi editori, mi fa credere che sia utile fornire un testo critico di questo frammento, in modo da dar conto sinteticamente dei contributi più interessanti alla lettura dello scolio al *Reso* di Euripide e delle mie personali proposte¹⁹.

ἔντι μὲν χρυσαλακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαί
 ὦ[ρ]ιαί παιάνιδες· ἔντι [δὲ] καί
 θιᾶλλοντος ἐκ κισσοῦ στέφανον {ἐκ Διο[ν]ύσου} Βρομίου
 ὄ[ρ]θιαί μαινόμεναι· τὰ δὲ κοίμισαν
 τρεῖς [?] κ Καλλιόπας, ὡς οἱ σταθὲν μνάμα ἀποφθιμένων, 5
 ἃ μὲν εὐχαίταν Δίνον αἴλινον ὕμνει,
 ἃ δ' Ὑμέναιον, <ὄς> ἐν γάμοισι χοροῖζόμενον
 νυκτι σύμπρωτον λάβεν ἔσχατον ὕμνον,
 ἃ δὲ Ἰάλεμον ὠμοβόλω νούσῳ
 {ὄτι} πεδαθέντα σθένος· 10
 υἱὸν Οἰάγρου
 ? Ὀρφέα χρυσάορα

Metrum: e - D | - e - || e - D | 3 - e - D || e D - - || D ? - e D || 6 e - D - || D - D | e - D -
 | 9 - - - D - - | (-) E || e - - ...

2 ὦ[ρ]ιαί prop. Hermann : ὦ.ιαί A primus leg. Wilamowitz | [δὲ] καί leg. Cannatà Fera ||

3-4 θιᾶλλοντος Maehler : θιᾶλλοντες primus prop. Wilamowitz | {ἐκ Διο[ν]ύσου} seclusi, quia glossam Βρομίου putavi : {ἐκ} iam secl. Wilamowitz ||

4 οἱ aut ὦ. extare videtur in Π : ὄ[ρ]θιαί dub. prop. Maehler 1993, p. 455, recte ut mihi videtur | βρομῖπαιόμεναι A : βρομι<ο>παιόμεναι leg. Cannatà Fera : βρόμι<αι>μαιόμεναι dub. prop. Maehler : βρόμι<αι>μαι<ν>όμεναι Dettori | τὸ δὲ A : τὰ δὲ dub. prop. Cannatà Fera 1991, p. 153 : ταὶ δὲ Schneidewin : τὸ δὲ κοίμισαν corruptum putat Maehler : κοίμισαν bene defendit Dettori ||

5 τρεῖς υἴας ἐκ Καλλιόπας prop. Maehler 1993, p. 456; lacunam extare, nescio qua amplitudine, mihi paene certum vid. | σταθὲν A : σταθῆ Maehler : στάθεν 3. pl. Dettori : ταθὲν olim legebat Cannatà Fera | μνάματα leg. D'Alessio : μνάμα<τ> Maehler ||

6 εὐχέταν A : εὐχαίταν Maehler | ὕμνεῖν A : ὕμνει Maehler ||

7 <ὄς> ego : <ὄν> suppl. Hermann | ἐργάμοισι A : ἐν γάμοισι Welcker ||

Maehler 1993). Le divergenze di lettura fra Maehler e la Cannatà Fera hanno indotto quest'ultima ad un nuovo controllo del testo dello scolio che ha portato ad una parziale revisione della lettura di Cannatà Fera 1987 (vd. Cannatà Fera 1991). Della questione si sono occupati anche D'Alessio 1991 (il cui esame dello scolio è stato condotto su una riproduzione fotografica) e Dettori 1994, che ha visionato direttamente il codice con notevoli contributi di lettura e interpretazione. Il testo che Dettori 1994, p. 66, pubblica con un apparato critico molto ricco, non tiene conto, però, della coincidenza con *P.Oxy.* 2447, fr. 4 (b), 8-12, ed è quindi, secondo le stesse intenzioni dell'autore, un'edizione dello scolio piuttosto che del frammento di Pindaro.

¹⁹ Nella discussione del testo di questo frammento indicherò con *P P.Oxy.* 2447, fr. 4 (b), 8-12 (vv. 1-5), con **A** lo Schol. ad Eur. *Rhes.* 895 cod. A (vv. 1-11).

8 νυκτι **A** primus leg. Maehler 1993, p. 457 n. 14 | σύμπρωτον **A** : σύν πρώται Ferrari in D'Alessio 1991, p. 111 | ὕμνοις **A** : ὕμνον leg. Maehler : ἔσχατον ὕμνον ego : ἔσχατος ὕμνος vel ὕμνων Maehler : ἔσχατοῖς ὕμνοισιν Cannatà Fera : ἔσχατος ὕπνος Henry ||

10 ὅτι del. Hermann, fortasse lacunae indicium ||

12 Ὀρφέα χρυσάορα ex schol. ad Hom. Il. 15. 256 καὶ Πίνδαρος χρυσάορα Ὀρφέα φησί hic inseruit Bergk, sed quo modo huius carminis verbis coniungi possit nescio.

In aggiunta all'apparato critico mi sembrano indispensabili alcune osservazioni a giustificazione delle mie scelte editoriali. L'intervento più innovativo che propongo è al v. 2, dove ho espunto la lezione Διονύσου mai messa in discussione. Le mie ragioni sono queste: la lezione βρομπαϊόμεναι dello scolio ha posto sempre delle difficoltà di interpretazione, ma queste difficoltà diventano, a mio avviso, insormontabili quando si inserisce il testo dello scolio in ciò che resta di questo θοῆνος nel Papiro di Ossirinco. Vediamo come questi versi sono presentati nell'edizione di Maehler²⁰:

3 θάλλοντος ἐκ κισσοῦ στέφανον {ἐκ} Διο[νύ]σου
 ο[βρομ<?>παϊόμεναι

È evidente che esiste una discrepanza fra il testo dei due testimoni, dato che il papiro documenta con certezza che fra Διο[νύ]σου e βρομπαϊόμεναι ci doveva essere almeno un'altra parola che nello scolio è caduta. Maehler, come ho ricordato in apparato, propone con il beneficio del dubbio di leggere all'inizio del v. 4 ὄ[ρθια], una parola perfettamente calzante in riferimento a un canto dionisiaco e che abbiamo già trovato in un θοῆνος di Pindaro. Ma se accettassimo questo aggettivo, o qualunque altro, ci troveremmo di fronte a una strarobante quantità di qualificazioni in riferimento ai canti in onore di Dioniso, visto che essi sarebbero definiti «acuti, dionisiaci e percussivi (o meglio "furenti")», il che, sinceramente, mi sembra troppo anche per i ditirambi. Inoltre resterebbe inspiegata la lacuna del testo dello scolio. Se invece proviamo a immaginare che ἐκ Διο[νύ]σου sia una glossa del termine Βρομίου penetrata nel testo dello scolio ai danni di una lezione originale, la situazione testuale diviene molto più semplice: si spiegherebbe così la divergenza fra i due testimoni; si renderebbe compatibile il testo dello scolio con l'incipit del v. 4 documentato dal papiro; si fornirebbe un testo stilisticamente plausibile. L'aggettivo θάλλοντος riferito a Bromio (= Dioniso) consentirebbe di dare a questi due versi un significato per spicuo e un andamento sintattico coerente, anche se complicato dall'iperbato: «ci sono poi i canti di Bromio, rigoglioso nella corona di edera, acuti furenti».

²⁰ Su questo punto, non mi sembra condivisibile la scelta editoriale della Cannatà Fera che pubblica l'inizio del v. 4 come se la prima lettera dello scolio fosse compatibile con quanto conservato dal papiro, dove, nel fr. 4 (b), 11 mi sembra si possa intravedere un O oppure un Ω ma sicuramente non un Β (la Cannatà Fera segnala in apparato che per lei la prima lettera è illeggibile).

Anche i vv. 7-8 possono essere ricostruiti in modo diverso dai precedenti editori, che si sono orientati tutti a considerare Imeneo come l'oggetto del canto eseguito in suo onore durante il rito nuziale. Ma se al v. 7 si accetta <ὄν> riesce difficile trovare un senso convincente a λάβεν, come ha giustamente avvertito D'Alessio (1991, p. 112). Inoltre, questa disposizione testuale creerebbe un sistema di tre frasi con andamento piuttosto monotono, in quanto sarebbero tutte costruite secondo lo schema: c'è un canto che è dedicato a Lino, uno che è dedicato a Imeneo, un altro è dedicato a Ialemo. La frase relativa del v. 7, necessaria per ragioni sintattiche e di significato, non sarebbe altro che un ampliamento di uno schema che si ripete uguale tre volte. Invece, invertendo l'oggetto e il soggetto il senso è più soddisfacente e l'andamento più vario ed elegante: è Imeneo a ricevere un canto, dapprima festoso, poi simile a un lamento funebre. La traduzione sarebbe allora: «Un altro canto inneggia a Imeneo, che ricevette durante le nozze un canto di estremo saluto, che prima era splendente²¹ nella notte». I versi, in questo modo, si riferirebbero al mito di fondazione dell'imeneo, che fu eseguito la prima volta quando il dio Imeneo morì durante il rito nuziale, motivo per cui quel canto che ne piange la scomparsa può essere definito ἔσχατος²². Le successive esecuzioni dell'imeneo non sono altro che la riattualizzazione di quel mito originario, che si svolge nel tempo presente secondo le stesse modalità di quella prima volta. La luce delle torce che rischiarava la notte in cui durante la processione nuziale si esegue l'imeneo è la stessa luce che ha illuminato la processione nuziale per Imeneo in quella notte che gli fu fatale.

Possiamo ora provare a dare una traduzione del testo così costituito:

Ci sono i peani, i canti appropriati per i figli di Leto dalla bella conocchia. Ci sono poi i canti di Bromio, rigoglioso nella corona di edera, acuti furenti. Tre canti accompagnano i figli di Calliope, come saldo ricordo dei morti: uno celebra Lino "ahi Lino", dalla bella chioma; un altro canto inneggia a Imeneo, che ricevette durante le nozze un canto di estremo saluto, che prima era splendente nella notte; un altro ancora Ialemo, la cui vita fu spenta da un crudo morbo. E il figlio di Eagro, [Orfeo dalla spada d'oro].

Non è facile capire i motivi per cui questa lunga rassegna su alcuni importanti canti tradizionali trovi adeguata collocazione all'inizio di un lamento funebre 'firmato'. Le spiegazioni finora avanzate non mi sembrano pienamente soddisfacenti. Se può essere vero, come già osservava Schneidewin (1834, p.

²¹ Sul valore di χοιζόμενον, "splendente", aderisco all'interpretazione di Dettori 1994, p. 70, non solo perché ben argomentata sul piano linguistico, ma anche perché è un significato che si inserisce armoniosamente nel quadro del rito nuziale, illuminato, come è noto, dalle torce.

²² È unanime il consenso sul fatto che Pindaro qui alluda al mito della morte del giovane Imeneo durante la cerimonia nuziale: Cannata Fera 1990, p. 140 s.; Maehler 1993, p. 458. Su questa base Henry 1999 fonda la sua proposta di emendare la parte finale del v. 8 in ἔσχατος ὕπνους.

112), che il nucleo fondamentale è nell'opposizione fra i canti di 'vita' (peana, ditirambo) e i canti di 'morte' (*linos*, imeneo, *ialemos*²³), è altrettanto vero che non si comprende il bisogno di richiamare in un *θηῖνος* questa opposizione. Neppure è facile capire perché dopo la serie dei personaggi mitici, che venivano onorati con canti speciali, venga menzionato Orfeo, che non era oggetto di alcun canto specifico. Resta, mi sembra, nel campo delle ipotesi la proposta per cui, con il nome di Orfeo, Pindaro introducesse il proprio canto²⁴, poiché a Orfeo Pindaro concede, oltre che nel nostro frammento, una rapida menzione solo nella *Pitica* 4. 176²⁵; né mai Orfeo diede il nome ad un canto né tantomeno fu onorato nell'antichità, come Lino e Ialemo, con speciali canti trenodici. Esiste, invece, una tradizione abbastanza cospicua, che non mi risulta sia mai stata utilizzata per spiegare questa difficoltà, che collega Orfeo a Lino e che consente, se non altro, di immaginare come procedesse il carme di Pindaro nella parte perduta: Orfeo fu, secondo Nicomaco di Gerasa²⁶, il maestro di Lino; secondo Diodoro ne fu allievo²⁷. Gli scolii ad Omero ed Eustazio informano dell'esistenza di un poemetto, attribuito ad Orfeo e intitolato *Σφαῖρα*, che aveva come oggetto proprio la figura di Lino²⁸. Inoltre Orfeo e Lino sono entrambi figli di Calliope e Apollo secondo Apollodoro²⁹. Come abbiamo visto Lino era un personaggio

²³ Per la figura di Lino vd. *supra* 2.3; per Ialemo vd. *supra* 2.4. L'affinità fra imeneo e lamento funebre può essere spiegata vedendo nella morte del giovane Imeneo «la proiezione mitologica e simbolica della scomparsa dell'imeneo» (così Cannatà Fera 1990, p. 141). Inoltre, nel matrimonio la donna 'muore' come fanciulla vergine, sottoposta all'autorità del padre, e 'nasce' come donna sposata, soggetta all'autorità del marito. Vd. a proposito De Martino 1975 (1958), pp. 365-368 sulle trasposizioni del lamento funebre e Di Nola 1995, pp. 253-257. Motivi tipici della lamentazione, anche popolare, credo si possano riscontrare in tre frammenti, trascurati sotto questo aspetto, di epitalami di Saffo: nel fr. 104a V. Saffo si rivolge a Espero che porta via la fanciulla per il matrimonio, secondo un modulo ben attestato nel lamento funebre egiziano (vd. De Martino 1975 [1958], p. 201 s.); nel fr. 114 V. c'è una duplice invocazione alla verginità, a cui ci si rivolge come ad un morto, seguita dall'angosciosa domanda ("dove vai?") ispirata dalla paura dell'abbandono. Nel fr. 117 B (a) V. Ἔσπερ' ὑμῆναον è esplicita l'associazione fra Espero e l'invocazione tipica dell'imeneo, che assume così una chiara connotazione trenodica.

²⁴ Così Cannatà Fera 1990, p. 143 s. e nn. 30-32, che rimanda a Pind. *Ol.* 1. 1 s. e *Nem.* 8. 37 ss. come *loci similes* per questo modo di introdurre il proprio canto.

²⁵ Evidentemente Pindaro non si pone troppi scrupoli di coerenza riguardo alla genealogia di Orfeo, che nella *Pitica* 4 è figlio di Apollo, nel nostro frammento di Eagro. Questo problema era avvertito già dagli antichi, vd. Giannini in Gentili 1995 *et alii*, p. 475 (*ad* 175).

²⁶ Lin. 59 T OFB = Nicomach. *Exc.* 266. 2 Jan Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυρον καὶ Λίνον [*scil.* nell'arte citaristica].

²⁷ Lin. 59a T (I) OFB = Diod. 3. 67. 2 τὸν δὲ Λίνον ἐπὶ ποιητικῇ καὶ μελωδίᾳ θαυμασθέντα μαθητὰς σχεῖν πολλούς, ἐπιφανεστάτους δὲ τρεῖς, Ἡρακλέα, Θάμυρον (Θάμυρον CF) [καὶ] Ὀρφέα.

²⁸ Lin. 77 T OFB = Schol. T *ad* Hom. *Il.* 18. 570 c¹ [4. 556 Erbse], ἢ τε καλουμένη Σφαῖρα ποίημά ἐστιν εἰς τὸν Λίνον, ἀναφέρεται δὲ εἰς Ὀρφέα; Eust. *Il.* 1163. 56 [4. 258 van der Valk] Φασὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ ποιημάτων τι ἐπὶ τῷ Λίνῳ εἶναι, ὃ Σφαῖρα μὲν καλεῖται, εἰς Ὀρφέα δὲ ἀναφέρεται.

²⁹ [Apollod.] 1. 3. 2 Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ' ἐπικλήσιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωδῖαν. Il testo di Apollodoro mostra l'intenzione di eliminare la contraddizione sulla genealogia di Orfeo presente in Pindaro (vd. *supra* n. 25). Apollo è padre sia di Lino che di Orfeo secondo Ov. *Am.* 3. 9. 21-24. Più problematica

particolarmente noto a Tebe, ed è quindi possibile che le tradizioni che avvicinavano Lino ad Orfeo fossero ben presenti a Pindaro. È possibile anche che questo *θρῆνος* fosse destinato all'ambiente argivo dove Lino era conosciuto come figlio di Apollo (vd. *supra* 2.3). Dal momento che Lino è il primo della lista dei figli di Calliope a cui furono dedicati speciali canti, Pindaro potrebbe aver ripreso, dopo aver accennato alle tradizioni poetiche sui personaggi di questo frammento, la storia di Lino, riportandola in evidenza e forse richiamando la tradizione che connetteva la figura di Orfeo al *θρῆνος*³⁰.

Se però ritorniamo alla questione del significato complessivo del carne, credo sia necessario, per provare a comprendere le parole di Pindaro, ampliare il più possibile la prospettiva e mettere il nostro frammento nel contesto della prassi poetica con cui si relaziona. Alla luce di tutto quello che abbiamo detto finora e della stessa evidenza fornita dai *θρῆνοι* di Pindaro, non sembra poi così incomprensibile che Pindaro abbia avvertito il bisogno di giustificare l'esistenza di una pratica innovativa rispetto a una tradizione consolidata. Prima di Simonide e Pindaro a comporre i *θρῆνοι* erano chiamati gli innumerevoli, anonimi specialisti della parola legata alla morte, veri e propri poeti in possesso di un'antica e articolata maniera di poetare, di cui abbiamo visto le tracce nei lamenti omerici, nei testi degli epigrammi funerari che rimandano alla prassi del lamento, nei testi stessi di alcuni poeti arcaici e tardo-arcaici. Rispetto a questa maniera tradizionale di poetare, Simonide e Pindaro furono chiamati a soddisfare le nuove esigenze di committenze altolocate che non si accontentavano più del carne funebre che potevano comporre gli esperti di lamenti a cui tradizionalmente ci si rivolgeva³¹. Il poeta locale, legato in modo organico alla sua comunità di appartenenza, appariva insufficiente a dare adeguato rilievo e commisurata celebrazione al lutto che aveva colpito una illustre famiglia. Questi ricchi committenti vollero cogliere la possibilità di rivolgersi a poeti di chiara fama, vere e proprie *star* della poesia, per chiedere loro un 'monumento poetico' fatto di materia sottile. L'espressione 'monu-

è, invece, l'interpretazione di un passo delle *Bucoliche* di Virgilio, che mette in relazione Orfeo e Lino: *Ecl.* 4. 55-57 *non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus, / nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit, / Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo*. La lettera di questi versi non consente di dedurre che Lino ed Orfeo avevano in comune il padre e la madre, tuttavia dovette esistere una tradizione, a cui Virgilio si richiamava, che collegava Orfeo e Lino, o come coppia di cantori per eccellenza o per il legame di parentela che li univa.

³⁰ Un frammento orfico (OFB 309 F [VI = Procl. in *Plat. Remp.* I 94, 5 Kröll]) riporta la notizia dell'introduzione da parte di Orfeo nel culto dionisiaco del canto trenodico. Echi di questa notizia sono in *Clem. Alex. Protrept.* 2. 12; *Eus. Praep. ev.* 15. 1; *Firm. Mat. de error. prof. relig.* 22 (passi che ho ricavato da Alexiou 2002 (1974), p. 61 s. e n. 19). Cf. anche *Eur. Hypp.* fr. 1. 3. 9 s. Torres 2007, pp. 366-369 riconduce all'ambiente orfico il fr. 128c di Pindaro, che sarebbe una sorta di manifesto di una confraternita di poeti orfici «a la manera de los Homéridas o los Creófilos».

³¹ Il carattere di rivendicazione da parte di Pindaro dell'autonomia del genere del *threnos* nel fr. 128c è sostenuto da Derderian 2001, p. 125 s., anche se all'interno di un discorso che estende a tutta la produzione dei *threnoi* le caratteristiche che appartengono soltanto ai frammenti escatologici (per cui vd. 4.6).

mento poetico' non ha solo un valore metaforico. Il testo che Pindaro e Simonide confezionarono per i loro committenti non visse solo nel tempo della loro esecuzione. A differenza dei *θρηνοι* tradizionali, che furono conservati dalla scrittura in modo indiretto e non sistematico, questi testi nacquero, da sempre e subito, anche come testi scritti; furono cioè da sempre anche un oggetto prezioso che poté essere venduto a caro prezzo e conservato dalle famiglie committenti come un prestigioso *agalma*. Non sarebbe altrimenti comprensibile perché questi testi erano ancora disponibili quando fu allestita l'edizione alessandrina di Pindaro, mentre degli innumerevoli testi dei poeti anonimi erano rimaste solo poche tracce nella memoria orale. Ma dalla parte opposta di questo processo produttivo, dalla parte cioè del poeta, sorse, rispetto a questi nuovi bisogni della committenza, una simmetrica esigenza di giustificare non solo agli occhi dei committenti, ma anche davanti ai loro colleghi meno famosi, perché era giusto pagare tanto denaro per un lamento poetico. Com'è stato messo in luce già da tempo a proposito dell'epinicio, il poeta corale rivendica a più riprese e con vari argomenti la sua abilità, l'eccellenza della sua ispirazione, la funzione del suo canto, impiegando espressioni che lo avvicinano al poeta ispirato per antonomasia, a Omero. I poeti corali furono anche i promotori e i primi esaltatori della propria arte, un'operazione a cui si dedicarono perché erano premuti dal bisogno di innalzare il proprio prodotto poetico rispetto alla produzione tradizionale, che aveva fino ad allora soddisfatto pienamente il bisogno di carmi per tutte le occasioni socialmente rilevanti. Eppure, la diversità dell'arte dei poeti corali su commissione si doveva rivelare anche nei fatti e non solo nelle dichiarazioni. Come ho già detto altrove, la complessità dei carmi corali, sul piano sintattico ed esecutivo, garantiva l'unicità del pezzo e lo metteva al riparo da quel circuito di appropriazione e riuso che è tipico della poesia tradizionale³². La stessa famosa oscurità delle odi di Pindaro può aver avuto origine proprio dall'esigenza di rendere la piena comprensione del testo un privilegio riservato al solo committente e ad una ristretta cerchia di persone. I soli a cui il poeta cedeva il testo scritto. Ma esiste un altro punto nodale, di natura non tecnica, su cui i poeti corali manifestarono l'intenzione di differenziare i propri carmi da quelli tradizionali. Si tratta di un'innovazione profonda, rappresentata dall'innesto sulla maniera tradizionale di poetare di un modo originale di trattare il mito, che viene associato, con un certo grado di libertà, alla vicenda personale del dedicatario dell'ode.

Ecco allora che i canti menzionati nel nostro frammento, tutti indirizzati a divinità o a personaggi mitici, diventano il comune tessuto culturale in cui anche il canto dedicato alla morte di un uomo trova il suo posto. La menzione all'inizio del *θρηνος* di Pindaro dei peani e dei ditirambi serve a creare un'aura di prestigio intorno agli altri canti che vengono ricordati in seguito,

³² Su questi aspetti rimando a Palmisciano 2003a, in part. pp. 164-165.

secondo una sorta di anticlimax che va dai canti in onore di due divinità, Apollo e Dioniso, ai canti per delle figure mitiche, Lino, Imeneo, Ialemo, fino ad arrivare a *quel* canto dedicato a un uomo. Il morto per cui Pindaro ha composto questo *θρῆνος* viene, in questo modo, accostato a mitici titolari di canti e a mitici titolari di lamenti funebri: Ialemo, Imeneo e soprattutto Lino. D'altra parte, mi sembra che siano le parole di Pindaro stesso a corroborare il mio ragionamento: nei versi finali dell'*Istmica* VIII, per Cleandro di Egina, Pindaro ricorda in dettaglio il canto che le Muse intonarono durante il funerale di Achille, prima di passare al ricordo e all'elogio del cugino di Cleandro, Nicocle, anch'egli valente e vittorioso lottatore, ma ormai morto da qualche tempo.

Pind. *Isthm.* 8. 56a-60

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' ἄοιδαί <ἐπ> ἔλιπον,
 ἀλλὰ οἱ παρὰ τε πν-
 ρὰν τάφον θ' Ἑλικώνια παρθένοι
 στάν, ἐπὶ θρῆνόν τε πολύφαιμον ἔχεαν.
 ἔδοξ' ἦρα καὶ ἀθανάτοις,
 ἐσλόν γε φῶτα καὶ φθίμε-
 νον ὕμνοις θεῶν διδόμεν.

Le considerazioni finali di Pindaro rendono esplicito il significato dell'esempio mitico. Il fatto che le Muse hanno eseguito un *θρῆνος* per un eroe è la dimostrazione che gli dèi hanno voluto che anche gli umani partecipassero dell'onore del canto da morti. In quella storia mitica sono le Muse a tributare quel grande onore. Oggi, sembra dire Pindaro, è la sua arte ad essere in grado di aggrogare il carro delle Muse e di far rivivere, per qualunque uomo degno, il prestigio e la fama che il lamento funebre per Achille ancora diffondono. Quelle esecuzioni mitiche, così come le storie che riguardano i mitici titolari di canti funebri menzionati nel fr. 128c, sono dei veri e proprio miti di fondazione³³ di una prassi poetica innovativa in cui il mito non è argomento da trattare nella sua autonomia, ma è posto in un complesso sistema di relazioni con il dedicatario (o i dedicatari) dell'ode. Probabilmente, nel proseguimento del carme Pindaro avrà trattato la vicenda umana del morto celebrato, ma il solo avvicinamento ai precedenti mitici assimila quel *θρῆνος* a un canto in onore di un eroe, senza che fosse necessario esplicitare con chiare parole quel nesso: il semplice accostamento paratattico di due situazioni è sufficiente a creare un legame in un pensiero ancora legato ai meccanismi della cultura orale.

Il poeta esperto non solo di parole, ma anche di miti, mostrava così la sua capacità di creare audaci accostamenti fra la persona celebrata ed il mito, alla cui sfera il defunto accedeva. Essere accostato al mito, attraverso il carme di

³³ Questi miti di fondazione, per il *θρῆνος*, riguardano anche la componente musicale, come dimostra il racconto che Pindaro fa dell'invenzione del *nomos* policefalo nella *Pitica* XII (vd. *infra* 4.7).

un poeta famoso destinato a un'esecuzione pubblica di grande risonanza, era un privilegio per cui valeva la pena di spendere una cifra enorme.

4.5. Il mito in funzione trenodica

Se teniamo ferme le premesse scaturite dall'analisi del fr. 128c, sarà, credo, più facile comprendere la presenza del mito in altri frammenti dei θρηνοι di Pindaro, a partire dal carme testimoniato dal frammento del Papiro di Ossirinco 2447 meglio conservato e più lungo (19 righe).

P. Oxy. 2447, fr. 1 = Pind. fr. 128d (a) M. = fr. 1 Cannatà Fera

...
]α[] . [] . []
]νὼ δ' ἐκ πυ[ρ

ἀρπά]ξαισα [παῖδ' ἔρ]ο[ε]ψεν ε . []
]ἀγλαοκ[όλπου] Δωρίδος
πε]ντήκο[ντα κο]ύραις 5
]λελευθ[...]γεων καια[]
]ερθενε[...]νθησεμεγ[]
]ας· ἄλλο[τε δ' ἄλ]λοῖαι περι
]καιαγ[... ἄν]θρωποις[]
]ἄθαγ[ά]τ[αισι] πο[ρ] 10
]ς ἰκνεῖται οἰκο[]
]ν· πατ[ρ]ῶι' ἐπεὶ
]ν πολλοῖς ἀκ[ο]ῦσαι
]ισσαι τε φιλοφ[ρ]ορύναι
έ]ορταὶ ἔμπεδο[ν] 15
]ν ὄρθαι τε β[ουλ]αῖ τοῦτον . []
] . ἰ παλαιόν [.] τοκεῦσιν[]
]κράνας ο[ρ]ὸν π[ρο]λείπει[]
]ῶδωρ' τότε . [Εὐ]βοίας επ[]
]]
...

Il testo, pur lacunoso, consente di individuare, nelle righe 2-5, quella parte del mito di Ino-Leucotea in cui Ino toglie il figlio Melicerte dalla caldaia d'acqua bollente in cui ella stessa lo aveva gettato, provocandone la morte, per poi precipitarsi in mare abbracciata al cadavere del figlio. Com'è noto, le divinità impietosite per la triste sorte di Ino, la trasformarono nella divinità marina Leucotea, mentre Melicerte fu trasformato nella divinità Palemone, in onore del quale furono istituiti i giochi istmici, secondo una delle tradizioni sulla loro fondazione raccontata dallo stesso Pindaro³⁴.

³⁴ Pind. fr. 5 M., appartenente probabilmente ad un'ode istmica, in cui le Nereidi sollecitano Sisifo perché si renda un γέρας φθιμένω Μελικέρτα (v. 3). Cf. Schol. ad Pind. *Isthm.* argum. a [3. 192 Drachmann] χορεύουσαι τοίνυν ποτὲ αἱ Νηρηίδες ἐπεφάνησαν τῷ Σισύφῳ καὶ ἐκέλευ-

Il mito di Ino-Leucotea ricorre più volte nelle odi di Pindaro e non può essere considerato di pertinenza esclusiva degli epinici per gli agoni dell'Istmo. Esso compare, oltre che nel frammento di ode istmica ricordato (fr. 5 M.), anche nell'*Olimpica* II (vv. 28-30) per Terone di Agrigento, la cui stirpe si vantava di discendere direttamente da Cadmo, padre di Ino, nonché nella *Pitica* XI (vv. 1-2) in onore del tebano Trasideo. Riguardo al significato della presenza di questo mito in un *θρηῖνος*, Maria Cannatà Fera (1990, p. 117 s.) ha ritenuto che esso potesse svolgere una funzione consolatoria, data l'esemplarità della vicenda di Ino che, dopo aver molto sofferto in vita, provò, dopo la morte, la gioia di un'esistenza immortale come divinità. In sostanza, l'esempio di Ino sarebbe la dimostrazione di un capovolgimento del destino con un esito opposto rispetto alla tragicità delle vicende sopportate durante la vita³⁵. L'ipotesi della Cannatà Fera, pur plausibile e motivata, mi sembra si scontri con una difficoltà rilevante, che consiste nel fatto che il mito raccontato in questo frammento avrebbe valore consolatorio solo se si ritenesse che il destinatario di questo *θρηῖνος* fosse avviato a essere oggetto di una forma di eroizzazione dopo la morte, oppure che la persona celebrata avesse delle attese escatologiche dello stesso tipo riscontrabile in altri frammenti di *θρηῖνοι* di Pindaro (vd. *infra* 4.6). Altrimenti, il divario fra la parabola esistenziale di Ino e quella immaginabile per dei comuni mortali sarebbe troppo vasto perché questo racconto potesse svolgere un'effettiva funzione consolatoria. Molto più semplice mi sembra, pertanto, inserire questo mito nel contesto delle celebrazioni che si svolgevano ad Elea e a Tebe in onore di Leucotea, e che comprendevano agoni e commemorazioni in forma di rinnovate lamentazioni³⁶. Questa notizia, peraltro di buona fonte, non deve essere sottovalutata, perché l'ipotesi che Pindaro abbia composto su commissione di un influente personaggio tebano, o della stessa città di Tebe, un *θρηῖνος* per le celebrazioni di Leucotea in cui ampio spazio era dedicato alla narrazione del mito di Ino è, in attesa di smentite documentarie, un'ipotesi economica. Potremmo persino spingerci oltre e proporre il nome di questo possibile committente: si tratterebbe del tebano

σαν εἰς τιμὴν τοῦ Μελικέρτου ἄγειν τὰ Ἴσθμια. Paus. 1. 44. 8 ... ἔξενεχθέντος δὲ ἐς τὸν Κορινθίων ἰσθμὸν ὑπὸ δελφίνος ὡς λέγεται τοῦ παιδός, τιμαὶ καὶ ἄλλαι τῷ Μελικέρτῃ δίδονται μετονομασθέντι Παλαίμονι καὶ τῶν Ἴσθμίων ἐπ' αὐτῷ τὸν ἀγῶνα ἄγουσι. Il culto di Melicerte all'Istmo è documentato da evidenze archeologiche solo dal primo sec. d. C., ma le notizie della tradizione letteraria appaiono coerenti con il sistema dei miti di fondazione dei giochi (vd. Gebhard – Dickie 1999). Per un inquadramento storico-religioso della coppia Melicerte/Leucotea in ambito mediterraneo vd. Bonnet 1986.

³⁵ Cannatà Fera 1990, p. 118: «Allo stesso modo [*scil.* di Ino] chi muore può sperare in una sorte più felice di quella terrena, come era forse detto esplicitamente in a 14 ss. [fr. 128d, 14 ss. M.], dove sembra di poter ravvisare una descrizione dell'aldilà simile a quella del fr. 58 a [fr. 129 M.]».

³⁶ Arist. *Rh.* 1400b Ξενοφάνης Ἐλεάταις ἐρωτῶσιν εἰ θύωσι τῇ Λευκοθέᾳ καὶ θρηνηῶσιν ἢ μὴ, συνεβούλευεν, εἰ μὲν θεὸν ὑπολαμβάνουσι, μὴ θρηνηῖν, εἰ δ' ἄνθρωπον, μὴ θύειν. Anche lamenti e sacrifici venivano dedicati a Leucotea a Tebe, secondo le parole di Plut. *Apophth. Lac.* 228d-e (è una parafrasi del passo di Aristotele ambientata a Tebe).

Trasideo, con cui Pindaro ebbe frequenti 'rapporti di lavoro', dato che per lui compose la *Pitica XI* e, forse, anche un $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ (fr. 128a-b M. = 4-5 Cannatà Fera, vd. *infra* 4.11). Se si accogliesse questa mia proposta, il $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ con il mito di Ino rientrerebbe nella stessa tipologia dei lamenti poetici dedicati ad Adone o a Lino, anche se il lamento dedicato a Ino-Leucotea non assunse la denominazione specifica del nome della personalità commemorata, come negli altri casi, probabilmente per la sua minore diffusione e per la minore celebrità del rito in suo onore. In questa prospettiva sarebbero ben più concreti e sostanziosi i riferimenti che nel nostro frammento si fanno alle feste incessanti, evidentemente in onore di Leucotea (v. 15 $\acute{\epsilon}\lambda\omicron\upsilon\gamma\tau\alpha\iota \acute{\epsilon}\mu\pi\epsilon\delta\omicron[v]$ secondo l'integrazione di Snell, oppure $\acute{\epsilon}\mu\pi\epsilon\delta\omicron[t]$ secondo Lobel). Così come un riferimento concreto all'attualità dell'occasione rappresenterebbero i versi in cui Pindaro richiama la fonte e le acque, che vanno intese, a mio modo di vedere, come la fonte presente nel santuario dove si svolgeva la celebrazione di Leucotea e le acque necessarie agli scopi rituali³⁷.

Il nome di Leucotea, però, compare anche in un altro frammento di una certa lunghezza del Papiro di Ossirinco³⁸. Non è, purtroppo, possibile stabilire se il testo di questo frammento facesse parte dello stesso carme da cui proviene il fr. 128d (a), oppure se appartenesse ad un carme diverso. Nel primo caso avremmo conferma diretta della lunga estensione della sezione narrativa dedicata al mito nei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$, nel secondo avremmo un'ulteriore prova della dimestichezza che Pindaro aveva con questo mito, che poteva ben funzionare come paradigma di un dolore smisurato. Questa idea sembra confermata da Orazio (*Ars poet.* 123) che parla della *flebilis Ino*, caratterizzando il personaggio di Ino come un prototipo di *mater dolorosa*³⁹, una funzione che risulterebbe particolarmente efficace se uno di questi $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ fosse stato composto per la morte di un giovane. In quel caso, il dolore della madre reale, colpita dalla morte del figlio, verrebbe accostato al dolore di una madre mitica.

Il risultato di una strategia culturale di questo tipo è la destoricizzazione del singolo evento luttuoso, che viene inserito in una vicenda circolare in cui storie mitiche e storie umane si fondono in un'unica dimensione atemporale. Nella prospettiva del mito la singola morte diventa più accettabile solo perché la consapevolezza che tanti eroi e tante divinità hanno molto sofferto prima

³⁷ Alla riga 18 s. del papiro è convincente l'integrazione di Lobel $\kappa\rho\acute{\alpha}\nu\alpha\varsigma \omicron\upsilon\grave{\nu} \pi\iota\rho\omicron\lambda\acute{\epsilon}\iota\pi\epsilon\iota\tau\iota / \acute{\upsilon}\delta\omega\omicron$, anche se è necessario supporre, per far tornare l'allineamento all'inizio della colonna, almeno tre o quattro lettere prima di $\acute{\upsilon}\delta\omega\omicron$. Scarsamente convincenti, alla luce dell'interpretazione da me sostenuta, sono le ipotesi per cui Pindaro descriverebbe qui un paesaggio oltremondano ricco di acque (Cannatà Fera 1990, p. 121 s. *ad loc.*), oppure che Pindaro con la metafora dell'acqua si riferisse, come è solito fare, alla propria attività poetica (Gianotti 1975, p. 113 n. 96, con numerosi rimandi ad altri *loci similes* pindarici).

³⁸ *P. Oxy.* 2447, fr. 14 = Pind. fr. 128e (c) M. = fr. 2 Cannatà Fera (il fr. è lungo 9 righe).

³⁹ Un'altra divinità dalle famose lacrime era la Byne di cui parla Euforione (fr. 127 Powell $\Pi\omicron\lambda\upsilon\tau\rho\omicron\phi\alpha \delta\acute{\alpha}\kappa\upsilon\alpha \text{ B}\acute{\upsilon}\nu\eta\varsigma$), che secondo Lambin 2006 si dovrebbe identificare con Ino.

di noi relativizza la portata dell'evento storico (il lutto reale) e impedisce che il dolore per un evento così traumatico diventi un fatto assoluto (una trasformazione alla base di molte nevrosi da lutto irrisolto osservate nelle culture moderne). Il racconto mitico non elimina il dolore, né riduce le conseguenze irreparabili della morte, ma può aiutare a inserire la propria vicenda personale nel più ampio orizzonte che unisce in una storia di comune dolore uomini, dèi ed eroi. Questo impiego peculiare del mito nei θρηνοὶ mi spinge a parlare di mito in funzione trenodica, per distinguere con la necessaria chiarezza questa funzione dall'impiego, possibile in altri discorsi, del mito in funzione consolatoria.

Il mito compare in due altri frammenti dei θρηνοὶ di Pindaro: il fr. 128f M. (= fr. 57 Cannatà Fera) e il fr. 135 M. (= 61 Cannatà Fera). Il primo, quando era noto soltanto per tradizione indiretta, veniva congiunto al fr. 166 M. e assegnato agli scolii di Pindaro. Ora viene attribuito ai θρηνοὶ grazie alla coincidenza con alcune lettere di *P.Oxy.* 2447, fr. 15. Riportiamo di questo frammento la porzione più leggibile.

Pind. fr. 57. 6-8 Cannatà Fera = fr. 128f, 7-9 M.

ὁ δ' ἐχλωραῖς ἐλάταισι τυπεῖς
οἴχεται Κιαινεὺς ἰσχίαις ὀρθῶ ποδὶ γᾶν

L'invulnerabilità del Lapita Ceneo era proverbiale nell'antichità (vd. Cannatà Fera 1990, pp. 157-159), eppure, come altri invulnerabili eroi, dovette anch'egli morire. Artefici di questa impresa furono i Centauri durante il banchetto nuziale di Piritoo: essi uccisero Ceneo picchiandolo con dei grandi rami di abete e infiggendolo vivo nel suolo come fosse un palo. La descrizione di questa vicenda, dagli aspetti così selvaggi e crudeli, potrebbe essere un buon esempio mitico a cui ricorrere in un θρηνοὶ per un uomo morto in battaglia, o comunque di morte violenta, come paradigma di sconfitta a cui dovette sottostare anche un eroe invincibile.

L'ultimo dei frammenti di contenuto mitologico è conservato solo dalla tradizione indiretta e più precisamente da uno scolio a Pindaro⁴⁰ e da Porfirione.

Pind. fr. 135 M. = fr. 61 Cannatà Fera

πέφνε δὲ τρεῖς καὶ δέκ' ἄνδρας·
τετράτω δ' αὐτὸς πεδάθη·

La fonte ci informa sull'identità del protagonista. Si tratta di Enomao, che sfidava a Olimpia i pretendenti della figlia Ippodamia in una gara col carro, in cui il perdente andava incontro alla morte. Dopo aver sconfitto ed eliminato

⁴⁰ Schol. ad Pind. *Ol.* 1. 127a [1. 45 Drachmann], che così introduce la citazione: καὶ ἐν θρηνοῖς τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν τίθησι τῶν ὑπὸ τοῦ Οἰνομάου ἀναιρεθέντων μνηστήρων.

tredecim pretendenti, Enomao fu a sua volta battuto e ucciso da Pelope. Pindaro, dunque, trattò il mito di Enomao⁴¹ non solo nell'*Olimpica* I, ma anche in un *θρῆνος*. L'accento alla morte di Enomao per mano di Pelope, al termine di una lunga serie di vittorie in quella particolare corsa con il carro, è generalmente spiegato come un *exemplum* mitico a dimostrazione dell'ineluttabilità della morte anche per chi sembrava invincibile. Questa spiegazione, pur legittima, pecca forse un po' di genericità, tanto più che Enomao non è esattamente un modello di virtù agonistica, quanto piuttosto l'incarnazione dell'eroe malvagio che sottopone gli altri a una gara mortale il cui esito sembra scontato. Forse è più pertinente ricondurre il mito di Enomao, con i suoi aspetti agonistici e il ricordo di come venne sconfitto e ucciso da Pelope, all'interno del patrimonio di miti riferibili agli agoni⁴². Se immaginassimo, come dedicatario di questo *θρῆνος*, proprio uno dei vincitori negli agoni già celebrato da Pindaro negli epinici (possiamo restringere ulteriormente la scelta a uno dei vincitori olimpici), il riferimento al mito di Enomao acquisterebbe un significato più concreto e pregnante. In un carme funebre dedicato a un ex campione (olimpico), raccontare il mito all'origine della gara più prestigiosa significa ripercorrere la vita stessa del celebrato; significa raccontare con il modo del mito la vita di un uomo privilegiato.

Non mi sembra, poi, un azzardo immaginare che la famiglia di uno dei committenti degli epinici di Pindaro si potesse rivolgere al suo 'poeta di fiducia' anche per celebrare degnamente la morte di un familiare oppure che i legami, non solo professionali ma anche umani, che univano Pindaro a qualcuno dei suoi committenti lo spingesse a comporre (forse anche spontaneamente) un *θρῆνος* in occasione della morte di qualcuno di essi.

4.6. I frammenti escatologici

Ci sono alcuni frammenti dei *θρῆνοι* di Pindaro in cui il discorso poetico appare tutto spostato sulla descrizione di paesaggi oltremondani, sulla definizione della natura dell'anima e sul suo destino dopo la morte.

La presenza di questi temi nei lamenti funebri d'autore rappresenta un ulteriore ampliamento del repertorio espressivo della poesia trenodica, anche se questa innovazione, per essere compresa, dovrebbe essere posta in relazione con le specifiche attese e le specifiche credenze dei committenti e dei destinatari dei carmi. Inoltre, i frammenti escatologici non formano un gruppo di testi coerente dal punto di vista dottrinario, dato che in uno dei frammenti di questo gruppo, tra l'altro l'unico sicuramente ascrivibile ai *θρῆνοι*, le immagini dell'aldilà sono compatibili con la visione tradizionale della vita dopo la

⁴¹ Una ricca raccolta dei dati ed una pregevole trattazione di questo frammento in Cannatà Fera 1990, pp. 198-203.

⁴² Per il collegamento fra il mito di Enomao e l'epinico vd. Cannatà Fera 1990, p. 198 s.

morte⁴³. Cominciamo, pertanto, da questo testo, la cui appartenenza ai θρηνοί, già sostenuta dalla tradizione indiretta è ora confermata grazie alla parziale coincidenza con un frammento del Papiro di Ossirinco (2447, fr. 38. 7-15).

Pind. fr. 129 M. = fr. 58a Cannatà Fera
 τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἀελίου
 τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτω,
 φοινικορόδοις <δ' > ἐνὶ λειμώνεσσι προάστιον αὐτῶν
 καὶ λιβάνων σκιαρᾶν < >
 καὶ χρυσοκάρποισιν βέβριθε <δενδρέοις> 5
 καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοισι <τε - ->
 τοὶ δὲ πεσσοῖς
 τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται, παρὰ δὲ σφισιν
 εὐανθῆς ἄπας τέθλαλεν ὄλβος·
 ὄδμᾶ δ' ἐρατὸν κατὰ χῶρον κίδνιεται
 ταῖεϊ . . θύματα μειγνύντων πυρὶ τηλεφανεῖ
 <παντοῖα θεῶν ἐπὶ βωμοῖς> 10
 . . .
]πρὸς [᾿Ο]λυμπον [15

Il testimone principale di questo θρηνος è lo Ps. Plutarco (*Cons. Apoll.* 35. 120c), che introduce il testo con queste parole: λέγεται δ' ὑπὸ μὲν τοῦ μελικού Πινδάρου ταυτὶ περὶ τῶν εὐσεβῶν ἐν Αἴδου. Le parole della fonte sembrano molto chiare e non vedo perché si debbano complicare congiungendo a questo frammento il testo di un'altra citazione plutarchea che condivide con il fr. 129 solo il fatto che vi si descrive un paesaggio oltremondano. Si tratta del fr. 130 M. (= 58b Cannatà Fera), la cui appartenenza ai θρηνοί è tutta da dimostrare⁴⁴. Se, invece, ci atteniamo al testo del solo fr. 129 M., non c'è dubbio che Pindaro vi descrivesse un aldilà felice, anche se i tratti di questo mondo ultraterreno non sono incompatibili con la visione tradizionale dell'aldilà. Come ricorda Dodds (1978, p. 165): «il contenuto della promessa [*scil.* del fr. 129 M.] non è nuovo: c'erano cavalli sul rogo funebre di Patroclo, e scacchiere nelle tombe dei re micenei. L'arredamento dei cieli non ha subito grandi variazioni nel corso dei secoli: esso rimane una copia idealizzata di quell'unico mondo che conosciamo»⁴⁵.

⁴³ Vd. Lloyd-Jones 1985, pp. 245-279, per una rassegna delle interpretazioni della presenza di queste dottrine escatologiche in Pindaro.

⁴⁴ Il testo è tradito da Plut. *de lat. viv.* 6. 1130d, in un passo tormentato da guasti della tradizione e senza indicazioni sul contesto: ἐνθεν τὸν ἄπειρον ἐρεῦγονται σκότον / βληχροὶ δνοφερᾶς νυκτὸς ποταμοί; vd. Cannatà Fera 1990, pp. 164-172, in part. pp. 170-172, per un attento esame delle difficoltà poste dall'accostamento dei due frammenti, anche se la studiosa propone un'ingegnosa soluzione per tenere uniti i frammenti. Non è certa l'attribuzione ai θρηνοί neppure del fr. 136a M. ἄστρα τε καὶ ποταμοὶ καὶ κύματα πόντου testimoniato da Aristid. *Or.* 11. 12.

⁴⁵ Sul carattere omerico dell'immaginario espresso nel fr. 129 vd. anche Derderian 2001, pp. 121-123.

Completamente diverso è il caso di altri tre frammenti, dove la concezione del destino dell'anima dopo la morte presenta tratti innovativi indiscutibili.

Pind. fr. 59 Cannatà Fera = fr. 131a-131b M.

ὀλβία δ' ἅπαντες αἴσα λυσίπονον τελετάν

...

σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ,
ζῶν δ' ἔτι λείπεται αἰῶνος εἶδωλον· τὸ γὰρ ἔστι μόνον

ἐκ θεῶν· εὐδαι δὲ πρᾶσσόντων μελέων, ἀτὰρ εὐδόν-
τεσσιν ἐν πολλοῖς ὀνειροῖς

δείκνυσι τερπνῶν ἐφέροισαν χαλεπῶν τε κρῖσιν.

Il carattere eccezionale di questo testo è stato messo in rilievo da molto tempo⁴⁶. Compare in questi versi per la prima volta in modo esplicito l'idea di un'anima immortale e di origine divina, il cui destino è separato da quello del corpo a cui è unita. Non solo, ma a differenza della *ψυχή* omerica, che si manifesta solo nel momento della morte di una persona, l'anima di cui parla Pindaro rivela la sua presenza anche quando l'essere a cui è legata è vivo.

In ciò che resta della poesia greca è la prima volta che viene sostenuto, in una forma così complessa, il dualismo anima-corpo, o per essere più precisi il dualismo fra l'io empirico ed un 'io occulto', definito αἰῶνος εἶδωλον⁴⁷. Questo io occulto può agire solo quando le funzioni del corpo sono ridotte, come nel sogno o nella *trance*⁴⁸, e in queste particolari condizioni è capace di

⁴⁶ Vd. l'ottimo inquadramento di questo frammento in Cannatà Fera 1990, pp. 185-186 e Bremmer 2002, pp. 15-24 (in part. pp. 23-24). Ricordo che il carne è testimoniato da [Plut.] *Cons. Apoll.* 35. 120c-d καὶ μικρὸν προελθὼν ἐν ἄλλῳ θρήνῳ περὶ ψυχῆς λέγων φησίν· [1] καὶ [2-5], nonché da Plut. *Rom.* 28. 8 [2-4].

⁴⁷ Sul valore del termine αἰῶν in Pindaro vd. Degani 1961, pp. 20, 47-51; in part., per il fr. 131b, vd. Cannatà Fera 1990, p. 191. Per entrambi l'espressione αἰῶνος εἶδωλον è un sinonimo di *ψυχή*. Al di là dell'attendibilità della traduzione di questa espressione, che rischia sempre di trasferire sul greco addentellati culturali estranei, resta fermo il carattere permanente e imperituro di questo principio individuale. Degna del massimo interesse è la lettura che dell'espressione αἰῶνος εἶδωλον ha fornito Brillante 1987, in part. pp. 39-49, per cui il principio individuale, quando si manifesta nel sogno, fornisce solo un'immagine approssimativa (εἶδωλον) della vera vita eterna (l'αἰῶν della tradizione orfica e misterica). Sul dualismo anima-corpo non si può non rimandare a Dodds 1978, pp. 159-209, il celebre e discusso capitolo 5: *Gli sciamani greci e le origini del Puritanesimo*, in cui l'introduzione della credenza in una vita autonoma dell'anima separata dal corpo è considerata una conseguenza del contatto con la cultura sciamanica. Senza entrare nella discussione di questa idea (per cui vd. soprattutto Bremmer 1983, pp. 24-53 e poi Bremmer 2002, pp. 27-40, per un aggiornamento della questione), vorrei notare che la documentazione riportata da Dodds mostra che prima di questa affermazione di Pindaro si può osservare, specialmente in autori di cultura ionica, che «fra la *psyche* così concepita e il *soma* (corpo) non c'è alcun contrasto di fondo; *psyche* è anzi il corrispondente spirituale di *soma*. In attico ambedue i termini possono assumere il significato di vita» (Dodds 1978, p. 165).

⁴⁸ Dodds 1978, p. 189; Cannatà Fera 1990, p. 193 s. cita Aesch. *Eum.* 104 s. εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται, / ἐν ἡμέρᾳ δὲ μοῖρ' ἀπόσκοπος βροτῶν, come esempio della capacità dell'anima di prevedere il futuro, secondo un'idea simile a quella espressa nel frammento di Pindaro.

prevedere il futuro. Per quanto riguarda il v. 1 è, purtroppo, difficile determinare a che tipo di feste o complessi rituali si riferisse Pindaro (vd. Cannatà Fera 1990, p. 187 s.), un difetto di informazione che ci priva di un elemento non secondario per una più esatta comprensione del complesso di dottrine a cui Pindaro si riallaccia⁴⁹.

Un altro frammento contiene un esplicito richiamo alle dottrine dei misteri eleusini:

Pind. fr. 137 M. = fr. 62 Cannatà Fera
 ὀλβιος ὅστις ἰδῶν κείν' εἶσ' ὑπὸ χθόν'
 οἶδε μὲν βίου τελευτάν,
 οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν

Non solo le parole del testimone richiamano tali dottrine (Clem. Alex. *Strom.* 3. 3. 17 Πίνδαρος περὶ τῶν ἐν Ἐλευσίνι μυστηρίων λέγων ἐπιφέρει...), ma anche l'insistenza sull'azione di vedere-sapere, propria di misteri che culminavano nell'ἐποπτεία. Per spiegare il significato delle espressioni βίου τελευτά e διόσδοτος ἀρχά sono stati chiamati a confronto dalla Cannatà Fera (1990, p. 208) Isocr. *Pan.* 28 Δήμητρος ... δούσης ... τὴν τελετὴν, ἧς οἱ μετασχόντες περὶ τε τῆς τοῦ βίου τελευτῆς καὶ τοῦ σύμπαντος αἰῶνος ἡδίους τὰς ἐλπίδας ἔχουσιν e Cic. *de leg.* 2. 14. 36 che a proposito dei misteri eleusini dice: *ita re vera principia vitae cognovimus*. Dunque sembra molto probabile che il μακαρισμός iniziale si indirizzi a un iniziato che sa che dopo la morte lo attende una vita privilegiata rispetto ai non iniziati.

Un collegamento a dottrine misteriche legate ai culti di Demetra emerge anche da un altro interessante frammento di questo gruppo.

Pind. fr. 133 M. = fr. 65 Cannatà Fera = 443 OFB.
 οἷσι δὲ Φερσεφόνα ποινὰν παλαίου πένθεος
 δέξεται, ἐς τὸν ὑπερθεὺν ἄλιον κείνων ἐνάτω ἔτει
 ἀνδιδοῖ ψυχὰς πάλιν, ἐκ τῶν βασιλῆες ἀγαυοί
 καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοι
 ἄνδρες αὖξοντ' ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἦροες ἀ-
 γνοὶ πρὸς ἀνθρώπων καλέονται

L'attribuzione ai θρηνοὶ di Pindaro è quasi certa, nonostante le riserve di Wilamowitz (1922, p. 252) che richiama l'*Olimpica* II e quindi la possibilità che il frammento appartenga ad un epinicio. Il primo elemento di grande rilevanza è la concezione che sta dietro l'espressione ποινὰν παλαίου πένθεος, che

⁴⁹ Come vedremo, prende sempre più consistenza l'idea che queste dottrine innovative siano da condurre ad una matrice orfica, che risulta chiara, riguardo al fr. 59 Cannatà Fera, dal persuasivo confronto con *Argon.* *Orph.* 33-37 proposto da Livrea 2011.

è stata spiegata in vario modo⁵⁰, anche se già Tannery, rimasto a lungo inascoltato, aveva ricondotto la *ποινή* per l'antico dolore di Persefone all'espiazione per l'uccisione di Dioniso⁵¹. Come è noto i Titani divorarono il dio, e per questo furono inceneriti da Zeus; dalle loro ceneri nacque il genere umano, che porta dentro di sé la colpa originaria dell'uccisione di Dioniso. Questo mito è attribuito ad Onomacrito da Pausania (Paus. 8. 37. 5 Ὀνομάκριτος . . . εἶναι τοὺς Τιτᾶνας τῷ Διονύσῳ τῶν παθημάτων ἐποίησεν αὐτουργούς), ma per primo Wilamowitz espresse delle riserve sull'antichità della tradizione di Dioniso-Zagreos, che non comparirebbe in forma coerente prima dell'età ellenistica⁵². Tuttavia, nonostante le obiezioni di Wilamowitz e di altri studiosi che in anni più recenti hanno considerato il mito della genesi del genere umano dalle ceneri dei Titani folgorati da Zeus come un'invenzione tarda, se non addirittura moderna⁵³, sembrano prevalenti gli argomenti di chi sostiene l'autorevolezza di questa tradizione⁵⁴, di cui il frammento 133 M. di Pindaro costituirebbe, allo stato attuale, la testimonianza più antica⁵⁵, seguita da un

⁵⁰ Rohde 1899 (1898²), p. 539 e n. 1, la riferisce alla sofferenza procurata di riflesso alla divinità infera dall'antica colpa dell'anima per cui essa fu imprigionata nel corpo (ma non chiarisce la natura di questa antica colpa); Zuntz 1971, p. 86 e n. 3 pensa che il riferimento debba essere a un mito che dava conto, in un modo per noi sconosciuto, del fatto che l'anima, che è di origine divina, ha perduto la sua condizione originaria; West 1971, p. 110 n. 82, sostiene che l'antico dolore per cui le anime espiano dovrebbe essere «their original offence (perjury or bloodshed, as Emp. b 115?)».

⁵¹ Tannery 1899, pp. 126-129; p. 129: «ceux-ci [*scil.* gli uomini] sont donc chargés, non seulement de leurs fautes personnelles, . . . mais avant tout de celles des Titans, auxquels remonte leur origine... C'est la clef du fr. 4 de Pindare [= 133 M.]». La tesi di Tannery fu ripresa e sostenuta con nuovi argomenti da Rose 1936, pp. 79-96, in una ricostruzione che ha ricevuto molti autorevoli consensi, a cominciare da uno studioso cauto come Linforth (1941, pp. 348-350), fino a Dodds 1978 (1951), pp. 205-207; Burkert 1977, p. 443; Lloyd-Jones 1985, pp. 245-283; Bernabé 1999 e 2002.

⁵² Wilamowitz 1932, pp. 193, 378 s. Le obiezioni di Wilamowitz sono riprese da Linforth 1941, pp. 350-355, che dopo aver demolito l'autorità di Pausania lascia comunque aperta la possibilità che «in spite of the curious silence about the matter throughout classical times, . . . the story of the dismemberment in some form continued to be read in orphic poetry from as early as the sixth century B.C. to the sixth century A.D.».

⁵³ Vd. soprattutto Brisson 1992, per cui il mito è da connettere al tardo neo-platonismo e a dottrine alchemiche tardo-antiche e Edmonds 1999, in part. pp. 38-39, 57, 59-60, che attribuisce a Domenico Comparetti la paternità dell'idea che l'umanità debba espriare la propria origine dalle ceneri dei Titani, colpevoli dello sbranamento di Dioniso. Nel 1879, infatti, Comparetti avrebbe formulato per primo questa teoria commentando le laminette orfiche scoperte a Turi in quegli anni.

⁵⁴ Oltre ai lavori già citati vd. Cannatà Fera 1990, p. 223 s.; Bernabé 2002, che ribatte in modo sistematico agli argomenti di Brisson e Edmonds, riprendendo in esame tutti i testi utili alla discussione, di cui fornisce un comodo repertorio alle pp. 426-433; Torres 2007 (che tocca molto sommarariamente i frammenti escatologici di Pindaro); Santamaría Álvarez 2008, pp. 1169-1171, 1180.

⁵⁵ Vd. Bernabé 1999, in part. pp. 256-259, anche per una opportuna definizione dei rapporti fra l'orfismo presente in Pindaro (e in Platone) e le pratiche orfiche più popolari; Scalerà McClintock 2016, pp. 79-81; ma vd. *contra* gli argomenti di Holzhausen 2004, che riconduce l'espressione *ποινὴν παλαιῶν πένθεος* nel solco dei riti eleusini o di riti analoghi dedicati a Demetra nell'Italia meridionale, con i quali gli uomini fornirebbero alla dea il risarcimento dell'antico dolore provato

passo molto significativo di Platone (*Leg.* 3. 701c τὴν λεγομένην παλαιὰν Τιτανικὴν φύσιν ἐπιδεικνῦσι) in cui si allude agli uomini empī che manifestano con i loro comportamenti l'origine titanica del genere umano. Su di un altro versante, Lloyd-Jones⁵⁶ ha interpretato la frequente allusione nelle laminette orfiche alla morte per folgorazione non come un riferimento alla morte reale, ma come un'allusione alla sorte dei Titani, e quindi alle colpe che le pratiche catartiche dell'orfismo volevano espiare. La spiegazione del «riscatto dell'antico dolore» acquista un senso pregnante se la si riferisce proprio all'uccisione di Dioniso; se invece il dolore di Persefone è posto in relazione, genericamente, con le colpe degli uomini, avremmo l'estensione a ogni tipo di azione malvagia commessa dagli umani di quel tipo di reazione della divinità che è propria e documentabile solo per i reati di sangue⁵⁷.

Il secondo elemento di grande interesse è il riferimento alla concezione della metempsicosi. Nel nostro frammento, infatti, si afferma che le anime di quanti accettano di espiare l'antica colpa commessa verso Persefone, al termine di un periodo di nove anni, tornano sulla terra per originare uomini insigni: re, atleti, sapienti. Si tratta quindi di una dottrina della reincarnazione, la cui matrice non sappiamo precisare. Se infatti è certo che la metempsicosi è una dottrina dell'anima che appartiene al pitagorismo, riesce difficile trovare il collegamento fra questa dottrina e le tematiche orfiche, che sembrano emergere dai primi versi del frammento. In più la menzione degli atleti (v. 4) fra gli uomini che si segnalano per virtù sembra una commistione dell'ideologia pindarica degli epinici con motivi culturali che all'origine, probabilmente, erano estranei ad essa; né deve sorprendere un'operazione di questo tipo dato che ne riscontriamo un altro esempio proprio in un epinicio, l'*Olimpica II*, in cui una dottrina della reincarnazione (vv. 68-70) convive con la descrizione del luogo mitico dell'Isola dei beati, già noto ad Esiodo che vi faceva risiedere alcuni eroi della quarta generazione (*Hes. Op.* 172 s.). Molto significativa è la durata del periodo di espiazione: Rose (1936, p. 89) ricorda che quanti fra gli dèi spergiurarono in nome di Stige sono puniti con l'isolamento e l'esclusione dalla vita degli dèi per nove anni (*Hes. Th.* 793-804, in part. 803); Cadmo si sot-

per il rapimento di Persefone (cf. *Hymn. Dem.* 273-274); vd. anche la replica a Bernabé di Edmonds 2013, pp. 305-319, che colloca il πένθος di Persefone nello schema mitico della "fanciulla adirata" a cui si tributano cure rituali per evitare che manifesti in forme pericolose la sua ira per i traumi che ha subito.

⁵⁶ Lloyd-Jones 1985, p. 275; particolarmente interessanti le laminette 488-490 F OFB, provenienti da un'unica tomba della necropoli di Turi e databili al IV secolo a. C. (vd. Zuntz 1971, p. 296 s.). Contro l'interpretazione sviluppata da Lloyd-Jones, Zuntz 1971, p. 316 pensa che tutti e tre i proprietari delle laminette fossero morti fulminati.

⁵⁷ Rohde 1989 (1898²), p. 539 n. 1, che rimanda al caso di Apollo, che dopo aver ucciso Pitone deve scontare una pena di nove anni presso Admeto; Rose 1936, p. 88; Bernabé 2002, p. 417. Le ipotesi di Zuntz e West sembrano dunque alquanto generiche, un difetto che scompare se il mito sulla perdita della condizione divina (Zuntz) e la colpa originaria (West) vengono collegati al mito dei Titani.

tomise per otto anni ad Ares dopo aver ucciso il drago a lui consacrato ([Apollod.] 3. 4. 2 ἐνιαυτὸν ἐθήτευσεν Ἄρει ἦν δὲ ὁ ἐνιαυτὸς τότε ὀκτῶ ἔτη); Eracle servì presso Euristeo per un periodo di otto anni e un mese ([Apollod.] 2. 5. 11 τελεσθέντων δὲ τῶν ἄθλων ἐν μηνὶ καὶ ἔτεσιν ὀκτῶ). Frazer ricorda che si può immaginare che nell'antica Grecia un delitto fosse punito con otto anni di esilio⁵⁸. Se questo fosse vero, avremmo un altro indizio a favore dell'interpretazione da noi accettata del dolore di Persefone.

Questi tre frammenti dei θρηνοὶ di Pindaro sono gli unici che presentino significative novità nei confronti dell'ideologia tradizionale della morte nel lamento funebre. In questi testi appare una nuova concezione dell'anima e del suo destino dopo la morte. Se poi queste credenze appartenessero alla religione di Pindaro e se Pindaro aderisse ad una comunità di carattere misterico⁵⁹, è una questione che mi sembra poggiare su un terreno molto insidioso, reso ancora più problematico dall'accresciuta consapevolezza dei rischi che si corrono a trasferire sulla personalità del poeta credenze che si ricavano da testi i cui connotati erano determinati, in larga misura, dal rapporto con i committenti. Considerato il loro numero esiguo, i θρηνοὶ di carattere misterico potrebbero appartenere tutti a composizioni funebri riconducibili all'ambiente siceliota, dove la diffusione di tali credenze è un dato certo e documentato, a partire dall'*Olimpica* II di Pindaro.

Come ha giustamente notato Maria Cannatà Fera, la visione del destino dell'anima dopo la morte presente in questi θρηνοὶ escatologici confligge con la visione più tradizionale che Pindaro ribadisce negli epinici. Per risolvere questa contraddizione non sembra sufficiente richiamare il diverso statuto dei due generi poetici, anche perché nei θρηνοὶ di Pindaro non mancano certo elementi di continuità con la cultura tradizionale del lamento funebre, a cui era associata un'idea tradizionale della morte come perdita irreparabile e della vita nell'Ade come pallida e triste ombra della vita terrena. Mi sembra, pertanto, che risulti con chiarezza l'impossibilità di collegare in un quadro unitario e coerente tutti gli elementi che si trovano disseminati in questa produzione pindarica⁶⁰. Per quanto il numero dei frammenti sia piuttosto limita-

⁵⁸ Frazer 1961, p. 218 n. 1.

⁵⁹ «Grande iniziato» è definito Pindaro da Macchioro 1920, p. 237 s.; Rossi (R.) 1952, pp. 29-40, in part. pp. 32-35, propenderebbe piuttosto a fare di Pindaro un pitagorico, ma è comunque sicura «che almeno in un periodo della sua vita Pindaro credette nell'immortalità dell'anima e nell'esistenza di un mondo ultraterreno e alla palingenesi e alla punizione delle colpe e al premio della virtù...». Contro queste affermazioni sarà utile ricordare la saggezza delle secche parole di Wilamowitz 1922, p. 251: «Wo nahm Pindar die fremde Lehre her? Von Theron...». Sulla scia di Wilamowitz, Bowra 1964, p. 121, a proposito di *Ol.* 2. 56-82: «he turns into high poetry Theron's own views», ma aggiunge: «he must to some extent have absorbed them into his imaginative consciousness. Theron must have instructed Pindar on his esoteric beliefs». Scettico, giustamente, sull'iniziazione di Pindaro ai misteri des Places 1949, pp. 59-61.

⁶⁰ Per una valutazione molto equilibrata della presenza degli elementi orfici nella poesia di Pindaro, che mette in risalto le esigenze dei committenti, ma allo stesso tempo mostra come Pin-

to, visioni tradizionali della morte e dell'oltretomba convivono accanto a temi che sembrano appartenere a dottrine più innovative come quelle dei misteri orfici ed eleusini.

Da questo quadro eterogeneo, dovuto probabilmente alla diversità delle idee religiose dei committenti, ricaviamo un elemento nuovo per il nostro studio: le parole di quei θρῆνοι di Pindaro che si scostano dalla tradizione non intervengono più, come quelle dei lamenti rituali, a determinare e sancire il passaggio di condizione del defunto, ma semplicemente descrivono una condizione e un destino dal cui compimento il θρῆνος era ormai escluso. Questi documenti del lamento poetico non hanno più una funzione pragmatica e costituiscono le prime evidenze di una trasformazione, seppure circoscritta, della cultura tradizionale del lamento funebre.

4.7. θρῆνος e γόος in Pindaro

Nell'opera di Pindaro il termine θρῆνος ricorre due volte. Abbiamo già ricordato l'importante passo dell'*Istmica* VIII nel quale Pindaro fornisce un'ulteriore testimonianza sul lamento funebre (v. 58 θρῆνον πολύφαμον) che le Muse eseguono per la morte di Achille. Nella *Pitica* XII, poi, per la vittoria avventurosa dell'auleta agrigentino Midas, Pindaro narra il mito dell'invenzione dell'arte auletica e del *nomos* policefalo da parte di Atena, che compose una melodia per *aulos* imitando il lamento che le Gorgoni pronunciarono quando la loro sorella Medusa fu uccisa da Perseo. Nel descrivere questa invenzione, Pindaro utilizza in modo distinto due termini ormai familiari, γόος e θρῆνος, secondo un uso che mi sembra costante nella poesia greca arcaica e classica e che merita di essere sottolineato, perché dimostra la cura con cui veniva distinta la lamentazione frutto di elaborazione artistica da quella di dominio comune e, più in generale, il risultato dell'arte mimetica rispetto all'oggetto da cui ha preso le mosse il processo imitativo.

Pind. *Pyth.* 12. 7-8

Παλλὰς ἐφεῦρε (scil. l'arte auletica) θρασειᾶν <Γοργόνων>
οὔλιον θρῆνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα.

Il verbo διαπλέκω è spiegato dallo scolio con un sinonimo, συντίθημι, che è verbo impiegato talora a definire il momento della composizione poetica⁶¹. Atena avrebbe dunque dato forma artistica al lamento pronunciato

darò abbia valorizzato soprattutto quei tratti dell'orfismo che non entravano in collisione con la religiosità tradizionale, vd. Santamaría Álvarez 2008, pp. 1180-1183.

⁶¹ Schol. ad Pind. *Pyth.* 12. 12b [2. 265 Drachmann] διαπλέξαισα· συνθεῖσα τὸν οὔλιον θρῆνον τῶν Γοργόνων ἢ Ἀθηνᾶ. I vari significati del verbo, e dei suoi derivati, in Pindaro sono spiegati da Gentili 2006 (1984), p. 251 n. 64. Gentili propone di intendere con il significato di "composizione" il termine σύνθεσις in Pind. fr. 205. 3 M. per cui cf. *Ol.* 3. 8 ἐπέων τε θέσιν. Sul verbo ἐφευρίσκω vd. Angeli Bernardini in Gentili et alii 1995, p. 673 (comm. ad

dalle Gorgoni e ascoltato dalla dea mentre Perseo compiva la sua cruenta impresa (vv. 9-12). L'uso del termine *θρῆνος*, dunque, appare pienamente giustificato, perché Pindaro ha voluto indicare il risultato ultimo dell'imitazione di Atena, cioè il prodotto artistico. La traduzione più aderente al testo mi sembra «Pallade Atena inventò (l'arte auletica) componendo un funereo lamento a imitazione di quello delle Gorgoni violente», accentuando così il valore di origine del genitivo piuttosto che quello soggettivo. Questo ragionamento mi sembra confermato, all'interno del medesimo componimento, dal fatto che Pindaro, quando descrive più dettagliatamente la vicenda di questa invenzione, dice:

Pind. *Pyth.* 12. 19-21

...παρθένος αὐλῶν τεύχε πάμφωνον μέλος,
ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
χρημθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.

In questo secondo passo si rende esplicito l'oggetto dell'imitazione di Atena, che è il γόος delle Gorgoni (non di una sola), come correttamente interpreta lo scolio⁶², cioè il lamento inarticolato effettivamente pronunciato per l'uccisione della sorella Medusa. Ma il risultato di questa azione mimetica è il *θρῆνος* creato da Atena, un *aulema* trenetico, più che una trenodia⁶³. Troviamo in quest'ode pindarica un'ulteriore articolazione di quanto abbiamo già detto a proposito della distinzione γόος – *θρῆνος* nei poemi omerici: la pertinenza di un'espressione poetica o musicale all'ambito di azione di figure professionali, fra le quali includiamo anche le divinità che forniscono a poeti e musicisti modelli e prassi da imitare, comporta l'adozione di una terminologia che distingua attentamente queste espressioni da quelle sorte spontaneamente o da quelle di dominio comune. La melodia luttuosa composta da Atena sarà stata una imitazione fedele del lamento delle Gorgoni, ma il processo alla base di questa invenzione non è accessibile a tutti. Fra gli umani, solo i poeti e i musicisti possono realizzare invenzioni di questo tipo e tale capacità è di origine divina. Perciò la differenza fondamentale fra i canti dei comuni mortali e quelli dei poeti non risiede tanto nei contenuti o nelle forme del canto, quanto piuttosto nella capacità di produrre dei proto-

loc.), che rimanda ad altri luoghi pindarici in cui il verbo è impiegato per indicare la creazione musicale e poetica.

⁶² Schol. *ad Pind. Pyth.* 12. 12a [2. 265 Drachmann] τάν ποτε Παλλάς· ἦντινα τὴν αὐλητικὴν τέχνην εὐρατό ποτε ἢ Ἀθηνᾶ τῶν θρασειῶν Γοργόνων τὸν θρῆνον διαπλέξασα καὶ μιμησαμένη. Vd. Angeli Bernardini in Gentili *et alii* 1995, p. 679 (*comm. ad loc.*).

⁶³ Diversamente Cannatà Fera 1990, p. 12, ritiene che in *Pitica* 12. 8 *θρῆνος* «designa ... il libero e scomposto lamento delle Gorgoni cui Atena si ispira per la sua invenzione dell'auletica e in particolare del *nomos* policefalo». Per la Cannatà Fera al v. 21 γόος ricorre come sinonimo di *θρῆνος* (p. 12 e n. 19).

tipi di canto che, una volta entrati nel circuito della memoria orale, possano arricchire il patrimonio comune⁶⁴.

4.8. *I θοῖνοι di Pindaro e Simonide riportati da Stobeo. La gnome in funzione trenodica*

Tra i frammenti dei θοῖνοι di Pindaro e di Simonide conservati dalla tradizione indiretta ve ne sono alcuni nel florilegio di Giovanni Stobeo. Questi testi meritano, per il loro contenuto omogeneo, un discorso particolare, che risulterà forse più agevole ora, dopo che abbiamo preso in esame la produzione di Pindaro di tradizione diretta. Tutti i frammenti tramandati da Stobeo hanno un contenuto gnomico, un dato che non può certo essere considerato sorprendente visto l'interesse esclusivo che il compilatore di quella tarda antologia aveva per le sentenze di carattere generale. Ma resta da spiegare quale può essere la funzione di argomenti di carattere gnomico nei lamenti d'autore. Cominciamo da Pindaro, di cui Stobeo riporta dai θοῖνοι un solo frammento, che è anche l'ultimo dei testi del poeta tebano ascrivibili a questo genere poetico.

Pind. fr. 134 M. = fr. 60 Cannatà Fera⁶⁵
 εὐδαίμωνων δραπέτας οὐκ ἔστιν ὄλβος

Il concetto espresso in questo frammento è sembrato in contrasto con l'opinione, molto diffusa nella poesia greca ed anche nell'opera di Pindaro, secondo la quale la vita umana è governata da un destino oscuro che rende instabile anche la più solida fortuna⁶⁶. Pertanto Farnell (1961, p. 436) ha concluso che la felicità di cui si parla nel frammento di Pindaro non può essere quella terrena, bensì la felicità dei giusti dopo la morte. Contro questa interpretazione la Cannatà Fera (1990, p. 195 e n. 4) ricorda che εὐδαίμονες solo in tarda età poteva significare "beati" e che nelle epoche precedenti, per questo significato, è comune l'uso di μακάριοι. Inoltre, la sezione della raccolta di Stobeo in cui il frammento è contenuto è dedicata alla felicità terrena, e quindi per armonizzare questo dato con l'ipotesi di Farnell dovremmo supporre un fraintendimento del testimone, che è sempre possibile, ma rappresenta comunque una difficoltà in più da superare. La Cannatà Fera (1990, p. 196 s.) sostiene che, dato il significato di εὐδαίμονες, "persone che godono dei favo-

⁶⁴ Troveremo altri esempi di questa distinzione in tragedia (vd. *infra* p. 313 s.), a proposito delle espressioni che indicano i lamenti di animali, primo fra tutti l'usignolo, che hanno dato origine a imitazioni artistiche e che mai vengono indicati con il termine θοῖνος.

⁶⁵ Riportato da Stob. *Ecl.* 4. 39. 6 [5. 903 W.-H.] con esplicita assegnazione di genere: Πινδάρου θοῖνων. Su questo frammento vd. Reiner 1938, p. 92 s.; Farnell 1961, p. 436; Cannatà Fera 1990, pp. 194-198.

⁶⁶ Solo per restare ai θοῖνοι cf. Sim. fr. 521 PMG. Le affermazioni di Pindaro sull'instabilità del destino umano sono accuratamente raccolte da Cannatà Fera 1990, p. 194 n. 3.

ri divini”, Pindaro qui volesse significare che quando gli dèi sono benigni la felicità può essere durevole.

Partendo dai validi argomenti della Cannatà Fera vorrei proporre un’ipotesi interpretativa parzialmente diversa, premettendo che:

1) al fine della distribuzione della felicità, il ruolo della divinità sembra preponderante rispetto alle capacità umane (cf. Pind. *Pyth.* 12. 28 s.; *Nem.* 7. 55 ss.; *Isthm.* 3. 4 ss.);

2) il termine ὄλβος designa il benessere materiale, la ricchezza piuttosto che la felicità⁶⁷.

La traduzione del frammento che mi sembra più appropriata sarebbe quindi: «La fortuna di quanti sono cari agli dèi non è fugace». Impiego il termine fortuna perché mi sembra la parola che dà conto nel modo migliore del concetto greco per cui un uomo ricco (e fortunato) è un uomo benvenuto dagli dèi, perché anche la ricchezza è distribuita dagli dèi, secondo una concezione di cui troviamo un’esplicita formulazione in un frammento di Solone (fr. 1. 9 Gent.-Pr.⁶⁸) πλοῦτον δ’ ὄν μὲν δῶσι θεοί e di cui restano rilevanti tracce anche nell’italiano “fortuna” come “averi, sostanze, ricchezza” e nell’espressione “fare fortuna”.

La frase, però, ha un senso solo se la si riferisce ad un morto, perché solo di un uomo che ha cessato di vivere si può dire se gli dèi gli sono stati propizi per tutta la vita, giacché solo costui sarà il vero εὐδαίμων (cf. il θρηῖνος di Sim. fr. 521. 2 PMG). È naturale pertanto in un θρηῖνος ricordare e celebrare la sorte privilegiata di un uomo che ha potuto conservare, grazie al benevolo aiuto degli dèi, il proprio ricco patrimonio per tutta la vita, assicurandosi così una vita felice fino al giorno estremo. Questo argomento gnomico svolge, dunque, pienamente la funzione dell’elogio delle virtù del morto, la cui importanza nella cultura del lamento funebre è apparsa in tutta la sua evidenza nel primo capitolo, dedicato a Omero.

Stobeo è anche testimone di alcuni frammenti dei θρηῖνοι di Simonide ed è l’unico testimone di tradizione indiretta che fornisce chiare indicazioni sul genere a cui essi appartengono. Egli infatti cita i fr. 521 e 523 PMG (= F 244-245 Poltera) premettendovi la notizia: Σιμωνίδου θρήνων.

Sim. F 244 Poltera⁶⁹ = fr. 521 PMG

ἄνθρωπος ἐὼν μὴ ποτε εἴτης ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ’ ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσπον χρόνον ἔσσειται
ὠκεία γὰρ οὐδὲ τανυπτέρυγος μυίας
οὕτως ἅ μετὰστασις.

⁶⁷ Vd. Slater 1969, s.v. ὄλβος; De Heer 1969, su ὄλβιος in part. pp. 53-54 e p. 100.

⁶⁸ Cf. anche Eur. *Erect.* F 362 TrGF, in part. vv. 11 ss., dove si sviluppa il tema soloniano della fugacità delle ricchezze mal acquistate; vd. Di Benedetto 1971, p. 151 s.

⁶⁹ Vd. Stob. 4. 41. 9 [5. 930, 12-16 W.-H.].

In un altro passo del *Florilegio* Stobeo cita un brano di Favorino (Stob. 4. 41. 62 = fr. 109 Barigazzi) che riporta i soli primi due versi del fr. 521 PMG, con significative varianti, e prosegue: ἀλλὰ μηδὲ οἶκον ὥσπερ ἀμέλει ὁ ποιητῆς διεξέρχεται τὴν τῶν Σκοπαδῶν ἀθρόαν ἀπώλειαν. A partire dal contesto di Favorino si è creduto di poter affermare che il fr. 521 PMG di Simonide appartenesse al θρῆνος per la morte degli Scopadi⁷⁰, ma si tratta soltanto di un'ipotesi possibile. Nessun collegamento è stabilito in modo chiaro da Favorino, che anzi sembra dire che nel frammento citato Simonide affermava l'instabilità della condizione umana e nella composizione per la morte degli Scopadi (molto probabilmente un θρῆνος) raccontava la distruzione della casa dei dinasti tessali e la loro morte⁷¹. La climax di Favorino culmina nell'accenno all'instabilità del destino delle città, che possono scomparire in un lampo per effetto di cataclismi naturali. È possibile, o meglio probabile, che ai tre elementi della climax, uomo – casa – città, corrispondessero per Favorino tre diversi componimenti che illustravano i diversi elementi che compongono il quadro generale della instabile condizione umana. Un altro dato rilevante conservato dalle parole di Favorino sopra riportate riguarda la presenza dell'elemento narrativo, cioè la narrazione delle circostanze della morte, nel θρῆνος simonideo. Questo dato di fatto, che vale sia che Favorino si riferisse ad uno o a più componimenti, pone i θρῆνοι di Simonide in un rapporto di continuità con il γόος omerico, perché il racconto di come è avvenuta la morte del destinatario dell'ode costituisce una delle forme in cui si può realizzare la funzione dell'attestazione del nuovo status del morto.

L'esame delle varianti che la tradizione di questo frammento presenta ci illumina sulla fortuna del θρῆνος simonideo nella letteratura latina, come dimostra la variante αὔριον nel primo verso del frammento, che non è presente nella prima citazione di Stobeo, ma solo nel contesto del passo di Favorino citato da Stobeo in un altro paragrafo della sua antologia. Questa variante, prima che da Page, fu criticata e respinta da Wilamowitz⁷², che non credeva possibile l'unione del presente γίγνεται con un avverbio indicante il futuro. Ma il vero fondamento della posizione di Wilamowitz era, per sua stessa ammissione⁷³, la metrica, dato che il testo γίγνεται αὔριον è senz'altro *difficilior*,

⁷⁰ Wilamowitz 1886, p. 144; Wilamowitz 1921, p. 339 n. 3; Reiner 1938, p. 73; Gentili in Perrotta – Gentili 1965, p. 325; Barigazzi 1966, p. 534: «Non si sa in quale poesia si trovasse quell'accenno [scil. alla rovina della casa degli Scopadi]: stando alle parole di Favorino, sembra che comparisse nello stesso *threnos* da cui derivano i versi citati». Solo Bowra 1973, p. 325 rileva giustamente che noi non sappiamo se il frammento appartenesse al θρῆνος per gli Scopadi, anche se comunica un'atmosfera adatta all'argomento.

⁷¹ Della composizione di θρῆνοι per gli Scopadi ci informa lo Schol. ad Theocr. 16. 36 s. [p. 327 s. Wendel] = Sim. fr. 529 PMG.

⁷² Wilamowitz 1886, p. 144.

⁷³ Wilamowitz 1921, p. 339 n. 3, una ritrattazione dell'atetesi di αὔριον al v. 1., in cui Wilamowitz ammette che la sua scelta testuale mirava a conservare gli ioni a *maiore* nel primo verso. Diverse ricostruzioni metriche sono proposte da Perrotta 1952, pp. 256-269, in part. p. 269 che propone

per motivi sintattico-stilistici, rispetto al testo della prima citazione di Stobeo, preferito da Wilamowitz. Inoltre, come ha ricordato per primo Schneidewin, seguito da Perrotta⁷⁴, è l'avverbio a dare al verbo la nozione di futuro, né, d'altra parte, mancano casi di presente in luogo di futuro. Questa disposizione testuale mi sembra confermata dall'imitazione che Orazio fa di questo verso in *Carm.* 1. 9. 13 *quid sit futurum cras fuge quaerere*. Un confronto tutt'altro che arbitrario data la frequenza, notevole in relazione alla modesta estensione dei frammenti di θρηνοι conservati, con cui Orazio riprende espressioni appartenenti a questa produzione di Simonide, come vedremo anche più avanti. Sembra dunque immotivata l'espunzione di αὔριον nell'edizione di Page.

La seconda variante offerta da Favorino merita di essere adeguatamente apprezzata: al v. 2 del frammento Favorino riporta ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσεται, mentre la prima citazione di Stobeo manca dell'aggettivo ὄλβιον. Ora, l'efficacia dell'argomento generale espresso in questo testo verrebbe fortemente diminuita in assenza di questo aggettivo e dell'avverbio che abbiamo sopra discusso, perché secondo Stobeo Simonide direbbe:

Tu che sei un uomo, non dire mai ciò che accadrà,
e vedendo un uomo non dire mai per quanto tempo vivrà.
Neppure della mosca dalle ampie ali è così veloce
il cambiamento [o meglio «la morte»].

I primi due versi, invece, nella versione di Favorino significherebbero:

Tu che sei un uomo, non dire mai ciò che accadrà domani,
e vedendo un uomo non dirlo fortunato per tutto il tempo che vivrà.

Nella versione della prima citazione di Stobeo l'instabilità della condizione umana verrebbe espressa soltanto dal paragone con la mosca, mentre i primi due versi sarebbero estremamente generici. Molto più efficaci invece risulterebbero nella versione di Favorino: la mutevolezza della condizione umana è tale da impedire di fare qualsiasi previsione, anche per quelle persone che sembrano felici (v. 2 ὄλβιον). Un tale argomento sarebbe particolarmente appropriato se questo frammento appartenesse al θρηνος per la morte di alcuni membri della potente famiglia degli Scopadi a seguito del crollo dell'edificio in cui si stava svolgendo un banchetto. Non solo, ma la presenza dell'aggettivo ὄλβιον riconduce questo carne nella stessa sfera concettuale del fr. 135

4 cho || 2 cho + docm || 2 an || 2 an + ipodocm; Gentili in Perrotta – Gentili 1965, p. 325 s.: [^]ascl. (con αὔριον al verso seguente) || 3 cho + docm || 2 an + sp | lec ||; Poltera 2008, p. 185: [^]ascl. *mai*^{id} || [^]ascl. *mai* || gl^{2d} || sp ...

⁷⁴ Schneidewin 1835, p. 64: «...*inest futuri temporis significatio in voce αὔριον*»; Perrotta 1952, p. 257 s., a cui rimando per una minuta analisi anche delle varianti di importanza minore per la costituzione del testo.

M. di Pindaro secondo la nostra interpretazione. La concezione alla base dei θρηνοί dei due diversi poeti sembra essere la stessa, ma i casi a cui questa concezione si applica sono opposti: nel carme di Pindaro il defunto celebrato ha goduto del suo ὄλβος fino alla fine dei suoi giorni e questo dimostra che il favore divino lo ha accompagnato per tutta la vita; mentre nel secondo caso il defunto ha subito un rovesciamento della sorte per cui la sua condizione di ὄλβιος è stata solo temporanea. E tuttavia, anche questa sorte meno fortunata rientra nella legge universale dell'instabilità umana, così che anche in questo caso il destino individuale può essere destoricizzato perché sia più tollerabile. Né si deve vedere contraddizione fra i concetti espressi nei due testi, perché il valore di un argomento gnomico non è mai assoluto, ma deve essere compreso sempre in relazione all'occasione per cui il carme fu composto: ogni poeta adatta gli argomenti alla sorte individuale della persona che sta celebrando e può quindi esaltare in un caso un destino eccezionalmente positivo, dimostrato dalla conservazione dell'ὄλβος fino al termine della vita, mentre in un altro caso può considerare l'improvvisa sciagura che ha colpito un uomo come la dimostrazione del capriccio crudele che affligge le umane sorti e accomuna il destino di un uomo a quello della squallida mosca.

L'accostamento audace fra il destino dell'uomo e quello della mosca costituisce la peculiarità più significativa di questo θρηνος. Se infatti il tema dell'incertezza del destino umano è usato ed abusato nella poesia greca, come dimostra la raccolta di passi affini fatta da Stobeeo all'interno del medesimo capitolo (4. 41⁷⁵), l'avvicinamento fra la condizione dell'uomo e quella dell'insignificante mosca è una novità assoluta che non ha avuto seguito nella letteratura greca, come ha notato per primo Reiner⁷⁶. Per trovare una ripresa di questa similitudine, infatti, bisogna arrivare all'opera di Petronio, in un passo che sembra proprio una riattualizzazione del testo simonideo in un contesto trenodico: *Sat. 42 Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebulliit. Modo, modo me appellavit. Videor mihi cum illo loqui. Heu, eheu! Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus*. Come si vede, nel passo di Petronio la manifestazione del dolore per una morte si associa a un argomento di carattere generale, il cui unico antecedente è proprio il θρηνος di Simonide. Ma il testo di Petronio è ricco di pathos: la gnome, ridotta con efficace sintesi, coopera con la descrizione dell'accaduto a esprimere un cordoglio commisurato all'entità del lutto.

⁷⁵ Particolarmente vicine al nostro passo sono le parole finali dell'*Edipo re* di Sofocle, vv. 1528-1530 ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν / ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδὲν ὀλβίζειν, πρὶν ἂν / τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν. Ai passi raccolti da Stobeeo bisogna aggiungere, per la consistenza delle riprese verbali, Eur. *Andr.* 100-102 χρῆ δ' οὐποτ' εἰπέιν οὐδέν' ὀλβιον βροτῶν, / πρὶν ἂν θανόντος τὴν τελευταίαν ἰδῆς / ὅπως περάσας ἡμέραν ἤξει κάτω, e, per la presenza dell'avverbio αὐριον in un contesto simile, Eur. *Alc.* 783 s. κούκ ἐστὶ θνητῶν ὅστις ἐξεπίσταται / τὴν αὐριον μέλλουσαν εἰ βιώσεται.

⁷⁶ Reiner 1938, p. 72 n. 6.

Il secondo frammento Σιμωνίδου Θρήνων citato da Stobeeo⁷⁷ è il fr. 523 PMG:

Sim. fr. 523 PMG = F 245 Poltera
 τοῦδ' ἐ γάρ οἱ πρότερόν ποτ' ἐπέλοντο,
 θεῶν δ' ἐξ ἀνάκτων ἐγένονθ' υἷες ἡμίθεοι,
 ἄπονον οὐδ' ἄφθιτον οὐδ' ἀκίνδυνον βίον
 ἐς γῆρας ἐξίκοντο τελέσαντες.†

Ci troviamo, di nuovo, di fronte a un argomento di carattere gnomico, la cui forza consiste nell'accomunare in una condizione ugualmente dolorosa gli uomini e i semidei, piegando un concetto che si trovava già in Esiodo ed ancor più chiaramente in Callino⁷⁸. L'utilizzo di questo tema in funzione consolatoria fu addirittura teorizzato da Menandro retore che lo annovera fra gli argomenti di carattere filosofico la cui presenza ben si adatta alla *consolatio*⁷⁹. Di conseguenza, il collegamento esplicito, proposto già dagli antichi, di un argomento di questo tipo al genere consolatorio ha indotto a valutare come consolatoria anche la presenza di questi temi in ciò che resta dei Θρήνοι d'autore. E addirittura la presenza di argomenti consolatori è stata considerata come la caratteristica predominante del genere trenodico⁸⁰, con una assimilazione che a me sembra piuttosto frettolosa e in gran parte arbitraria. Prima di tutto, l'esame che abbiamo qui condotto dei Θρήνοι di Pindaro di tradizione diretta ha rivelato una grande varietà di strategie discorsive fra le quali non manca la riproduzione di moduli tradizionali, che svolgono in forme diverse le stesse funzioni del lamento che abbiamo individuato nei poemi omerici; inoltre ampio spazio aveva nei Θρήνοι la narrazione di carattere mitico, oppure la descrizione di paesaggi oltremondani, talvolta con i tratti più consueti e tradizionali, altre volte con immagini che attingono a nuove visioni del destino dell'anima dopo la morte; infine aveva spazio nei Θρήνοι la riflessione di carattere gnomico. Tanta varietà discorsiva fatica a entrare nel letto di Procuste di una generale predilezione per l'argomento gnomico in funzione consolatoria nell'intera pro-

⁷⁷ Stob. 4. 34. 14 [3. 829. 6-10 W.-H.].

⁷⁸ Hes. *Op.* 156-173. Nel passo di Esiodo si ricorda che alcuni eroi morirono a Tebe e altri a Troia; ma si dice anche che alcuni Zeus li pose a vivere nelle isole felici ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες (v. 170). Il senso del frammento di Simonide è più vicino a Callino fr. 1. 12 s. Gent.-Pr. οὐ γάρ κως θάνατόν γε φυγεῖν εἰμαρμένον ἐστίν / ἄνδρ' οὐδ' εἰ προγόνων ἢ γένος ἀθανάτων. Un precedente omerico, che può essere considerato il prototipo dei passi citati, è *Il.* 12. 22 s. ... ὅθι πολλὰ βόαργια καὶ τρυφάλεια / κάππεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν. Interessante anche l'oracolo delfico riferito agli inviati di Cresos in *Hdt.* 1. 91 τὴν πεπραμένην μοῖραν ἀδύνατά ἐστι ἀποφυγεῖν καὶ θεῶ.

⁷⁹ Men. *Rh.* 414. 2-6 Russell – Wilson καὶ φιλοσοφῆσαι δὲ ἐπὶ τούτοις οὐκ ἀπειρόκαλον καθόλου περὶ φύσεως ἀνθρωπίνης, ... καὶ ὅτι πέρας ἐστὶν ἅπασιν ἀνθρώποις τοῦ βίου ὁ θάνατος καὶ ὅτι ἥρωες καὶ θεῶν παῖδες οὐ διέφυγον.

⁸⁰ Questo punto di vista è sostenuto convintamente da Harvey 1955, p. 171, ma vd. le lucide obiezioni mosse ad Harvey da Wright 1986, p. 167.

duzione antica di θρήνοι. In secondo luogo, non mi sembra corretto operare un avvicinamento così stringente fra due generi di discorso che nascono in tempi distinti e con finalità diverse. La *consolatio* è un elaborato discorso di carattere retorico e filosofico, i cui primi esempi non sono più recenti del IV secolo a. C., che mira a cambiare il segno dell'evento luttuoso, mostrando come il dolore per la morte di una persona sia, sostanzialmente, un umanissimo errore, nato da eccessivo attaccamento alla vita terrena e dalla mancanza di consapevolezza della dura realtà della condizione umana. È un discorso in prosa, in cui sono distillati i frutti della riflessione filosofica sul senso ultimo della vita prodotti da scuole di pensiero di diverso orientamento. E attraverso il filtro di argomenti filosofici innovativi, in questi discorsi viene riletto il patrimonio di sentenze sulla morte che hanno prodotto i poeti del passato. Completamente diverse sono le finalità del θρήνος anche nella produzione di autori come Pindaro e Simonide, che pure apportarono delle innovazioni alla cultura tradizionale del lamento. Rispetto alla strategia rituale del lamento tradizionale, abbiamo individuato questa innovazione nel trattamento del mito in funzione trenodica, cioè in quel processo di destoricizzazione dell'evento luttuoso che consente di inscrivere la morte di un uomo in un quadro prestigioso di storie, ben note a tutti, di cui sono protagonisti dèi ed eroi. La narrativizzazione, in forma mitica o meno, della vita di un uomo ormai morto è un privilegio eccezionale che, come tale, deve restare all'interno di limiti etici che il poeta ribadisce a più riprese. I richiami alla verità della condizione umana, espressi in forma gnomica nei θρήνοι, sono inviti a ricavare il giusto insegnamento dalle storie mitiche raccontate o dalla vicenda umana del morto che è oggetto di mitizzazione. La gnome, pertanto, svolge nei θρήνοι una funzione diversa rispetto al discorso consolatorio e quando compare è opportuno specificare che in questi testi la gnome viene usata in funzione trenodica, come elemento equilibratore all'interno di un discorso di natura eminentemente celebrativa.

Vi è poi un'altra funzione specifica della gnome trenodica, che appare quando la gnome si coordina con altre parti del discorso in cui sono presenti espressioni, anche intense, di commozione e partecipazione al dolore per la morte. La tragedia greca ce ne fornisce un chiarissimo esempio all'interno di una scena di lamentazione particolarmente animata che si svolge nell'*Alceste* di Euripide, quando il coro assume la funzione di guida del pianto lasciando ad Admeto la lamentazione responsoriale:

Eur. *Alc.* 889-894

Coro τύχα τύχα δυσπάλαιστος ἦκει
Coro πέραα δέ γ' οὐδὲν ἀλγέων τίθησ.

Coro βαρέα μὲν φέρειν, ὅμως δὲ ...

Coro τλᾶθ' οὐ σὺ πρῶτος ὤλεσας ...

Coro γυναιῖκα· συμφορὰ δ' ἑτέρους ἑτέρα

πιέζει φανεῖσα θνατῶν

Adm. αἰαῖ

Adm. ἔ ἔ

Adm. φεῦ φεῦ

Adm. ἰὼ μοῖ μοῖ

Torneremo in seguito su questa tragedia di Euripide, ricca di interesse per il nostro studio, ma quel che emerge chiaramente da questo passo è che espressioni di violenta commozione sono fuse con considerazioni dal contenuto più pacato che mirano ad attenuare l'energia distruttiva del cordoglio. Admeto non è stato né il primo né l'ultimo a subire la perdita della moglie, e altre sciagure attendono gli altri mortali in base all'inconoscibile disegno degli dèi. L'argomento gnomico coopera perfettamente alla strategia rituale del lamento, perché attua, per una via diversa, un processo di progressiva attenuazione della crisi del cordoglio attraverso una forma di destoricizzazione dell'evento luttuoso diversa rispetto a quella operata dalla prospettiva mitica.

D'altra parte, le fonti antiche rendono esplicita testimonianza del carattere dolente dei *θρήνοι* di Simonide, e sono concordi nel sottolinearne questo aspetto. Abbiamo già visto la rielaborazione che del tema della mosca compì Petronio (un passo che conferma in ambito latino l'uso della gnomo in funzione trenodica). Ma anche Catullo, nel carme 38, indirizzato a Cornificio, prega nei versi finali l'amico perché gli invii (vv. 7-8) *Paulum quid lubet allocutionis / maestius lacrimis Simonideis*. Il termine *allocutio* indica indistintamente ogni forma di conforto prestato alle persone colpite da un lutto⁸¹ ed ha quindi un significato troppo generale perché si possa 'tradurre' con una parola greca appartenente alla sfera del lutto. Tuttavia, il termine è legato all'ambito funerario in modo talmente stretto che non si può intenderlo, genericamente, come un riferimento agli elementi patetici presenti nell'opera di Simonide. Qui Catullo si riferisce ai *θρήνοι* di Simonide. E se poteva racchiudere nella formula *lacrimae Simonideae* la produzione trenodica di questo autore, evidentemente i testi che Catullo leggeva erano improntati ad un'emotività pronunciata di cui nei frammenti conservati è rimasta solo una lieve traccia.

L'implicito giudizio di Catullo è confermato da due critici letterari dell'antichità. Dionisio di Alicarnasso, nell'opera *περὶ μιμήσεως* (420 [p. 205 Us.-Rad.]) afferma: *πρὸς τούτοις, καθ' ὃ βελτίων εὐρίσκεται [scil. Simonide] καὶ Πινδάρου, τὸ οἰκτίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ἀλλὰ παθητικῶς* e Quintiliano (10. 1. 64): *Praecipua tamen eius in commovenda miseratione virtus, ut quidam in hac eum parte omnibus eius operis auctoribus praeferant*. Questa fama di eccellenza assoluta nel genere trenodico, conquistata grazie ad una particolare

⁸¹ Varr. *de lingua lat.* 6. 57 *adlocutum mulieres ire aiunt, cum eunt ad aliquam consolandi causa*; Hor. *Epod.* 13. 17 s. *Illic omne malum vino cantuque levato, / deformis aegrimoniae dulcibus adloquii*; Sen. *Epist.* 98. 9 *in ea epistula qua sororem amisso... filio adloquitur*; Tr. 619 s. *Alios parentes alloqui in luctu decet: / tibi gratulandum est, misera, quod nato cares*; Cons. ad Marc. 1. 6 *Quis enim erit finis? omnia in supervacuum temptata sunt, fatigatae allocutiones amicorum*; Cons. ad Helv. matr. 1. 3 *Quid quod novis verbis nec ex vulgari et cotidiana sumptis allocutione opus erat homini ad consolandos suos ex ipso rogo caput adlevanti*; Serv. ad Aen. 10. 860 *est enim adloqui consolari*. Da queste citazioni non si può capire se l'*allocutio* comprendeva la lamentazione pronunciata insieme ai parenti per alleviare, partecipandovi, il cordoglio, oppure se era un discorso di circostanza di tipo consolatorio, come sembra indicare Seneca.

disposizione a suscitare l'emotività con espressioni patetiche, spiega perché Orazio si riferisca ai *θρῆνοι* di Simonide, quando vuole indicare una Musa che sappia cantare argomenti drammatici:

Hor. *carm.* 2. 1. 37-38
Sed ne relictis, Musa procax, iocis
Ceae retractes munera neniae

Nel contesto dell'ode l'invocazione alla Musa perché non abbandoni una poesia dagli accenti lieti si oppone all'intento di Pollione (il dedicatario) di trattare le tragiche vicende delle guerre civili. La rievocazione, dagli accenti particolarmente tragici, dei fatti sanguinosi delle guerre è considerata da Orazio argomento degno della *nenia* *Cea*, cioè dei *θρῆνοι* di Simonide. L'identificazione è sicura, perché il termine *nenia* è il corrispondente latino di *θρῆνος*⁸² e il tono dei versi di Orazio è in armonia con i giudizi dati dagli antichi su questa produzione di Simonide, la cui esemplarità dovette perdurare a lungo se ancora Elio Aristide (*Or.* 31. 2 [2. 212 Keil, vd. *supra* pp. 134-136]) considerava Dyseride, la madre del tessalo Antioco per cui Simonide compose un *θρῆνος* (vd. *infra* p. 214 s.), come un modello di madre sconvolta dal dolore per la morte del figlio. Orazio, poi, dovette essere molto interessato ai *θρῆνοι*. Egli non solo ha ripreso più volte versi di queste composizioni da Simonide e ha fornito un'originale sintesi di elementi trenodici nell'*Ode* 24 del primo libro⁸³, ma ha dimostrato di assegnare una particolare importanza ai *θρῆνοι* fra i vari generi praticati da Pindaro. Infatti, nell'*Ode* 2 del quarto libro, Orazio, passando in rassegna la produzione pindarica, dedica un'intera strofe soltanto ai ditirambi (vv. 9-12), agli epinici (vv. 17-20) e infine ai *θρῆνοι* (vv. 21-24), mentre gli altri generi vengono ricordati con espressioni sintetiche, quando non vengono del tutto taciuti.

Hor. *carm.* 4. 2. 21-24
flebili sponsae iuvenemve raptum
plorat et viris animumque moresque
aureos educit in astra nigroque
invidet Orco

⁸² Su *neniae* e prefiche nel mondo romano vd. Cirese 1951, pp. 30-33. Anche se mancano, purtroppo, testi di *neniae*, ci si può formare un'idea abbastanza sicura di questi canti in base ad alcune testimonianze: Cic. *de leg.* 2. 62 ... *honoratorum virorum laudes in contione memorentur, easque etiam cantus ad tibicinem prosequatur, cui nomen neniae, quo vocabulo etiam apud Graecos cantus lugubres nominantur.* Nonius 145. 24 *Nenia, ineptum et inconditum carmen, quod a conducta muliere, quae praefica diceretur, iis, quibus propinqui non essent, mortuis exhiberetur.* Varro *de Vita Populi Romani lib. IV*: «*ibi a muliere, quae optuma voce esset, per quam laudari; dein neniam cantari solitam ad tibias et fides*». In quest'ultima testimonianza è descritto un *θρῆνος* del tipo analizzato nell'*Iliade* per Ettore e nell'*Odissea* per Achille, cioè un lamento funebre professionale. Colpisce il fatto che anche nel mondo romano per designare il lamento poetico (greco) fu impiegato il termine riservato alla lamentazione mercenaria, fatta da specialisti di questa pratica.

⁸³ Vd. Nisbet – Hubbard 1970, pp. 279-289; Gigante 1995, pp. 97-119.

Anche nella definizione di Orazio ritroviamo i due elementi desunti dall'analisi interna e dagli espliciti giudizi degli antichi: conservazione di elementi tradizionali e solennità della celebrazione riservata ai destinatari delle sue odi. La prima è nei vv. 21-22, dove compaiono termini che rimandano immediatamente ai contesti trenodici (*flebili...plorat*), e se è possibile che Orazio, con l'accento alla giovane coppia di sposi separati dalla morte, avesse in mente un θρήνος in particolare, tuttavia egli pensava di dare, con questo esempio, una caratterizzazione di tutta la produzione trenodica di Pindaro, come avviene anche per gli altri generi poetici della rassegna oraziana. Dunque compianto per una sorte dolorosa, ma anche esaltazione e immortalamento delle più alte qualità delle persone commemorate, cioè ancora il familiare tema dell'elogio, in questo caso accentuato con enfasi degna della tradizione eroica, di cui Orazio sembra imitare una delle formule più antiche: κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκαυε (*Od.* 8. 74).

Nulla vieta, poi, che la gnome trenodica sia associata anche a un mito, come suggerisce il fr. 523 PMG di Simonide che abbiamo sopra riportato, dove la considerazione generale che vi viene svolta poggia sull'accomunamento del destino degli uomini e degli eroi, con un richiamo esplicito a un comune sfondo di storie mitiche. Su questo punto ci soccorrono, ancora una volta, i poemi omerici, che forniscono almeno un chiaro esempio di gnome associata ad un esempio mitico in contesti funebri. Come si ricorderà, già nell'*Iliade* è Achille a servirsi del mito di Niobe per scuotere Priamo dal pericolo di anoressia⁸⁴ conseguente al dolore per la morte di Ettore e indurlo a riaccostarsi al cibo, ricordando al re troiano che anche nel caso della sventurata Niobe l'istinto di sopravvivenza e lo stimolo della fame ebbero la meglio sul suo dolore (*Il.* 24. 599-620).

L'impiego del mito in situazioni luttuose dovette divenire l'ambito in cui maggiormente si radicò la pratica della lamentazione professionale anche in tempi lontani da Simonide e Pindaro, come testimonia Luciano (*De luctu* 20) quando dice, raccontando lo svolgimento di un rito funebre, che il lamentatore professionale raccoglie nei suoi lamenti molte antiche sventure, riferendosi a miti desunti dalla tragedia e dall'epos⁸⁵.

Per concludere queste considerazioni sul valore trenodico della gnome presente nei lamenti funebri, mi sembra si possa dire che la percezione dei moderni di queste riflessioni generali è stata viziata dalla parzialità dell'in-

⁸⁴ Sul pericolo di anoressia o su quello opposto di bulimia, e sugli altri «rischi connessi alla perdita della presenza davanti all'evento luttuoso» vd. De Martino 1975 (1958), pp. 220-229 (da cui sono tratte le parole fra virgolette).

⁸⁵ Luc. *de luct.* 20 μεταστειλάμενοί τινα θρήνων σοφιστήν πολλαῖς συνειλοχότα παλαιᾶς συμφορᾶς. Reiner 1938, p. 67 n. 2 interpreta invece la frase come il riferimento ad una specie di repertorio di esempi adatti a fungere da argomenti consolatori. Credo che il miglior commento alle parole di Luciano sia un passo dell'*Elettra* di Sofocle (vv. 147-152), in cui Elettra richiama la vicenda di Procne e quella di Niobe come esempi di dolore simile al proprio.

teresse del testimone. Stobeo, volendo compilare una raccolta di sentenze antiche, le ha estratte dalle fonti più disparate senza alcun riguardo per la specificità del discorso all'interno del quale la gnome svolgeva diverse e articolate funzioni. Allo stesso modo Plutarco e Teofilo di Antiochia acquisivano dai testi antichi brani e sentenze che, una volta isolate, potessero fungere da appoggio al proprio ragionamento. Ma la gnome estratta dai *θρηνοι* di Simonide e Pindaro non è che un singolo elemento sopravvissuto di un sistema espressivo sommerso, che dobbiamo sforzarci di ricostruire per ridare a ciò che si è conservato il valore che aveva nel testo in cui era inserito. Non si sottovaluterà mai abbastanza il fondamentale disinteresse delle fonti dei frammenti conservati per tutti gli elementi a elevato contenuto emotivo che dovevano comparire nei *θρηνοι* di Simonide (e in misura minore di Pindaro). E se da un lato non sembra che sussistano ragioni per applicare all'intera produzione trenodica il particolare punto di vista di Giovanni di Stobi, o di Plutarco, dall'altro sembra impossibile armonizzare quel carattere di impersonale meditazione che gli studiosi moderni assegnano ai frammenti superstiti dei *θρηνοι*, con il giudizio, affatto opposto, che gli antichi davano della produzione trenodica d'autore.

4.9. *Altri θρηνοι di Simonide di tradizione indiretta*

In base al loro carattere consolatorio, vengono assegnati ai *θρηνοι* i fr. 522 e 524 PMG di Simonide che Stobeo cita senza specificare il libro di appartenenza. Ora, se è vero che nessuno può affermare con sicurezza che, se Stobeo avesse letto questi frammenti in un libro di *θρηνοι*, lo avrebbe sempre detto esplicitamente, come per i due casi precedenti, è però altrettanto vero che non basta la presenza di una gnome per assegnare con sicurezza un frammento ai *θρηνοι*, perché assumendo questo criterio si rischia di imporre a questo genere poetico una fisionomia monotona e univoca, che contrasta con la varietà di funzioni e strategie discorsive che abbiamo evidenziato finora. Inoltre il materiale gnomico, preso in sé e per sé, è particolarmente neutro riguardo all'assegnazione di genere, né quanto leggiamo in Simonide spicca per originalità nei confronti delle altre sentenze disseminate in testi letterari appartenenti a generi diversi dal *θρηνος*⁸⁶.

⁸⁶ Se si accettano le mie osservazioni risulterà difficile accogliere le conclusioni di Wilamowitz 1913, p. 153, secondo il quale Stobeo leggeva di Simonide solo i *θρηνοι*, per la preferenza esclusiva assegnata a questo genere o dal caso o dall'influente giudizio di un dotto antico. Questa ricostruzione può avere valore solo se si accerta la correttezza delle scelte editoriali dei moderni. Pur senza richiamarsi esplicitamente a Wilamowitz, Harvey 1955, p. 168 n. 4, si mostra totalmente in accordo con le sue affermazioni quando dice che questo dei *θρηνοι* era l'unico libro di Simonide in cui Stobeo trovava quel tipo di argomenti che stava cercando. Ricordo infine che Page sembra consapevole di questa difficoltà di assegnazione di genere, se mette un punto interrogativo al titolo editoriale *θρηνοι*, premesso alla sezione PMG 520-531, coinvolgendo però, a torto, anche i due frammenti traditi da Stobeo su cui non c'è motivo di dubitare. Più coerente la prudenza di

Questo è il testo dei due frammenti in discussione:

Sim. fr. 522 PMG = F 258 Poltera
 πάντα γὰρ μίαν ἰκνεῖται δασπλήτα Χάρυβδιν⁸⁷,
 αἰ μεγάλαι τ' ἄρεται καὶ ὁ πλοῦτος

Sim. fr. 524 PMG = F 22 Poltera
 ὁ δ' αὖ θάνατος κίχε καὶ τὸν φυγόμαχον⁸⁸

Il primo testo pone delle difficoltà: preso così come è stato conservato, non vedo alcun motivo per accogliere questo frammento fra i θοῖνοι, anzi, mi sembra dubbio che in un θοῖνος destinato ad una famiglia aristocratica – l'unico possibile committente di carmi di questo genere, per quanto risultati dalle fonti – si potesse considerare conveniente ricordare che contro la morte a nulla valgono ricchezze e nobiltà. Se l'avvicinamento al destino degli eroi (Sim. fr. 523 PMG) era senz'altro coerente con l'ideologia aristocratica e l'astrattezza nella descrizione del destino umano (Sim. fr. 521 PMG) era accettabile nella sua generalità, per armonizzare il fr. 522 PMG con le aspettative dei committenti dovremmo supporre nel testo perduto un rovesciamento, o comunque una forte attenuazione, di una sentenza che contiene un esplicito riferimento al ceto aristocratico, chiamato in causa attraverso l'impiego delle parole chiave ἄρεται e πλοῦτος. Diversamente il fr. 524 PMG potrebbe appartenere ad un θοῖνος per un caduto in guerra: in tal caso l'argomento, comune nella poesia greca⁸⁹, avrebbe potuto svolgere la funzione di preludio all'esaltazione di chi coraggiosamente ha affrontato la morte in battaglia, cogliendo il premio della gloria e sfuggendo alla oscura morte che attende anche chi si tiene lontano dai pericoli della guerra.

L'ultimo testo tramandato da Stobeo e assegnato ai θοῖνοι dagli editori è il fr. 525 PMG:

Poltera 2008, che nella sua edizione considera autentici solo i frammenti certi (cioè il 521 e il 523 PMG) e le testimonianze sul θοῖνος simonideo (frr. 528-530 PMG).

⁸⁷ Oates 1932, p. 67 s. considera questo verso come il modello di Hor. *carm.* 1. 28. 15 *sed omnes una manet nox* (un carne in cui si commemora la morte di Archita in un naufragio), ma la sentenza di Orazio è troppo generale e vi manca l'accento al mostro marino che caratterizza il testo di Simonide.

⁸⁸ Per il confronto di questo verso con Hor. *carm.* 3. 2. 14 *mors et fugacem persequitur virum* vd. Oates 1932, p. 29.

⁸⁹ Callin. fr. 1. 14-15 Gent.-Pr. πολλάκι δηϊότητα φυγὰν καὶ δοῦπον ἀκόντων / ἔρχεται, ἐν δ' οἴκῳ μοῖρα κίχεν θανάτου, a cui segue l'esaltazione degli onori resi dalla comunità ad un suo difensore. Aesch. F 362 TrGF ἀλλ' οὔτε πολλὰ τραύματ' ἐν στέροισι λαβῶν / θνήσκει τις, εἰ μὴ τέρμα συντρέχοι βίου, / οὔτ' ἐν στέγῃ τις ἤμενος παρ' ἐστία / φεύγει τι μᾶλλον τὸν πεπρωμένον μῦρον. Eur. F 10 TrGF καθθανεῖν δ' ὀφείλεται / καὶ τῷ κατ' οἴκους ἐκτός ἡμένῳ πόνων. Contro l'attribuzione del fr. 524 PMG ai θοῖνοι si pronuncia Del Grande 1925a, p. 7 n. 4, che riscontra, anche in questo caso, un'eccessiva generalità del concetto perché si possa determinare il genere poetico di appartenenza.

Sim. fr. 525 PMG = °F 341 Poltera

ῥεῖα θεοὶ κλέπτουσι ἀνθρώπων νόον

Anche in questo caso non c'è alcun motivo specifico per assegnare il frammento a questo genere: la sentenza potrebbe comparire in carmi appartenenti ai generi più diversi e alle più diverse occasioni. L'unico appiglio potrebbe essere la dimostrazione dell'ipotesi di Wilamowitz (vd. *supra* n. 86), per cui Stobeo leggeva di Simonide solo i θρηνοί, anche se si tratta di un'ipotesi dalle condizioni impossibili, perché è vera solo se si può dimostrare la certezza delle assegnazioni degli editori moderni. Ma questa certezza si ha soltanto se è vera l'ipotesi che la condizione deve verificare. Ipotesi e condizione, quindi, si identificano e ne risulta un argomento circolare.

Altri quattro frammenti assegnati o assegnabili ai θρηνοί sono conservati da diverse fonti di tradizione indiretta. Il testimone del frammento più lungo (fr. 520 PMG) è [Plut.] *Cons. Apoll.* 11. 107a-b, che non fornisce alcuna indicazione sul libro di appartenenza. Non mancano, però, ottime ragioni papirologiche per dubitare dell'assegnazione ai θρηνοί generalmente accettata: nel 1981 Lobel (Lobel 1981) riscontrava la sovrapposizione di alcune lettere di questo frammento di Simonide con le lettere di *P.Oxy.* 2623 fr. 14. 5 s., un papiro di indubbia paternità simonidea che non presenta alcuna coincidenza con altri frammenti assegnati ai θρηνοί. Anzi, quando Lobel aveva pubblicato nel 1967 per la prima volta il papiro, riscontrò alcuni indizi da collegare piuttosto agli epinici⁹⁰. Ma anche se l'attribuzione del papiro agli epinici non è sicura, un'eventuale assegnazione ai θρηνοί rischia di essere molto problematica. Nel 1993, poi, il frammento papiraceo è stato collocato nella giusta posizione rispetto al testo di tradizione indiretta da Pardini (1993), che ha così ricavato una colometria molto chiara di tutto il frammento, segnando un cospicuo progresso editoriale rispetto a Page. Ecco il testo secondo questa nuova disposizione:

]ξοικοί[ἄνθρώπων
ὀλίγον μὲν κράτος, ἄπυρακτοὶ δὲ μεληδόνες,
αἰῶνι δὲ παύρῳ πιόνος ἀμφὶ πόνῳ·
ὁ δ' ἄφυκτος ὁμῶς ἐπικρέμαται θάνατος·
κείνου γὰρ ἴσον λάχον μέρος οἶ τ' ἀγαθοί
ὅστις τε κακός⁹¹.

⁹⁰ Lobel 1967, pp. 66-90, in part. p. 73, seguito da Poltera 2008, che assegna il fr. proprio agli epinici (F 21).

⁹¹ Cf. Sim. fr. 520 PMG = F 21 Poltera. L'inserimento nel testo del frammento papiraceo riduce a tre le colometrie possibili (vd. Pardini 1993, p. 24 s.). L'interpretazione metrica di Pardini è molto convincente, ma forse migliorabile su un particolare: benché il papiro presenti sicuramente al *colon* 2 la lezione κράτος, la lezione κάτος di tradizione indiretta semplifica di molto l'analisi metrica del *colon*. Si tratta, più che di varianti di tradizione, di oscillazioni grafiche, riscontrabili anche all'interno di uno stesso papiro, come ammette lo stesso Pardini 1993, p. 24 n. 3. Leggendo

In questo carme troviamo svolta una sconsolata meditazione sulla miseria umana e sul destino di morte che accomuna gli uomini buoni e i malvagi, secondo lo stesso schema di pensiero che abbiamo trovato nel fr. 522 PMG. Quest'ultimo argomento ha destato stupore, perché si è pensato che possa essere consolatorio solo per i malvagi sapere che la morte non fa differenze fra gli uomini⁹². In realtà, questa consapevolezza si manifesta già in Omero: in *Il.* 6. 488-489 μοῖραν δ' οὐ τινά φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν, / οὐ κακόν, οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὶ τὰ πρῶτα γένηται; e in *Il.* 9. 320 κάτθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὅ τε πολλὰ ἐοργῶς), né questi argomenti possono costituire uno svilimento del valore militare o della virtù civile, il cui conseguimento non è certo finalizzato alla sconfitta della morte naturale. A mio modo di vedere il motivo di stupore dovrebbe essere un altro. Lo Pseudo-Plutarco, infatti, dopo aver citato le pessimistiche considerazioni sull'esistenza umana di Simonide, Pindaro, Sofocle ed Euripide, conclude il capitolo 11 dicendo: «ma se questa è la vita umana, non conviene forse reputare felici quelli che si sono liberati dalla sua schiavitù piuttosto che κατοικτεῖν τε καὶ θρηνεῖν, ὅπερ οἱ πολλοὶ δρῶσι δι' ἀμαθίαν;». Ora, se lo Pseudo-Plutarco citava il fr. 520 di Simonide estraendolo da un libro di θρηνοί, riesce difficile accettare il fatto che se ne servisse per condannare come sciocca la pratica del lamento funebre, a cui il θρηνός poetico era comunque legato, tanto più che questo frammento sarebbe stato estratto dalle opere di un poeta che era celebre nell'antichità per la sua capacità di suscitare dolorose emozioni.

Due frammenti (fr. 526 e 527 PMG) compaiono nella medesima opera di Teofilo di Antiochia. Il primo è sicuramente più problematico:

Sim. fr. 526 PMG = F 259/ °°348 Poltera⁹³
 οὐτις ἄνευ θεῶν
 ἀρετὰν λάβεν, οὐ πόλις, οὐ βροτός.
 θεὸς ὁ πάμμητις ἀπή-
 μαντον † δ' οὐδέν ἐστι ἐν αὐτοῖς. †

Le perplessità di molti editori mi sembrano pienamente giustificate: comunque si restituisca il testo fra le *cruces* (θνατοῖς Schneidewin, Bergk; ἀπήμαντον δέ / οὐδέν ἐστι ἐν ἀνθρώποις, secondo la congettura di Hermann

κάστος avremmo *reiz + glyc*, che non vedo perché Pardini 1993, p. 26 n. 5 consideri meno accettabile in questo contesto.

⁹² Reiner 1938, p. 75 n. 8.

⁹³ Il frammento è tradito da Teoph. Antioch. *ad Autolyc.* 2. 8 e parzialmente (mancano purtroppo proprio gli ultimi versi da πόλις, οὐ...) dal solo codice F di Stobeo (1. 1. 10 [1. 24 W.-H.]). Esso viene incluso fra i *fragmenta dubia* da Schneidewin (fr. 33) e da Bergk (fr. 61); è assegnato invece, senza argomentare, ai θρηνοί da Wilamowitz (Wilamowitz 1913, p. 152 n. 2), seguito da Diehl (fr. 10); è considerato da Del Grande come un probabile frammento di epinicio (Del Grande 1925a, p. 7 n. 4). Anche Reiner 1938, p. 76 e nn., propende ad assegnarlo ai *dubia*.

accolta da Diehl), il frammento sembra centrato sulle difficoltà da superare per acquistare la virtù, e sebbene questo argomento potrebbe essere stato, nella parte di testo a noi non pervenuta, in relazione all'elogio del valore del destinatario, tuttavia non si può stabilire una relazione esclusiva del θρήνος con questa tematica.

Il secondo frammento tramandato da Teofilo di Antiochia (*Ad Autolyca*. 2. 37) è il seguente:

Sim. fr. 527 PMG = °°F 349 Poltera

οὐκ ἔστιν κακόν

ἀνεπιδόκητον ἀνθρώποις· ὀλίγω δὲ χρόνῳ

πάντα μεταρρίπτει θεός⁹⁴.

Il senso di queste parole è chiaro, si tratta di un concetto già sviluppato nel fr. 521 PMG: in un istante l'imperscrutabile volere divino può capovolgere il destino umano. La somiglianza con il fr. 521 costituisce un buon argomento a sostegno dell'assegnazione di questo frammento ai θρήνοι. Colpisce nel testo l'aggettivo ἀνεπιδόκητον, un ἄπαξ λεγόμενον assoluto nella letteratura greca, che rientra nella tendenza di Simonide, già ben evidenziata da Reiner⁹⁵, ad impiegare nei frammenti attribuiti ai θρήνοι numerosi aggettivi costruiti con alfa privativo: ἄφθιτος, ἄπρακτος, ἄφυκτος, ἀπήμαντος, ἄπυτος, ἀκίνδυνος. È vero che in base all'analisi qui compiuta sull'assegnazione ai θρήνοι dei frammenti di Simonide, l'elenco degli aggettivi con alfa privativo si riduce, ma ne resta comunque un numero cospicuo: almeno ἄπυτος, ἄφθιτος, ἀκίνδυνος (fr. 523 PMG) ed eventualmente ἀπήμαντος (fr. 527 PMG). Come si ricorderà, la presenza di espressioni di carattere negativo, perlopiù costruite con alfa privativo, era una delle caratteristiche del lessico del lamento omerico (vd. *supra* p. 53). I frammenti dei θρήνοι di Simonide, a dispetto del loro piccolo numero e dei problemi editoriali che pongono, documentano la permanenza di questo strumento espressivo anche nella produzione dei θρήνοι d'autore⁹⁶.

⁹⁴ Humphry, nella sua edizione di Teofilo di Antiochia (Cambridge 1852), non ha tenuto in alcun conto le parole di Teofilo che assegnano a Simonide la citazione e ha creduto di ripristinare la forma originale del frammento facendo di questi versi due trimetri giambici: οὐκ ἔστ' ἀνεπιδόκητον ἀνθρώποις κακόν / ὀλίγω χρόνῳ δὲ πάντα μεταρρίπτει θεός. Questa operazione è parsa giustificata a Diels 1875, p. 180, che demolisce la credibilità di Teofilo in generale, senza avere però, per il caso specifico, alcun valido argomento. Reiner 1938, p. 76, si dissocia, a buon diritto, da questi ragionamenti e assegna il fr. ai θρήνοι.

⁹⁵ Reiner 1938, p. 76 n. 6.

⁹⁶ Poche parole, infine, sul cosiddetto "Lamento di Danae" (fr. 543 PMG = F 271 Poltera) che fu attribuito per la prima volta ai θρήνοι da Schneidewin 1835, p. 69: «*praeclarum solamen pectori instillaturus eorum, quorum in gratiam threnum hunc scripserat. Quem quidem threnum si inter eos reposueris, quos Scopadis Aleuadisque scripserat poeta Ceus, cur Danae potissimum Persei suo meuentis querelas poeta latius diffuderit, habebis explanatum. Illi enim genti Perseum domesticum fuisse*

4.10. Il θοῖνος per i caduti alle Termopili

Il più lungo fra i testi simonidei pertinenti alla cultura del lamento funebre è il celeberrimo carme per i caduti alle Termopili, che si colloca nel contesto delle celebrazioni che la città di Sparta dedicava annualmente a Leonida e agli altri Spartiati periti in quella famosa battaglia. Pausania (3. 14. 1) ci informa che i resti del re Leonida furono trasportati dalle Termopili a Sparta quarant'anni dopo la sua morte e che gli fu eretto un monumento vicino a quello di Pausania, il generale vittorioso di Platea. Ogni anno venivano pronunciati dei discorsi e si svolgevano agoni in loro onore (λόγους κατὰ ἔτος ἕκαστον ἐπ' αὐτοῖς λέγουσι καὶ τιθέασιν ἀγῶνα). Inoltre, nello stesso contesto monumentale venne collocata una stele con i nomi di tutti gli Spartiati morti alle Termopili, con il loro patronimico: κεῖται δὲ καὶ στήλη πατρόθεν τὰ ὀνόματα ἔχουσα οἱ πρὸς Μήδους τὸν ἐν Θερμοπύλαις ἀγῶνα ὑπέμειναν⁹⁷. Ma anche prima della traslazione delle ossa di Leonida, a Sparta dovette esistere una sepoltura simbolica del re spartano, secondo un'usanza che veniva seguita quando il corpo del re morto non era recuperabile e al suo posto veniva sepolto, con un rito del tutto simile a quello in presenza del cadavere, un εἶδωλον⁹⁸. Gli altri Spartani morti alle Termopili invece, secondo l'uso greco, dovettero ricevere una sepoltura collettiva nel luogo stesso della battaglia.

Il carme composto da Simonide per questi caduti è noto per tradizione indiretta (Diodoro Siculo 11. 11. 6; Arsenio, p. 342 Walz) e presenta non pochi problemi di ordine testuale ed esegetico. Ne presento il testo come risulta da una discussione complessiva sulla funzione del carme, sulla sua destinazione e il luogo di pubblicazione che ho già svolto diversi anni fa (Palmisciano 1996b). Fra i lavori che, dopo la pubblicazione di quell'articolo, hanno appro-

heroa Boeckhii merito sumere videtur Introductione in Pind. Pyth. X). Schneidewin fu seguito da Wilamowitz 1913, p. 154 n. 3, da Schmid in Schmid – Stählin 1929, p. 516 e n. 8 e da Diehl 1940, secondo i quali il mito raccontato in questo carme poteva essere di consolazione per una madre che aveva perduto il figlio (Dyseride?). Ora, se è vero che il mito era trattato frequentemente in un θοῖνος, quello di Danae e Perseo non sembra proprio adatto a fungere nemmeno da argomento consolatorio, dato che, nel racconto di Simonide, la μεταβολία invocata da Danae si riferisce alle difficili condizioni di quella perigliosa navigazione all'interno di una cassa e non certo alla morte di Perseo, che non è attestata da nessuna delle fonti che tramandano il mito. Concordo pienamente, quindi, con le valutazioni di Harvey 1955, p. 168 e n. 2: «There is not the slightest evidence for Diehl's assumption that the Danae-fragment of Simonides was a θοῖνος».

⁹⁷ La stele dovette essere la fonte dalla quale Erodoto (7. 224) apprese i nomi di tutti i trecento.

⁹⁸ Quest'uso viene descritto da Hdt. 6. 58. 3, che secondo i commentatori (Stein *apud* Nenci 1998, p. 227 *ad loc.*) si riferisce, pur senza nominarlo, proprio al caso di Leonida, il cui cadavere ebbe una vicenda particolarmente travagliata, perché per volontà espressa di Serse fu decapitato e la sua testa fu impalata (Hdt. 7. 238. 1). Sulla tipologia delle sepolture collettive e sugli usi ad esse connessi vd. Kurtz – Boardman 1971, p. 257: «Se una tomba collettiva era stata eretta sul campo di battaglia un cenotafio doveva essere eretto nella città natale per ricordare i nomi e l'evento»; in particolare riguardo al nostro testo si sostiene che esso fu eseguito presso a *cenotaph shrine* in patria; si intende cioè alla lettera l'espressione βωμός δ' ὁ τάφος. Ricordo che anche nell'Atene democratica un feretro vuoto, dedicato ai morti di cui non si era potuto recuperare i resti, veniva portato in processione e sepolto durante i funerali pubblici (Th. 2. 34. 3).

fondito la comprensione del carme simonideo, ho tratto grande profitto dalle osservazioni di Michele Napolitano (2000) e Lionello Inglese (2002), che mi hanno indotto a precisare la mia posizione su questo testo poetico.

Sim. fr. 531 PMG = F 261 Poltera
 τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
 εὐκλεῆς μὲν ἄ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
 βῶμος δ' ὁ τάφος, προγόνων δὲ μνάστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος·
 ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὐτ' εὐρώς
 οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.
 ἀνδρῶν ἀγαθῶν ὄδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
 Ἑλλάδος εἴλετο· μαρτυρεῖ δὲ Λεωνίδα,
 Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπῶς
 κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

Il testo che ho presentato⁹⁹ differisce dalle edizioni correnti di Simonide per la conservazione al v. 3 del tràdito προγόνων contro la correzione, operata in tempi diversi e in modo indipendente da Ilgen e Eichstaedt, in πρὸ γόων¹⁰⁰. Questa correzione, unanimemente accolta prima del 1996, mi sembra oggi ancora meno convincente che in passato. Non ripeto qui i dettagli del dibattito su questo problema testuale, per cui rimando ai tre lavori ora ricordati e al commento di Poltera (2008), ma le obiezioni che ho mosso a questo intervento sul testo saranno, forse, più efficaci, una volta raccordate con le linee del discorso che abbiamo sviluppato in questo capitolo. Se si accoglie la proposta di Ilgen e Eichstaedt, Simonide affermerebbe: 1) che il lamento funebre (γός) è, per i caduti alle Termopili, inutile o sconveniente; 2) che esiste una opposizione, suggerita dalla preposizione πρὸ, fra il lamento funebre e il ricordo¹⁰¹. Per tenere insieme le due affermazioni, senza che entrino in conflit-

⁹⁹ Per le varianti testuali che non rientrano nella nostra discussione vd. Poltera 2008, apparato ad F 261 e pp. 467-469.

¹⁰⁰ Ilgen 1798, p. 217: «*Haec verba [scil. προγόνων δὲ μνάστις] male cohaerent cum praecedentibus et consequentibus, nam desideratur aliquid, quod vel subiecti vel praedicati loco sit*». Lo studioso poco oltre, però, affermava (p. 218): «*Nunc vero missas facio omnes coniecturas et correctiones, quum intelligam, totum carmen interpolatum esse*». Eichstaedt 1806, p. 198, si era fondato, invece, sul confronto con [Plut.] *Cons. Apoll.* 25. 114c-d: οὐδεὶς γὰρ ἀγαθὸς ἄξιος θρήνων ἀλλ' ὕμνων καὶ ἐπαινῶν, οὐδὲ πένθους ἀλλὰ μνήμης εὐκλεοῦς, οὐδὲ δακρύων ἐπωδύων ἀλλ' ἀστείων ἀπαρχῶν, che sarebbe derivato direttamente dal carme di Simonide. Il punto di partenza di Ilgen e Eichstaedt fu la correzione πρὸ γόων proposta da Hermann senza troppe spiegazioni (*De metris poetarum Graecorum et Romanorum*, Lipsiae 1796, p. 453).

¹⁰¹ In realtà il significato di πρὸ non è esattamente quello richiesto dal senso della frase, per il quale sarebbe più appropriato l'uso di ἀντί. Già Wilamowitz 1913, p. 141 n. 3, aveva giudicato sospetto quest'uso di πρὸ, che invece viene difeso da Burzacchini in Degani – Burzacchini 1977, p. 319, secondo il quale «il concetto di sostituzione (“in luogo di”) si ricava per estensione da quello, ben documentato, di preferenza (“piuttosto che”; cf. ad es. Pind. *Pyth.* 4. 140; Soph. *Oed. col.* 1524, ecc.)». Credo che un'ombra di dubbio permanga su quest'uso, anche se le ragioni per rifiutare la correzione sono altre e ben più sostanziose.

to fra loro, bisognerebbe ricondurre il termine γόος nella sfera del *planctus* e assegnargli il significato di “lamento inarticolato”, perché Simonide non poteva certo ignorare che il tema del ricordo delle azioni e del valore del morto era una delle funzioni più importanti dei lamenti verbali, come abbiamo visto, e in nessun modo esisteva incompatibilità od opposizione tra lamentazione verbale e ricordo del morto¹⁰².

Ora, se il valore di γόος deve essere quello di “pianto”, “lamenti inarticolati”, bisogna dare, per non creare un insopportabile doppiopone, al termine οἶκτος¹⁰³ il valore tecnico di “lamento verbale”. E dato che, in base all’analisi delle funzioni dei lamenti verbali omerici, dovrebbe essere ormai chiaro che non può darsi opposizione fra ἔπαινος e οἶκτος¹⁰⁴, si dovrebbe intendere la frase ὁ δ’ οἶκτος ἔπαινος con un valore puramente predicativo, senza implicare alcuna idea di sostituzione, come taluni erroneamente affermano¹⁰⁵. È più che probabile, poi, che anche il termine βωμός debba essere inteso in senso concreto, perché intorno alla sepoltura di Leonida si svolgevano dei riti che prevedevano anche offerte alla tomba, che poteva essere definita “altare” in quanto destinataria di tali offerte. Più che di uso metaforico parlerei di esplicitazione delle funzioni svolte realmente dalla tomba, che Kurtz e Boardman definiscono «a cenotaph shrine» (vd. *supra* n. 98), mentre Drew-Bear parla del βωμός come di un «funerary altar»¹⁰⁶. Il v. 3 del nostro carme, dunque, non contiene delle antitesi o delle frasi costruite sullo schema «al posto di X meglio Y», ma delle semplici e dirette frasi predicative che si riferiscono pragmaticamente al reale svolgimento della cerimonia. L’unica frase ad avere il valore di sostituzione sarebbe proprio quella che risulta dalla correzione di Ilgen e Eichstaedt, che non risulterebbe omogenea al contesto né sul piano contenutistico né su quello retorico.

¹⁰² Mi riesce difficile condividere gli argomenti di Bowra 1973, p. 347, per cui «dal momento che i morti alle Termopili sono celebrati lontano dalle loro tombe qualche tempo dopo la loro morte, essi non possono avere γόοι od οἶκτος... ma ciò che essi possono avere è μνάστις, ricordo, ed ἔπαινος “lode”», in quanto Bowra non tiene conto di tutti i riti che si compivano presso i cenotafi dei morti il cui cadavere era andato disperso e che erano in tutto identici a quelli per sepolture normali (comprese le rinnovate lamentazioni in occasione delle ricorrenze); vd. *supra* n. 98.

¹⁰³ La correzione οἶκτος, proposta da Jacobs, appare la migliore fra quelle finora avanzate in luogo del tràdito e difficilmente difendibile οἶτος (ma vd. *contra* Poltera 2008, p. 475).

¹⁰⁴ Questa sarebbe una delle prime occorrenze di οἶκτος con il significato preciso di “lamento verbale”: infatti nell’*Iliade* il termine è assente, mentre occorre due volte nell’*Odissea* (2. 81; 24. 438) con il significato generico di “commozione, compassione”; nei lirici compare solo in questo passo di Simonide, mentre sono bene attestate parole con la stessa radice (οἰκτιριμός, οἰκτιρία, οἰκτιρός). Soltanto nei poeti tragici il significato ‘tecnico’ risulterà consolidato.

¹⁰⁵ Bowra 1973, p. 347; Wilamowitz 1922, p. 458: «... die pathetischen Antithesen über die Gefallenen von Thermopylai: das weist voraus auf Rhetorik und Sophistik...». Lo schema retorico dei primi tre versi del fr. 531 PMG sembra essere sopravvissuto fino ad Achill. Tat. *Leuc. et Cleit.* 1. 13. 5 τάφος μὲν σοι, τέκνον, ὁ θάλαμος, γάμος δὲ ὁ θάνατος, θρήνος δὲ ὁ ὑμέναιος (si tratta del pianto di un padre, Clinia, per il figlio Caricle).

¹⁰⁶ Drew-Bear 1972, p. 65 s.

La valutazione dell'intervento qui discusso deve poi essere posta in relazione con l'occasione in cui questo carme fu eseguito. Nonostante il tentativo di ricondurre l'esecuzione di questo carme al simposio¹⁰⁷, l'ambito delle celebrazioni presso il cenotafio di Leonida, nell'imminenza dell'evento o anche durante una delle ricorrenze annuali, resta il contesto esecutivo più naturale¹⁰⁸, ed è l'unico possibile in base al testo che abbiamo fornito (per il significato concreto dell'espressione ὄδε σηκός al v. 6 vd. *infra*). Bisogna pertanto inserire tutto il carme all'interno di una celebrazione collettiva e chiedersi quale effetto avrebbe avuto sui parenti dei caduti presenti e su tutta la comunità dei cittadini spartani la frase πρὸ γόων δὲ μνᾶσις, «invece di pianti, il ricordo», cioè in sostanza «invece di piangerli, ricordateli (*scil.* perché la loro morte li ha resi degni di una gloria imperitura)».

Può essere illuminante, a tale proposito, il confronto con alcune espressioni presenti negli ἐπιτάφιοι λόγοι, un tipo di discorsi generato da occasioni simili a quella che ha prodotto il carme di Simonide e che contiene parecchie espressioni che sembrano capovolgere il segno dell'evento luttuoso. Il sacrificio della propria vita per il bene della patria viene considerato, all'interno dell'ideologia della *polis*, come il mezzo per acquisire una gloria immortale. Una sorte per molti aspetti invidiabile.

Hyp. *Epit.* 24

[i soldati ed il loro comandante] ἄρ' οὐ διὰ τὴν τῆς ἀρετῆς ἀπόδειξιν εὐτυχεῖς μάλλον ἢ διὰ τὴν τοῦ ζῆν ἀπόλειψιν ἀτυχεῖς νομιστέον; οἵτινες θνητοῦ σώματος ἀθάνατον δόξαν ἐκτήσαντο ... 42 εἰ δὲ γήρως θνητοῦ μὴ μετέσχον, ἀλλ' εὐδοξίαν ἀγήρατον εἰλήφασιν, εὐδαίμονές τε γεγόνασιν κατὰ πάντα.

Lys. *Epit.* 79

ὥστε προσήκει τούτους εὐδαιμονεστάτους ἡγεῖσθαι, οἵτινες ὑπὲρ μεγίστων καὶ καλλίστων κινδυνεύσαντες οὕτως τὸν βίον ἐτελεύτησαν ... καὶ γὰρ τοὶ ἀγήρατοι μὲν αὐτῶν αἰ μνήμαι, ζηλωταὶ δὲ ὑπὸ πάντων ἀνθρώπων αἰ τιμαί.

Gorg. *Epit.* fr. 6 DK

τοιγαροῦν αὐτῶν ἀποθανόντων ὁ πόθος οὐ συναπέθανεν, ἀλλ' ἀθάνατος οὐκ ἐν ἀθανάτοις σώμασι ζῆ οὐ ζώντων.

[Dem.] *Epit.* 32

οἱ μὲν οὖν ζῶντες οἰκεῖοι τούτων ἐλεινοί, τοιούτων ἀνδρῶν ἐστερημένοι ... οἱ δ' εὐδαίμονες τῷ δικαίῳ λογισμῷ. πρῶτον μὲν ἀντὶ μικροῦ χρόνου πολὺν καὶ τὸν ἅπαντ' εὐκλειαν ἀγήρω καταλείπουσιν ... 33 ἔπειτα νόσων ἀπαθεῖς

¹⁰⁷ Il più fermo sostenitore della destinazione simposiale è stato Podlecki 1968, pp. 258-262, per il quale il carme di Simonide avrebbe svolto una funzione analoga a quella dell'elegia parentica di Tirteo.

¹⁰⁸ Ad un ὕμνος eseguito a Sparta presso il cenotafio degli eroi in concomitanza con gli onori, storicamente documentati, resi a Leonida (oltre a Paus. 3. 14. 1; IG V 1. 18A. 8; 19. 15; 658. 12) ha pensato Bowra 1933, pp. 277-281, poi ripreso e parzialmente modificato in Bowra 1973, pp. 346-349, seguito da Page 1971, p. 317 s. Bowra richiama opportunamente i culti dedicati ai caduti a Maratona (Paus. 1. 32. 4) e a Platea (Th. 3. 58. 4, cf. 2. 34; Hdt. 9. 85). Harvey 1955, p. 163 n. 6, assegna decisamente il testo ai θρήνοι senza troppe spiegazioni.

τὰ σώματα καὶ λυπῶν ἄπειροι τὰς ψυχὰς ... πῶς οὐ χρηὶ τούτους εὐδαίμονας νομίζεσθαι;¹⁰⁹

Ma neppure queste espressioni, che costituiscono il nucleo fondamentale dell'ideologia dell'ἐπιτάφιος λόγος ateniese¹¹⁰ e che sembrano riecheggiare concetti dell'elegia di Tirteo e di Callino¹¹¹, si spingono mai a negare i diritti del pianto, che anzi vengono puntualmente ribaditi dall'oratore, quando dal piano della celebrazione pubblica e collettiva il discorso si sposta nell'ambito del lutto privato. Così, per esempio, Pericle, dopo aver celebrato l'immortalità della gloria di quei caduti, invita i parenti ad assolvere gli obblighi rituali: Th. 2. 44. 1 δι' ὅπερ καὶ τοὺς τῶνδε νῦν τοκέας, ὅσοι πάρεστε, οὐκ ὀλοφύρομαι μᾶλλον ἢ παραμυθήσομαι, ma poi, a conclusione del suo discorso (2. 46. 2) νῦν δὲ ἀπολοφυράμενοι ὄν προσήκει ἐκάστω ἅπιτε.

E Lisia riterrà del tutto normale che espressioni del tenore di quelle sopra riportate convivano con altre che sembrano contraddirle:

Lys. *Epit.* 71-81

ὥστε ἄξιον τοῖς ζῶσι τούτους ποθεῖν καὶ σφᾶς αὐτοὺς ὀλοφύρεσθαι καὶ τοὺς προσήκοντας αὐτῶν ἐλεεῖν τοῦ ἐπιλοίπου βίου... 73 ὅσω γὰρ ἄνδρες ἀμείνους ἦσαν, τοσοῦτω τοῖς καταλειπομένοις τὸ πένθος μεῖζον. 74 πῶς δ' αὐτοὺς χρηὶ λῆξαι τῆς λύπης; ... 81 ὅμως δ' ἀνάγκη τοῖς ἀρχαίοις ἔθεισι χρησθαι, καὶ θεραπεύοντας τὸν πάτριον νόμον ὀλοφύρεσθαι τοὺς θαπτομένους.

¹⁰⁹ A questi passi bisognerebbe aggiungere Hyp. *Epit.* 42 οὐ γὰρ θρήνων ἄξια πεπόνθασιν, ἀλλ' ἐπαίνων μεγάλων πεποιήκασιν, ma il testo è incerto: per primo Giacomo Leopardi (1835, p. 11) corresse il trådito οὐ in εἰ, un intervento la cui qualità è stata apprezzata dalla maggioranza degli studiosi e degli editori di Iperide. Bartolini 1977 ricorda un unico tentativo di confutazione «dell'onvia correzione di Leopardi» in O. Boselli, *Adnotatiuncula ad Hyperidis Epitaphium* (§41), Piacenza 1907. Contro il tentativo di Boselli vd. la risposta di Balsamo 1908, p. 506 s., che si può così riassumere: 1) la lezione trådita è in contraddizione con quanto Iperide afferma precedentemente, 2) la congettura crea una simmetria perfetta con il periodo seguente, simmetria che si attende data l'intonazione retorica della frase. Un'ulteriore difesa in Hess 1938, p. 102: «Con piena ragione Leopardi ha migliorato all'inizio della frase οὐ in εἰ. Poiché l'oratore non respinge per principio come Pl. *Menex.* 247c-d ogni *threnos*, anzi concede al ricordo del morto ed al dolore ad esso legato il pieno diritto». La correzione di Leopardi è stata accolta dalla stragrande maggioranza degli editori di Iperide: Blass (Leipzig 1894³); Jensen (Leipzig 1917); Colin (Paris 1946); Burt (Cambridge, Mass. 1954). Fu respinta invece da Kenyon (Oxonii 1906) e Tandoi 1992, pp. 775-778, con argomenti accolti da Napolitano 2000, p. 205 n. 3. Dal mio punto di vista, resta difficile accettare che proprio nella parte finale del discorso, dove solitamente l'oratore si rivolge ai parenti dei caduti presenti alla cerimonia, si indichi come inutile il lamento pronunciato all'interno della sfera familiare (si ricordi che in Attica, al tempo di Iperide, il significato di θρήνος era ormai assimilabile a quello di γόος), cioè quella manifestazione del dolore che non fu mai negata ad alcuno, in qualunque epoca storica.

¹¹⁰ Vd. in generale Loraux 1981, in part. pp. 42-56 e Steiner 1999, pp. 388-395, che riporta il carne di Simonide nella dimensione civica dell'elogio collettivo dei caduti in guerra, in una prospettiva che non mi sento di condividere.

¹¹¹ Cf. per es. Callin. fr. 1. 16-21; Tyrt. fr. 6. 1-2; fr. 9. 31-34 Gent.-Pr. Si noti nel passo dello Ps. Demostene la presenza di un tema frequente anche nelle *consolations*, ovvero l'idea che la morte ha messo al riparo i caduti dalle pene e dalle malattie che fatalmente colpiscono gli esseri umani in età avanzata.

Né c'è di che stupirsi perché, come afferma lo stesso Lisia in *Epit.* 80: οἱ πενθοῦνται μὲν διὰ τὴν φύσιν ὡς θνητοί, ὑμνοῦνται δὲ ὡς ἀθάνατοι διὰ τὴν ἀρετήν.

Una frase come quella che risulta dopo l'intervento sul testo di Simonide, quindi, non sarebbe giustificata neanche se, in un'eventuale porzione di testo a noi non pervenuta, Simonide avesse mitigato con espressioni più rispettose dei costumi funebri una frase che da sola, quando non offensiva, sarebbe parsa agli occhi dei presenti del tutto fuori luogo in una celebrazione pubblica.

Nonostante l'unanime consenso che Ilgen e Eichstaedt hanno ottenuto in passato, il loro intervento crea più problemi di quanti ne risolva. A mio modo di vedere, che qualcuno, chiamato a comporre un carme o un discorso per una cerimonia funebre, potesse esprimere l'auspicio o l'invito a lasciare quei morti privi del giusto tributo di dolore e di lacrime da parte dei loro parenti e delle persone a loro care, è una pura e semplice assurdità, che non tiene conto in modo adeguato delle abitudini funerarie dei Greci. Lo stesso Solone, il legislatore che più di tutti si era adoperato per limitare le manifestazioni pubbliche del cordoglio durante i funerali, si era ben guardato da un'indebita ingerenza nella sfera familiare e privata, e a se stesso augurava di non restare privo di pianto e di lasciare ai suoi cari dolore e lutto, una volta morto: Sol. fr. 27. 1-2 Gent.-Pr. μηδέ μοι ἄκλανστος θάνατος μόλοι, ἀλλὰ φίλοισι / καλλεῖποιμι θανῶν ἄλγεα καὶ στοναχάς. Dunque, se l'eliminazione delle espressioni del cordoglio non era attuata nemmeno nella polis che ha inventato la più astratta forma di commemorazione dei caduti, tanto meno queste forme di contenimento dovettero essere praticate a Sparta in occasione dei funerali dei re, durante i quali, come ci informa Erodoto, non mancavano certo manifestazioni del *planctus* rituale¹¹².

Hdt. 6. 58. 2-3

νόμος δὲ τοῖσι Λακεδαιμονίοισι κατὰ τῶν βασιλέων τοὺς θανάτους ἐστὶ ὡυτός καὶ τοῖσι βαρβάροισι τοῖσι ἐν τῇ Ἀσίῃ ... ἐπεὰν γὰρ ἀποθάνῃ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων, ἐκ πάσης δεῖ Λακεδαίμονος, χωρὶς Σπαρτιητέων, ἀριθμῶ τῶν περιοίκων ἀναγκαστοὺς ἐς τὸ κῆδος ἰέναι· 3. τούτων ὧν καὶ τῶν εἰλωτέων καὶ αὐτῶν Σπαρτιητέων ἐπεὰν συλλεχθῶσι ἐς τῶντὸ πολλὰι χιλιάδες, σύμμιγα τῆσι γυναιξὶ κόπτονται τε τὰ μέτωπα προθύμως καὶ οἰμωγῇ διαχρέωνται ἀπλέτω, φάμενοι τὸν ὕστατον αἰεὶ ἀπογενόμενον τῶν βασιλέων, τοῦτον δὴ γενέσθαι ἄριστον.

Neppure mancano a Sparta riferimenti al cordoglio suscitato dalla morte di un semplice oplita, come dimostrano Callino, fr. 1. 17-19 Gent.-Pr. τὸν δ' ὀλίγος στενάχει καὶ μέγας, ἦν τι πάθη· / λαῶ γὰρ σύμπαντι πόθος κρα-

¹¹² La differenza di atteggiamento fra Sparta e Atene in relazione alla cultura del lamento è ben valorizzata da Loraux 1981, pp. 45-47.

τερόφρονος ἀνδρός / θνήσκοντος, ζώων δ' ἄξιος ἡμιθέων e Tirteo (fr. 9. 27-28 Gent.-Pr., vd. *infra*).

Lasciamo da parte, dunque, la rimozione del pianto e proviamo a leggere il testo tràdito: vv. 1-3 τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων / εὐκλεῆς μὲν ἄ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος, / βωμὸς δ' ὁ τάφος, προγόνων δὲ μνᾶσις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος¹¹³. La tomba dei caduti, che ha la dignità di un altare, rappresenta un *monumentum* che perpetua la memoria e incita alle azioni valorose. Affrontando coraggiosamente la morte in battaglia, i caduti alle Termopili si sono dimostrati degni eredi del valore dei loro πρόγονοι, cioè dei loro padri e antenati, di cui la tomba costituisce un ricordo in un duplice senso: su di un piano concreto e materiale, perché a Sparta, come abbiamo detto, era posta una stele iscritta che conteneva il nome di tutti i trecento caduti ed il loro patronimico; su di un piano più ideologico perché la morte eroica è il modo più eloquente di confermare i valori guerrieri che sono il fondamento stesso, *ab aeterno*, della società spartana. L'iscrizione sulla tomba del nome del defunto e del suo patronimico è la dimostrazione di questo legame con la virtù degli antenati, perché a Sparta solo i guerrieri morti in battaglia godevano del privilegio di essere sepolti in una tomba non anonima (Plut. *Lyc.* 27. 1-3). Il genitivo προγόνων, come ha sostenuto Inglese, va inteso come genitivo oggettivo e il ricordo degli antenati va ricondotto alla funzione che il loro esempio svolge nell'ideologia aristocratica¹¹⁴. Avendo eguagliato il valore dei loro progenitori, i trecento spartani hanno diritto ad accedere alla memoria collettiva; il loro nome, come quello dei loro discendenti, non perirà, ma sarà ricordato per

¹¹³ La frase con προγόνων si inserisce nella serie dei vv. 2-3 e ha il soggetto nella frase precedente. Questa è l'unica anomalia sintattica e retorica, che secondo Napolitano 2000, pp. 205-207, è sufficiente a respingere il testo con προγόνων, perché tutte le frasi nominali dei vv. 2-3 dovrebbero essere caratterizzate dalla presenza di un termine tenore e di un termine veicolo. Credo che le obiezioni di Napolitano, pur acute e ben sostenute, siano un po' astratte e più adatte a spiegare un testo che si fruisce nella lettura che un carne concepito per un'esecuzione musicale, durante la quale le singole parole o le singole frasi dei vv. 2-3 potevano essere enfatizzate e isolate proprio dalla musica, favorendo la memorizzazione di concetti fondamentali espressi per parole chiave. Esiste poi la possibilità, che l'*anonymous referee* mi invita a prendere in considerazione, di correggere in προγόνων τε, con un intervento minimo che renderebbe più coeso il tessuto sintattico.

¹¹⁴ Il valore ideologico del genitivo προγόνων è ben spiegato da Inglese 2002, pp. 19-22 (né è escluso da Napolitano 2002, p. 211 s.), che richiama il ruolo svolto dal ricordo delle imprese eroiche degli antenati in *Il.* 6. 209 (esortazione di Ippoloco a Glauco a non disonorare il γένος πατέρων); Tyrt. fr. 6. 9 Gent.-Pr. (chi muore esule e non in battaglia αἰσχύνει γένος); Alc. fr. 6. 14 V. (invito a non disonorare nella battaglia i nobili genitori che sono oramai sottoterra); Alc. fr. 140. 14 V. (invito a non dimenticare il valore eroico di cui le armi descritte sono testimonianza concreta). Anche in un altro testo di Simonide, l'elegia sulla battaglia di Platea (fr. 11 W.²), sembra molto credibile l'integrazione di Parsons che restituisce al v. 27 l'espressione οὐδ' ἄρε[ι]τῆς ἐλάθοντο, in riferimento ai combattenti spartani. Il ricordo delle imprese dei πρόγονοι è, poi, uno dei topoi che ricorre nel repertorio dell'ἐπιτάφιος λόγος ateniese, cf. p. es. Thuc. 2. 36; Lys. *Epit.* 3. 20. Secondo Napolitano 2000, pp. 209-211 sarebbe proprio questa l'origine della lezione προγόνων, che Napolitano respinge, pur accogliendo i miei argomenti contro la correzione in πρόγνων (analogo atteggiamento in Poltera 2008, p. 474, che nel testo appone le *crucis* a προγόνων).

sempre, come afferma Tirteo in un passo che sembra trasferire nel mondo dei guerrieri oplitici l'ideologia della 'bella morte' degli eroi dell'epos:

Tyrt. fr. 9. 27-32 Gent.-Pr.

τὸν δ' ὀλοφύρονται μὲν ὁμῶς νέοι ἤδὲ γέροντες,
 ἀργαλέω δὲ πόθῳ πᾶσα κέκηδε πόλις,
 καὶ τύμβος καὶ παῖδες ἐν ἀνθρώποις ἀρίσθημοι
 καὶ παίδων παῖδες καὶ γένος ἔξοπίσω
 οὐδέ ποτε κλέος ἐσθλὸν ἀπόλλυται οὐδ' ὄνομ' αὐτοῦ,
 ἀλλ' ὑπὸ γῆς περ ἑῶν γίγνεται ἀθάνατος

Anche sul piano del repertorio espressivo, i contatti fra il carne per i caduti alle Termopili e l'elegia di Callino e Tirteo sono stati segnalati da tempo¹¹⁵. Ma a questi riferimenti bisogna aggiungerne altri provenienti da testi strettamente affini al nostro: non si può non notare, infatti, che *προγόνων μνάστις* ha uno stringente parallelo proprio all'interno del corpuscolo dei *θηῖνοι*: in un frammento di Pindaro (fr. 128c. 5 M. = fr. 56. 5 Cannatà Fera) su cui ci siamo soffermati a lungo, si dice che i canti in onore dei figli morti di Calliope (Lino, Imeneo, Ialemo) sono per la Musa *μνάμα ἀποφθιμένων*¹¹⁶; e nella già ricordata *Istmica VIII*, quando Pindaro introduce la celebrazione del cugino di Cleandro, il valente pugile Nicocle, morto da tempo, si usa la metafora del carro delle Muse che sta per cantare (vv. 61-62) un *Νικοκλέος / μνάμα πυγμαχου*. Inoltre, il termine *πρόγονοι* è documentato nei *Persiani* di Eschilo (v. 405) e in Pindaro (*Pyth.* 4. 148), nonché in un epigramma per una tomba collettiva che è coevo al più antico *ἐπιτάφιος λόγος* conservato (cioè quello di Pericle in Tucidide, al netto degli infiniti problemi sull'attendibilità dei discorsi riportati nella sua opera). Risale infatti al 432 a. C. un lungo epigramma attico (CEG 10, di ben 12 versi) che contiene al v. 3 la parola *προγονοσθενες*, probabilmente da correggere in *προγόνον* (= *προγόνων*) *σθένος*. Ma al di là del problema testuale, è significativa la presenza di questa parola in un testo poetico che contiene delle espressioni in sintonia con il modo in cui vengono celebrati i caduti nel carne simonideo e, più in generale, con alcune espressioni del lamento funebre. Colpisce, infatti, al v. 1, la contrapposizione *ἀθάνατόμ με θα[νο]*, difficile, purtroppo, da precisare, ma comunque rivelatrice di modalità espressive simili a

¹¹⁵ Christ 1941, p. 31, richiama Tyrt. fr. 6. 1 per *καλὸς δ' ὁ πότμος*; Call. fr. 1. 6 per *εὐκλειῆς ἀτύχα*; Tyrt. 9. 31 per le espressioni *ἀέναον κλέος*, *χρόνος οὐκ ἀμαυρώσει ἐντάφιον τοιοῦτον*; Tyrt. fr. 6. 1-2; 9. 10 per *ἀνδρῶν ἀγαθῶν*; Tyrt. fr. 9. 13 per *ἀρετᾶς μέγαν κόσμον*.

¹¹⁶ Può sembrare non del tutto ortodosso accostare l'uso di un nome in *-μη-* che designa un oggetto o il risultato di un'azione (vd. Chantraine 1933, p. 182) con un nome d'azione in *-τι-* (Chantraine 1933, pp. 275-289), ma secondo lo stesso Chantraine (p. 284) un termine come *ἄροσις* (*Il.* 9. 580) esprime il risultato di un'azione e p. es. la distinzione fra *ποιήσις* e *ποίημα* tende a venir meno nel tempo tanto che *ποιήσις* è usato con un valore del tutto simile a *ποίημα* in Th. 1. 10; Pl. *Tim.* 20e; *Leg.* 829d (Chantraine 1933, p. 287).

quelle dei versi iniziali del fr. 531 PMG; così come notevole è al v. 10 il riferimento alla collettività del cordoglio per questi caduti: ἄνδρας μὲμ πόλις ἠέδε ποθειῖ και δῆ[μος Ἐρεχθίος], nonché al v. 12 la definizione, ricca di pathos, dei caduti come παῖδες Ἀθηναίων. La virtù dei πρόγονοι viene richiamata anche in un epigramma non dedicato a un caduto in guerra: qualche anno dopo il 460 a. C. ad Atene fu eretto a spese pubbliche un monumento funebre per Pitagora di Selimbria, prosseno degli Ateniesi¹¹⁷, su cui fu inciso un epigramma di quattro versi (CEG 11), che ricorda il valore suo e dei suoi antenati, anch'essi legati ad Atene dal vincolo della prossenia. La parola che ci interessa ricorre al v. 1, dove sono rese esplicite le motivazioni che hanno portato gli Ateniesi a costruire il monumento per Pitagora: προξενίας ἀρετῆς τε χάριμ προγγόνων τε και αὐτῶ. Il verso, molto elaborato, presenta una struttura perfettamente simmetrica, che si potrebbe schematizzare con la formula A-A₁-B-C-C₁. L'asse di simmetria è costituito dal termine χάριμ in posizione enfatica, a sinistra di questo asse sono disposti i meriti del sepolto, a destra la specificazione che questi meriti non sono di pertinenza esclusiva del morto, ma appartengono anche alla sua famiglia, da diverse generazioni. Notevole è la cura nella composizione del verso, formato da cinque parole tutte armonicamente legate fra loro, inoltre la parola collocata enfaticamente al centro, χάριμ, diventa la chiave di tutto il testo, conservando una pregnante ambiguità: il termine è contemporaneamente preposizione da cui dipendono tutte le parole del primo verso, nonché espressione del sentimento di gratitudine che gli Ateniesi nutrono per Pitagora e la sua famiglia. Se, dunque, il riferimento ai πρόγονοι compare anche in due epigrammi funerari vicini nel tempo al carme di Simonide, di cui uno dedicato a un morto di morte naturale, mi sembra si possa concludere che la presenza di questa parola nel θρηνησ per i caduti alle Termopili corrisponda a un uso poetico nient'affatto isolato¹¹⁸.

Un secondo aspetto del carme per i caduti alle Termopili che richiede un chiarimento è l'improvvisa comparsa, al v. 7, della figura di Leonida. Resta da risolvere il problema che è stato efficacemente posto da Wilamowitz, al quale la frase che comincia con μαρτυρεῖ δὲ Λεωνίδας sembrava non aggiungere nulla a quanto affermato nei versi precedenti: «Wofür zeugt nun Leonidas?»¹¹⁹.

¹¹⁷ Su questo personaggio e i suoi parenti, sul contenuto e la datazione dell'epigramma, vd. Walbank 1978, pp. 79-82 e tavv. 1-2 per una riproduzione del monumento.

¹¹⁸ In un altro epigramma coevo al carme simonideo (CEG 79. 2, Attica 500-450 a. C. ca.) ho trovato un parallelo per il termine πανδαμάτωρ, utilizzato al v. 5, a conferma che le parole usate da Simonide erano, per così dire, nell'aria della prassi poetica del suo tempo.

¹¹⁹ Wilamowitz 1913, p. 140 n. 3. Per Wilamowitz i vv. 4-6 del testo di Simonide, nell'interpunzione da lui proposta, costituiscono una generale riflessione su degli uomini valorosi, e pertanto il ritorno ai caduti alle Termopili con la menzione di Leonida costituirebbe un incomprensibile ritorno all'inizio del carme. In questo è seguito da Fränkel 1960, p. 72, che considera questa strutturazione del carme una forma arcaica di svolgimento del pensiero (vd. anche Fränkel 1969, p. 366). Bowra 1973, p. 349, ritiene che il ruolo svolto da Leonida sia più comprensibile se pensiamo che egli era 'un vicino' dell'altare per i caduti alle Termopili. Un testimone aggiuntivo è conside-

Ora, in un passo dell'*Epitafio* di Iperide ho trovato una formulazione che mi pare corrispondere pienamente al procedimento mentale che il testo di Simonide suppone:

Hyp. *Epit.* 15

καὶ μηδεὶς ὑπολάβῃ με τῶν ἄλλων πολιτῶν μηδένα λόγον ποιῆσθαι, ἀλλὰ Λεωσθένη μὲν ἐγκωμιάζειν. συμβαίνει γὰρ τὸν Λεωσθένην ἔπαινον ἐπι ταῖς μάχαις ἐγκώμιον τῶν ἄλλων πολιτῶν εἶναι· τοῦ μὲν γὰρ βουλευέσθαι καλῶς ὁ στρατηγὸς αἴτιος, τοῦ δὲ νικᾶν μαχομένους οἱ κινδυνεύειν ἐθέλοντες τοῖς σώμασιν

Persino in un discorso che riflette l'ideologia egualitaria della polis democratica troviamo una netta distinzione di compiti e meriti: a chi comanda va il merito delle giuste scelte strategiche che procurano la vittoria, ai combattenti quello di aver coraggiosamente messo a repentaglio la propria vita¹²⁰. E quindi, a maggior ragione, quando analizziamo il nostro testo e l'ideologia aristocratica dello stato spartano a cui fa riferimento, risulterà naturale riferire la causa prima della gloriosa condizione dei combattenti alle capacità del re spartano che, se non ha potuto condurre i suoi soldati alla vittoria, ha saputo infondere in loro il coraggio necessario per un atto eroico. Il testo si struttura come una climax in cui prima si descrive la fortunata condizione di tutti i caduti, per poi restringere il campo visuale su chi ha procurato con le sue decisioni gloria immortale ai suoi soldati e a tutta la Grecia¹²¹.

rato Leonida da Podlecki 1968, p. 261. La migliore, fra le spiegazioni finora proposte della figura di Leonida, è quella di Gentili (vd. n. 121). West 1967, p. 133 e West 1970, p. 210 s. considera un'intrusione delle parole del testimone nel testo di Simonide l'esordio del carne. Secondo West, se Leonida è chiamato a testimoniare ciò che è stato precedentemente detto, i vv. 2-7 (il v. 1 per West non è simonideo e andrebbe sostituito con un'espressione del tipo ἀνδρῶν δ' ὑπὲρ πάτρας θανόντων) conterrebbero delle considerazioni generali che non si riferirebbero a degli uomini identificabili o comunque connessi con Leonida. Vd. *contra* le efficaci risposte di Page 1971, p. 317 s. e di Lloyd-Jones 1974, p. 1. Kegel 1961, pp. 28-37, interpreta l'intero carne come destinato a Leonida. Nelle intenzioni di Kegel questa interpretazione consentirebbe di superare le discussioni sull'esistenza di celebrazioni anche dei trecento caduti, sull'esistenza di un monumento a loro dedicato, sul rapporto tra Leonida e i suoi soldati. Le conclusioni di Kegel sono accolte solo da Kierdorf 1966, pp. 24-29. *Contra* Podlecki 1968, p. 261, che obietta, a buon diritto, che il testimone, Diodoro Siculo, ritiene che il carne fosse dedicato a tutti i caduti, e che pertanto tale dovesse essere.

¹²⁰ Sulla dimensione individuale dell'elogio di Leostene in Iperide, vd. Loraux 1981, pp. 110-113.

¹²¹ Se si accetta questa spiegazione del meccanismo retorico operante nel carne simonideo, risulta facile respingere la variante (banalizzante, a mio giudizio) μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας offerta da Arsenio (*Arsenii Violetum*. Ed. Ch. Walz, Stutgardiae 1832, p. 342), in luogo del μαρτυρεῖ δὲ Λεωνίδας dei codici di Diodoro. Tale variante è stata accolta da Bergk, Diehl, Edmonds, Page, Werner, Campbell, mentre è stata respinta da Schneidewin, Hiller-Crusius, Hartung e Poltera. Wilamowitz 1913, p. 140 n. 3, discutendo il passo, accoglie il καὶ nel testo. Fra i moderni, prima di Kegel 1961, che ritiene del tutto superflua la presenza del καὶ in un carne in onore del solo Leonida (vd. n. prec.), soltanto Gentili in Perrotta – Gentili 1948, pp. 289-293, ha giustamente

Infine, alcune considerazioni sull'occasione e il genere a cui questo carme appartiene. A favore dell'esecuzione durante le celebrazioni che annualmente si svolgevano in prossimità della tomba simbolica di Leonida si possono richiamare non solo gli argomenti che abbiamo sopra esposto, ma anche la frase ἀνδρῶν ἀγαθῶν ὄδε σηκός che compare al v. 6. Un impiego metaforico di questa espressione è del tutto improbabile, considerato l'orizzonte di attesa di qualunque greco, che era abituato da sempre alla presenza di espressioni deittiche, usate in senso proprio, negli epigrammi funerari¹²². Appare dunque molto più economica e credibile la possibilità di intendere l'espressione ὄδε σηκός come un riferimento concreto al luogo in cui era collocato un cenotafio o semplicemente la stele con i nomi dei trecento caduti, nonché la tomba di Leonida, forse in prossimità della sepoltura di altri re spartani e altri eroi, a cui estensivamente si può riferire il genitivo ἀνδρῶν ἀγαθῶν¹²³.

Chi invece vuole sostenere la destinazione simposiale va incontro a non poche difficoltà di ordine sintattico e stilistico. Costoro, infatti, dovrebbero leggere con Wilamowitz (che però non si pronuncia sulla destinazione del carme) ὁ δὲ in luogo di ὄδε e far dipendere il genitivo ἀνδρῶν ἀγαθῶν, seguito da segno di interpunzione, da ἐντάφιον al v. 4, creando nel testo un iperbato violento che contrasta in modo stridente con l'efficace semplicità sintattica di tutto il componimento. Chi, invece, come Kegel¹²⁴ legge ὁ δὲ σηκός facendone dipendere il genitivo ἀνδρῶν ἀγαθῶν e mettendo il punto dopo χρόνος (v. 5), secondo l'interpunzione più accettata, riesce ad eliminare ogni concretezza di riferimento ai trecento caduti in un carme che sarebbe destinato al solo Leonida, ma si assume il compito non facile di rendere accettabile un *ordo verborum* tanto anomalo per la posizione del δέ¹²⁵.

A questo punto, non sarà difficile assegnare questo componimento all'unico genere poetico che trovava in una celebrazione funebre il suo luogo naturale. In base al criterio dell'occasione, questo carme per i caduti alle Termopili non può che essere un θρηῆνος. Il fatto che, almeno nella forma in cui questo

considerato il καὶ «un'inutile zeppa a torto introdotta dall'A.»; per Gentili «la forte espressione μαρτυρεῖ δὲ Λεωνίδας ha come oggetto sottinteso εὐδοξίαν Ἑλλάδος del verso precedente». La seconda edizione di *Polinnia* (Perrotta – Gentili 1965), di uso corrente, non comprende questo carme di Simonide.

¹²² Sul valore funzionale e non metaforico della *deixis* sarà utile ricordare le parole di Friedländer 1948, p. 68: «No epitaph would refer with the word this to anything but the dead man, or the tomb and its ornaments, or the highway passing by [...]». Di tutt'altro avviso Steiner 1999, p. 387 s.; Wiater 2005 e Poltera 2008, p. 476.

¹²³ Questa destinazione sembra poco plausibile a Poltera 2008, p. 471.

¹²⁴ Kegel 1961, p. 31, seguito da Kierdorf 1966.

¹²⁵ Sulla posizione della particella δέ vd. Denniston 1954, pp. 185-189. Il problema era evidentemente sentito da Wilamowitz 1913, p. 140 n. 3, che salva l'*ordo verborum* ma crea un iperbato inaccettabile. Negli esempi di posizione anomala del δέ in testi poetici, riportati da Denniston e ripresi da Kegel 1961, p. 31 n. 3, sono evidenti, come afferma lo stesso Denniston, le ragioni di convenienza metrica, mentre nel nostro caso la lettura ὁ δὲ ovvero ὄδε è metricamente irrilevante.

testo viene riportato da Diodoro, il nucleo retorico del carne è tutto incentrato sull'elogio del valore militare di Leonida e degli altri caduti, può spiegare perché il testimone lo definisce ἐγκώμιον¹²⁶, purché non si dimentichi che la forma poetica specifica per celebrare uomini morti era il θρήνος e che la funzione dell'elogio del morto era da sempre la chiave di volta del sistema espressivo del lamento funebre, tradizionale o d'autore.

4.11. I committenti dei θρήνοι di Simonide e Pindaro

Abbiamo già fornito, nel corso di questo capitolo, alcune informazioni riguardo ai committenti e ai destinatari dei θρήνοι di Simonide e Pindaro. Sarà utile riunire qui, in un quadro di insieme, tutte le notizie sicure che le fonti antiche forniscono su questo importante aspetto della produzione trenodica. Gli scoli a Teocrito¹²⁷ ci informano della composizione di θρήνοι da parte di Simonide per la dinastia tessala degli Scopadi e più precisamente per Scopa, figlio di Creonte e di Echecrateia, che perì nel famoso crollo dell'edificio a cui lo stesso Simonide, secondo una tradizione favolistica, scampò miracolosamente¹²⁸. Dal momento che lo scoliaste si serve dei θρήνοι composti da Simonide per questi committenti per confermare la genealogia degli Scopadi da lui proposta, possiamo dedurre che permaneva nel lamento d'autore l'abitudine di fornire dati essenziali, probabilmente in forma narrativa, sulla biografia del morto, sulle circostanze della sua dipartita e notizie sulla sua famiglia, che veniva così coinvolta nella celebrazione del destinatario principale.

Un altro importante personaggio tessalo per la cui morte Simonide compose quasi certamente un θρήνος è Antioco, figlio di Echecratide e di Dyseride¹²⁹. È un dato che si ricava indirettamente da un passo di Aristide, già richiamato (*Or.* 31. 2 [2. 212 Keil] vd. *supra* 3.2.1), in cui in una sequenza di domande retoriche si chiede: ποία δὲ Δύσηρις Θετταλή τοσοῦτο πένθος ἐπένησεν ἐπ' Ἀντιόχῳ τελευτήσαντι; Riesce molto difficile immaginare che il dolore

¹²⁶ La definizione di Diodoro è seguita da alcuni moderni, fra i quali Diehl (*Anth. Lyr.*, II, 5², Sim. fr. 5, p. 82 s.) e Podlecki 1968, p. 262. Sull'evoluzione del termine ἐγκώμιον vd. Harvey 1955, p. 163 s. e n. 6. Secondo Harvey la compresenza nel termine di un valore letterario (= epinicio) e di uno retorico (= elogio delle azioni o semplicemente del carattere di un uomo) ha indotto in errore il testimone.

¹²⁷ Schol. *ad* Theocr. 16. 36 s. [p. 327 Wendel]; Schol. *ad* Theocr. 16. 44 [p. 328 Wendel].

¹²⁸ Vd. il racconto che di questa vicenda fa Cic. *de orat.* 2. 86.

¹²⁹ Per un inquadramento dei rapporti di Simonide con questa famiglia vd. Poltera 2008, p. 413 s. Il nome del padre di Antioco compare in un'iscrizione dedicatoria, attribuita ad Anacreonte (fr. 198 Gentili = *AP* 6. 142), dove gli viene assegnato l'appellativo di ἀρχός della Tessaglia; un po' più difficile è attribuire il giusto valore alla testimonianza di Eschine Socratico (*apud* Philostr. *Epist.* 73 Westermann) che chiama Antioco βασιλεὺς πάντων Θετταλῶν. Oltre che da queste fonti, la nobiltà della famiglia di Antioco mi sembra risulti dall'affinità del nome del padre Ἐχεκρατίδης con quello della madre di Scopa Ἐχεκράτεια, per cui è agevole dedurre che la famiglia di Antioco e quella di Scopa fossero imparentate. Sulla parentela di queste famiglie con gli Alevadi vd. Gow 1952, II, p. 312 s. Sull'identificazione dell'Echecratide nominato nell'elegia di Simonide, fr. 22. 9 W.² vd. *supra* p. 132 e n. 42.

di Dyseride per la morte del figlio potesse diventare autonomamente celebre nell'antichità ed essere tramandato per molti secoli *motu proprio*. È invece assai probabile che il componimento in cui Simonide diceva i nomi dei genitori di Antioco¹³⁰ fosse un θρῆνος, in cui il poeta introduceva direttamente Dyseride ad esprimere il proprio dolore, riuscendo a produrre un effetto patetico così efficace da rendere esemplare il lamento di Dyseride per chi cercava di questi modelli a scopi retorici¹³¹.

Di un θρῆνος simonideo per Lisimaco di Eretria ci informa Arpocratzione¹³², ma purtroppo nulla sappiamo di questo personaggio e non molto possiamo dedurre da questa notizia, se non che Simonide parlava in questo θρῆνος di un tempio di Apollo vicino alla città di Ταμύναι, di cui era stato fondatore Admeto (vd. Strab. 10. 1. 10), il marito di Alcesti, per cui è possibile che nel θρῆνος dedicato a Lisimaco venisse utilizzata una materia mitica particolarmente adatta all'impiego trenodico¹³³.

Passando dalle notizie sicure a quelle probabili, vorrei richiamare l'attenzione su un passo di Diodoro Siculo (11. 38) che informa sulle modalità in cui si svolse il funerale di Gelone nel 478 a. C. e che contiene un'informazione che merita attenzione. Il tiranno di Siracusa predispose un funerale di austera semplicità, rispettoso delle severe norme in vigore nello stato, ed il popolo, accorso in massa, seguì il trasporto della salma a distanza: poi (Diod. 11. 38. 5) αὐτοῦ ταφέντος ὁ μὲν δῆμος τάφον ἀξιόλογον ἐπιστήσας ἥρωϊκαῖς τιμαῖς ἐτίμησε τὸν Γέλωνα, ὕστερον δὲ τὸ μὲν μνήμα ἀνεῖλον Καρχηδόνιοι στρατεύσαντες ἐπὶ Συρακούσας. Queste scene di cordoglio collettivo non sono certo una novità: le abbiamo già incontrate nell'epos e in età più recenti sono ben documentate in ambiente spartano (cf. Hdt. 6. 58 per i funerali dei re), tuttavia in questo caso compare nella fonte l'espressione «onori degni di un eroe», che sembra riconnettersi direttamente all'ideologia eroica dell'epos, ed anche lo μνήμα dedicato a Gelone, cioè l'elemento materiale che rende visibile l'elevata posizione politica e sociale del sepolto, rinnova una tradizione che si perpetuò nella cultura greca, in forme continuamente aggiornate, fino al termine della civiltà antica. Tenendo conto anche delle considerazioni che abbiamo svolto analizzando il θρῆνος dedicato ai caduti alle Termopili, credo si possa fondatamente ipotizzare che a partire dal funerale di Gelone iniziò un processo di eroizzazione mirante a rafforzare il prestigio di una tirannide ancora giovane e che in questo quadro politico o Simonide (il poeta giunse alla corte di Ierone nel 476 a. C.) o Pindaro, o entrambi, contribuirono ad innalzare il livello delle celebrazioni annuali in memoria di Gelone con la composizione di θρῆνοι.

¹³⁰ Cf. Schol. ad Theocr. 16. 34 s. [p. 327 Wendel].

¹³¹ Il legame fra Simonide e Dyseride è giustamente valorizzato da Aloni 2006b.

¹³² Harpocrat. s.v. Ταμύναι [1. 286 s. Di.] = Sim. fr. 530 PMG.

¹³³ Così Poltera 2008, p. 414.

Per quanto riguarda i committenti e i dedicatari del *θρήνος* pindarico, l'unica notizia esplicita riguarda l'ambiente ateniese: come ricordano gli scoli a Pindaro¹³⁴, il poeta compose un *θρήνος* per l'ateniese Ippocrate, l'Alcmeonide per il cui figlio, Megacle, Pindaro compose la *Pitica* VII (del 486 a. C.). Questa notizia consente alcune interessanti deduzioni: benché ad Atene il lamento funebre d'autore, eseguito durante la sepoltura o presso la tomba, fosse proibito sin dai tempi di Solone (vd. *supra* 2.8), la legislazione in materia funeraria non impedì che la solenne celebrazione dei morti di famiglie aristocratiche fosse affidata a grandi personalità poetiche, anche se tali celebrazioni, per non violare le norme vigenti, dovettero svolgersi in una dimensione del tutto privata e restare confinate negli spazi chiusi della dimora del morto. L'occasione più propizia per questo genere di esecuzione dovette essere il più volte richiamato banchetto funebre, che poteva avvenire anche a notevole distanza di tempo dall'avvenimento luttuoso.

Oltre che per la famiglia degli Alcmeonidi, Pindaro compose dei *θρήνοι* per gli Alevadi o comunque per una famiglia tessala (vd. *supra* p. 165), e probabilmente per gli Emmenidi e i Dinomenidi, ai quali si riconnettono, per le analogie dottrinarie con l'*Olimpica* II, i frammenti di *θρήνοι* che presentano un'innovativa visione escatologica. Ma anche se si respingono queste analogie, resta probabile, per le considerazioni fatte a proposito degli onori eroici tributati ai dinasti siracusani e per quanto si è detto a proposito del Trasideo che compare in un *θρήνος* pindarico (fr. 128b. 1 M. = 5. 1 Cannatà Fera, vd. *supra* p. 166 s.), che Pindaro compose dei *θρήνοι* anche per queste importanti famiglie dinastiche siciliane.

Da quello che si può ricavare dalle notizie sui committenti di Simonide e Pindaro emerge con chiarezza che entrambi i poeti furono chiamati a prestare la loro opera esclusivamente per alcune importanti famiglie aristocratiche, e prevalentemente in aree della grecità in cui l'*élite* dominante perpetuava la tradizione di celebrare i propri morti con una solennità degna degli eroi dell'*epos*.

¹³⁴ Schol. ad Pind. *Pyth.* 7. 18a [2. 204 Drachmann] ἔοικε δὲ τὸ περὶ τὴν Ἰπποκράτους τελευτὴν περὶ τοῦτον τὸν καιρὸν ἀπληντηκέσαι, εἰς ὃν καὶ θρήνον γράφει ὁ Πίνδαρος.

CAPITOLO QUINTO

La cultura del lamento funebre nella tragedia attica

5.1. Considerazioni preliminari

Lo studio del lamento funebre nella tragedia attica¹ richiede alcune precisazioni iniziali sul metodo d'indagine e le finalità da perseguire, che appaiono fortemente condizionate dalla specificità della documentazione fornita dal dramma attico e dall'atteggiamento che la polis ateniese ebbe nei confronti della cultura del lamento. Non sarà forse inutile ricordare che ad Atene la dimensione pubblica del rito funebre era stata regolata dall'autorità politica almeno sin dal tempo di Solone, che aveva limitato forme e modi di espressione del lamento. L'esecuzione di lamenti poetici era proibita durante i momenti pubblici del rito e se è vero che, come abbiamo ricordato, Pindaro compose un *θηῆνος* per l'ateniese Ippocrate, della famiglia degli Alcmeonidi, è altrettanto vero che l'esecuzione di carmi d'autore come questo dovette restare confinata nello spazio chiuso dei riti domestici. Ad Atene non sembra esserci spazio per solenni cerimonie funebri dedicate a singoli individui e destinate ad avere grande risonanza. La polis ateniese, al contrario, adottò una strategia organica nei confronti del lutto, da un lato limitando in modo netto le manifestazioni del cordoglio alla dimensione privata dell'ambito familiare² e dall'altro lato assumendo su di sé, e trasferendo nella sfera politica, le celebrazioni e i riti per gli ateniesi caduti in guerra. Abbiamo visto chiari segnali di questo processo analizzando gli epigrammi funerari attici, fra i quali spiccano per complessità e lunghezza proprio quelli iscritti su sepolture collettive erette a spese pubbliche, mentre negli epigrammi destinati a comuni cittadini la commemorazione è, generalmente, circoscritta nella sfera di un rapporto affettivo interno al gruppo familiare. Ma l'esempio più chiaro di questo atteggiamento è senza dubbio costituito dall'*ἐπιτάφιος λόγος*, «l'invenzione di Atene» secondo la nota definizione di Nicole Loraux (1981), ovvero la forma specificamente ateniese di celebrazione dei cittadini caduti in battaglia,

¹ Sui lamenti nella tragedia vd. Reiner 1938, pp. 1-70; Broadhead 1960, pp. 310-317; Alexiou 2002 (1974); Wright 1986; Di Benedetto 2007 (1991); Loraux 1991; Holst-Warhaft 1992, pp. 127-170; Foley 1993; Battezzato 1995, pp. 137-181; Loraux 1999, pp. 58-66, 83-99; Schauer 2002; Swift 2010, pp. 326-366.

² Su questo punto vd. le chiare parole del messaggero nell'*Antigone* di Sofocle (vv. 1246-1250), che si augura che Euridice non commetta l'errore di pronunciare lamenti per la morte del figlio Emone davanti a tutta la città, ma contenga il suo cordoglio all'interno della sua dimora. Il passo è opportunamente valorizzato da Foley 1993, p. 111 s.

che rappresenta il culmine di quel processo di destoricizzazione del singolo evento luttuoso che abbiamo visto operare in modo non sistematico più volte nella cultura del lamento funebre. Nell'ἐπιτάφιος λόγος l'oratore si riferisce ai caduti come se costituissero un individuo plurale, una comunità indistinta da cui può emergere solo il nome e l'individualità del comandante, come nel caso di Leostene nel discorso funebre di Iperide. Persino sul piano fisico le identità sono rese irriconoscibili e le ossa dei caduti vengono mescolate tutte insieme ed esposte in dieci feretri, uno per ogni tribù, durante la cerimonia che precede l'esecuzione del discorso funebre (vd. Th. 2. 34. 2-5). Eliminato ogni riferimento all'individualità del singolo caduto, la morte del cittadino-soldato, che ha sacrificato la sua vita per la polis, viene trasferita in questo rito collettivo su di un piano che potremmo definire mitostorico, perché una vicenda individuale viene di fatto trasformata in un episodio di un unico mito, nella continuazione delle gesta eroiche compiute dai più antichi Ateniesi sin da quando la città è stata fondata.

Anche all'interno dell'ideologia dell'ἐπιτάφιος λόγος, però, la tradizionale disciplina del pianto non venne mai rimossa. Prima e dopo lo svolgimento della cerimonia collettiva, ai parenti dei caduti era permesso piangere i propri morti nei modi richiesti da un'antica consuetudine, anche se le parole e i gesti del dolore potevano essere rivolti, ormai, solo a chi era confuso con i resti mortali di altri caduti. E a maggior ragione, le tradizionali cure rituali furono rivolte da parte dei parenti a chi, morto per qualsiasi altra ragione, non veniva coinvolto in un rito funebre collettivo, ma conservava intatta la sua individuale personalità nella dimensione di un rito privato³.

Questa precisazione è necessaria per comprendere l'ambito in cui la tragedia ha potuto esercitare la sua funzione politica e paideutica in relazione alla cultura del lamento. È nello spazio lasciato libero dall'ἐπιτάφιος λόγος, cioè nella sfera della sola espressione privata del cordoglio all'interno del gruppo familiare, che tale funzione si è esplicata⁴. Ciò nonostante, anzi forse proprio per questo, il *corpus* delle tragedie attiche appare prezioso per lo studioso del lamento rituale, perché fornisce un apporto notevole all'ampliamento della

³ Nella tipologia delle sepolture private di età classica si assiste persino ad un *revival* delle tombe di tipo 'omerico', che aumentano considerevolmente di numero dopo le Guerre persiane. Su questo fenomeno vd. Guggisberg 2008 (con catalogo alle pp. 313-317).

⁴ Non dovrebbe sorprendere, dunque, che nelle scene di lamentazione in tragedia le donne abbiano un ruolo preminente (anche se non esclusivo), dato che nell'ambito dei riti legati all'οἶκος il ruolo della donna è di primaria importanza. Condivido pienamente, pertanto, la posizione di quanti, come Stears 2008, Suter 2008a, Suter 2009, ridimensionano l'opinione comune, sostenuta in diversi e pur pregevoli lavori (Loraux 1991; Holst-Warhaft 1992, in part. pp. 20-37, 114-126; Segal 1993, pp. 63-67), secondo la quale nell'età tardo-arcaica e classica il lamento (e più in generale il pianto) era una manifestazione dalla forte connotazione di genere e l'esecuzione del lamento da parte di uomini corrispondeva a una forma di degradazione. Il caso delle *Troiane* di Euripide dimostra semmai il contrario, perché in quella tragedia il punto di vista espresso da Ecuba nei lamenti finisce per contagiare Menelao e Taltibio (così Suter 2003, in part. p. 20).

conoscenza del sistema di temi, formule e moduli espressivi che realizzano le funzioni dei lamenti funebri nell'ambito domestico.

Per apprezzare correttamente tale contributo, però, si deve valutare un'altra caratteristica fondamentale della documentazione fornita dalla tragedia attica, che è legata alla specificità del genere poetico. Mi riferisco al fatto che in tragedia dei testi che presentano moduli espressivi di carattere trenodico sono, in più di un'occasione, inseriti in una scena che non ha un reale carattere luttuoso, ma soltanto un elevato tenore emotivo. Questa semplice constatazione dimostra la libertà con cui il poeta tragico ha potuto utilizzare materiali del repertorio del lamento e allo stesso tempo rivela la necessità di adottare dei criteri che scampino dal rischio di considerare ogni espressione dolente come trenodica. Questa esigenza è particolarmente urgente nel caso della tragedia, perché il criterio dell'occasione, ovvero la collocazione di un testo all'interno di una scena luttuosa, non è da solo garanzia sufficiente che quel testo rappresenti una coerente testimonianza sul lamento. Esistono infatti delle scene luttuose in cui ci attenderemmo, in base a quanto sappiamo del rituale funerario, che la lamentazione venisse eseguita, mentre invece è completamente assente; in altri casi, sempre in contesto funebre, la lamentazione soddisfa solo parzialmente le esigenze rituali; in altri ancora la pratica rituale viene addirittura contraddetta. Questo significa che nella tragedia attica il semplice criterio dell'occasione, da solo, non basta a decretare il carattere trenodico di un testo, perché le singole scene luttuose possono essere state plasmate in funzione dello svolgimento di singole azioni drammatiche, all'interno delle quali i lamenti acquistano, di volta in volta, uno specifico significato, che può essere diverso da tragedia a tragedia e da autore ad autore⁵.

Si rende necessario, dunque, accoppiare al criterio dell'occasione la contemporanea presenza di una dinamica esecutiva credibile sul piano rituale e la ricorrenza di quelle funzioni del lamento più qualificate a definire un testo come trenodico. Saranno, inoltre, valutati alla stessa stregua dei lamenti anche quei testi, o porzioni di testo, che sono collocati in situazioni che possono giustificare, sul piano della protezione rituale, una qualunque forma di lamentazione e che rispondono positivamente ai criteri adottati⁶. Tenute ferme

⁵ Per uno studio sistematico della funzione del lamento dal punto di vista dello svolgimento drammatico delle singole tragedie vd. Schauer 2002. Credo si possa estendere a tutta la produzione tragica quanto osservato da Wright 1986, p. 100 a proposito di Sofocle, ovvero che non esiste lamento tragico «that did not in some way further the course of the plot». Benché il confronto debba essere condotto con prudenza, in ragione della disparità numerica del campione osservabile, mi sembra che l'autore che più di tutti ha intrecciato rapporti con la cultura del lamento funebre sia Euripide, a conferma di quella «poetica del dolore» di cui ha parlato Di Benedetto in un saggio famoso (1971, pp. 223-238); tuttavia, il rapporto di Euripide con il repertorio del lamento fu molto libero (vd. Battezzato 1995, pp. 137-181) e costituì anche l'occasione per interessanti esperimenti poetici (vd. *infra* 5.7).

⁶ Si tratta di non molti casi in cui le caratteristiche formali e la presenza di numerose funzioni del lamento autorizzano l'inclusione nel *corpus*: Aesch. *Suppl.* 40-176; Soph. *Ant.* 806-882; Soph. *Oed. Col.* 1670-1750; Eur. *Andr.* 103-116; Eur. *Hyps.* 752h. 5-9 TrGF.

queste premesse, i testi tragici che verranno considerati come testimonianze autorevoli del lamento funebre sono i seguenti:

	Occasione	Statuto del discorso	Esecutore
Aesch. <i>Ag.</i> 1448-1550	Morte di Agamennone	κομμός	Clitemestra-Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 49-54	Lamento sulla casa di Agamennone	Parodo	Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 152-163	Riti presso la tomba di Agamennone	Canto corale infraepico	Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 306-478	Riti presso la tomba di Agamennone	κομμός	Elettra-Oreste-Coro
Aesch. <i>Ch.</i> 479-509	Riti presso la tomba di Agamennone	Recitato	Elettra-Oreste
Aesch. <i>Pers.</i> 532-597	Lamento per la distruzione dell'esercito persiano	Stasimo	Coro
Aesch. <i>Pers.</i> 908-1077	Lamento per la distruzione dell'esercito persiano	κομμός	Serse-Coro
Aesch. <i>Sept.</i> 961-1004	Lamento per la morte di Eteocle e Polinice	Canto monodico amebeo	Antigone-Ismene
Aesch. <i>Suppl.</i> 40-176	Autolamentazione delle Danaidi per la propria triste sorte	Parodo	Danaidi
Soph. <i>Ai.</i> 891-973	Morte di Aiace	κομμός	Tecmessa-Coro
Soph. <i>Ant.</i> 806-882	Lamento sul destino di Antigone	κομμός	Antigone-Coro
Soph. <i>Ant.</i> 1261-1346	Lamento di Creonte per la morte di Emone ed Euridice	κομμός	Creonte-Coro-Nunzio
Soph. <i>El.</i> 112-167	Autolamentazione di Elettra. Lamento su Agamennone	Canto monodico	Elettra
Soph. <i>El.</i> 1126-1170	Lamento sulla (presunta) urna di Oreste	Recitato	Elettra
Soph. <i>Oed. Col.</i> 1670-1750	Scomparsa di Edipo	κομμός	Antigone-Ismene-Coro
Eur. <i>Alc.</i> 393-415	Lamento per la morte di Alcesti	Canto monodico	Eumelo
Eur. <i>Alc.</i> 435-475	Lamento per la morte di Alcesti	Stasimo	Coro
Eur. <i>Alc.</i> 861-871	Lamento per la morte di Alcesti	Canto monodico	Admeto
Eur. <i>Alc.</i> 872-902	Lamento per la morte di Alcesti	κομμός	Admeto-Coro

Eur. <i>Andr.</i> 103-116	Descrizione della propria misera condizione	Elegia	Andromaca
Eur. <i>Andr.</i> 1173-1225	Lamento per la morte di Neotolemo	κομμός	Peleo-Coro
Eur. <i>Bacch.</i> 1316-1324	Lamento per la morte di Penteo	Recitato	Cadmo
Eur. <i>Hec.</i> 154-168	Lamento per la rovina di Troia	Canto monodico	Ecuba
Eur. <i>Hec.</i> 681-722	Lamento per la morte di Polidoro	Dialogo recitato	Ecuba-Serva-Corifea
Eur. <i>Hel.</i> 164-251	Lamento sulle sciagure della Guerra di Troia. Lamento su Elena	Parodo commatica	Elena-Coro
Eur. <i>Hel.</i> 362-374	Lamento sulla città di Troia	Canto monodico	Elena
Eur. <i>Herc.</i> 1367-1385	Lamento per la morte dei figli e della moglie di Eracle	Recitato	Eracle
Eur. <i>Hippol.</i> 811-855	Lamento per la morte di Fedra	κομμός	Teseo-Coro
Eur. <i>Phoen.</i> 1433-1437	Lamento di Giocasta per la morte di Eteocle e Polinice	Recitato del nunzio	Giocasta
Eur. <i>Phoen.</i> 1485-1538	Lamento sulla casa di Edipo	Canto monodico	Antigone
Eur. <i>Suppl.</i> 778-836	Lamento per i morti nella spedizione contro Tebe	Stasimo	Coro-Adrasto
Eur. <i>Suppl.</i> 918-924	Lamento per i morti nella spedizione contro Tebe	Intermezzo corale	Coro
Eur. <i>Suppl.</i> 955-979	Lamento per i morti nella spedizione contro Tebe	Stasimo	Coro
Eur. <i>Suppl.</i> 1114-1164	Lamenti per i morti nella spedizione contro Tebe	κομμός	Madri e figli dei caduti
Eur. <i>Tr.</i> 577-586	Lamento per i morti nella Guerra di Troia	Canto monodico amebeo	Ecuba-Andromaca
Eur. <i>Tr.</i> 1167-1206	Lamento per la morte di Astianatte	Recitato	Ecuba
Eur. <i>Tr.</i> 1209-1236	Lamento per la morte di Astianatte	Dialogo lirico-epirrematico	Ecuba-Coro
Eur. <i>Tr.</i> 1287-1324	Lamento sulla città di Troia	κομμός	Ecuba-Coro
[Eur.] <i>Rh.</i> 895-914	Lamento per la morte di Reso	Dialogo lirico-epirrematico	Musa-Coro
Eur. <i>Erechth.</i> 370. 36-40 TrGF (= 17 Sonnino)	Lamento di Prassitea per i suoi morti	Canto monodico	Prassitea
Eur. <i>Hyps.</i> 752h. 5-9 TrGF	Autolamentazione di Ipsipile	κομμός (sezione monodica)	Ipsipile

Come si può vedere scorrendo la tabella dei testi presi in esame, nella tragedia greca i lamenti non corrispondono ad un'unica modalità di esecuzione o ad una sola tipologia di discorso, ma appaiono disseminati nelle diverse tragedie con una varietà morfologica che non sopporta categorie troppo rigide⁷. Il criterio di indagine più attendibile, per una materia così poliedrica e refrattaria a eccessive schematizzazioni, sembra essere la coerenza rituale delle espressioni verbali, verificata sulla base dei risultati finora ottenuti dallo studio funzionale dei lamenti.

5.2. *Il κομμός come elemento costitutivo della tragedia*

Nei cori della tragedia attica il lamento ricorre con notevole frequenza. Per questo motivo Aristotele, passando in esame nella *Poetica* gli elementi strutturali della tragedia, assegna un posto specifico, fra le parti corali, al κομμός:

Arist. *Poet.* 12. 52b. 14-18

μέρη δὲ τραγωδίας . . . τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον. ἔξοδος, χορικόν. καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί⁸.

L'interpretazione di questo passo mi sembra sicura: "i canti dalla scena" e i κομμοί sono forme del χορικόν peculiari solo di alcune tragedie, mentre la parodo e lo stasimo sono comuni a tutte⁹. Subito dopo Aristotele definisce il κομμός: *Poet.* 12. 52b. 24 κομμός δὲ θρηῆνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. La traduzione più corretta mi sembra: «il κομμός è un lamento funebre canta-

⁷ Queste considerazioni mi impediscono di assegnare alla forma metrica l'importanza che gli attribuisce Wright 1986, che considera il metro e la forma strofica come due dei quattro criteri (gli altri sono l'occasione e il contenuto) impiegati per individuare i lamenti nella tragedia. Il risultato è che solo otto testi sono considerati dalla Wright come «full laments»; uno di questi (Soph. *OT* 1307-1366), però, non risponde ad alcuno dei criteri adottati in questo studio e non è stato da me preso in considerazione. La varietà formale e le diverse modalità di esecuzione dei κομμοί è opportunamente valorizzata da Pirozzi 2003, *passim* e pp. 165-180 per una sintesi dei risultati.

⁸ L'intero capitolo 12 era considerato spurio dalla maggioranza degli editori della *Poetica* del XIX secolo. Fra gli editori del secolo scorso soltanto Butcher 1932, pp. 42-43 ed Else 1957, pp. 360-363, continuano a considerare il capitolo 12 un'intrusione che interrompe la sequenza logica dei capitoli 11 e 13. Alle critiche circa l'imprecisione con cui Aristotele avrebbe annoverato, in questo capitolo, fra le forme del χορικόν anche i canti ἀπὸ τῆς σκηνῆς, ha risposto bene Rostagni 1945, p. 66 *ad l.* 16, ricordando che con χορικόν Aristotele intende il gruppo delle parti della tragedia διὰ μέλους, opposte a quelle διὰ μέτρων μόνον (πρόλογος, ἐπεισόδιον ecc.). Tra l'altro le due parti comuni a tutte le tragedie sono veramente corali, mentre quelle peculiari non lo sono del tutto. Così, anche un termine più generico di χορικόν sarebbe stato in ogni caso impreciso.

⁹ Questo è il senso che dà alla frase Gudeman 1934, p. 233 s., *ad l.* 18. «Peculiar to certain plays» è la corretta interpretazione di Lucas 1968, p. 136, *ad l.* 18. 52b 18. Gallavotti 1987, pp. 148-149, intende, forse con eccesso di sottigliezza, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα come riferito non a tutte le tragedie, ma a tutte le espressioni del coro.

to a scambio dal coro e da un personaggio della scena»¹⁰. Il termine impiegato da Aristotele per designare questa forma di lamento funebre non ha una storia considerevole nella letteratura e nell'esegesi letteraria antica: la sua prima attestazione è in Eschilo (*Ch.* 423 ἔκοψα κομμὸν Ἄριον), dove si indicano con κομμός i gesti autolesivi che solitamente si compiono durante il rito funebre e che sono chiaramente descritti ai vv. 425-428. Ma per trovare un'altra occorrenza letteraria bisogna arrivare a Bione (*Epitaph. Adon.* 97 λήγει γόων Κυθέρεια τὸ σάμερον, ἴσχεο κομμῶν), dove il significato è in linea con le due occorrenze già indicate, mentre negli scoli ai tragici il termine κομμός è assente e al suo posto viene comunemente impiegato θοῆνος¹¹.

La definizione data da Aristotele è stata criticata dai moderni, perché è sembrato che Aristotele estendesse il carattere di lamentazione funebre anche ai numerosi canti a scambio fra coro e attore che non hanno nulla in comune con il lamento funebre¹². L'obiezione sarebbe fondata, a mio modo di vedere, se fossimo sicuri che Aristotele intendesse con κομμοί tutti i canti amebici presenti in tragedia, ma questa certezza non può essere confortata dal testo della *Poetica*, dato che la catalogazione di Aristotele non comprende tutte le forme in cui si articola la tragedia (manca per esempio il dialogo lirico fra due attori, né viene nominato l'epirrema). Per questa ragione non si può affatto escludere che Aristotele usi il termine κομμός per indicare solo i canti a scambio fra coro e attore di carattere trenodico. È possibile, cioè, che all'interno di un discorso sistematico ma che non aveva necessità di comprendere tutti i dettagli, eventualmente integrabili nell'esposizione orale della materia, il richiamo al κομμός valesse come esempio di una forma del χορικόν frequente, ma peculiare di alcune tragedie, come sembra suggerire il valore tecnico del termine impiegato da Aristotele, che nella letteratura greca non è mai portatore di un significato generico, né si può considerare molto frequente. Pertanto mi sembra si possa dire che con κομμός Aristotele rimandasse esclusivamente alla lamentazione funebre espressa sulla scena nel dialogo lirico fra coro e attore¹³.

¹⁰ «Gemeinsame Totenklage im Wechselgesang angestimmt vom Chor und von Personen der Bühne» è l'ottima traduzione di Diehl 1921, col. 1195; più generici Else 1957, p. 359: «A joint lamentation by the chorus and <those> on the stage»; Gallavotti 1987, p. 41: «Il compianto è una lamentazione eseguita in comune dal coro e dalla scena»; Halliwell 1987, p. 44: «a lamentation shared between chorus and actors».

¹¹ Per la storia di questo termine vd. Diehl 1921, col. 1195; Gudeman 1934, pp. 234-235, *ad l.* 18; Pirozzi 2003, pp. 27-39. Sui rapporti fra θοῆνος e κομμός, soprattutto da un punto di vista formale vd. Peretti 1939, in part. pp. 13-53. Per una discussione del passo della *Poetica* tutta centrata sulle questioni terminologiche vd. Wright 1986, pp. 6-10.

¹² Così Cornford 1913, p. 41; Diehl 1921, coll. 1196-1198.

¹³ Di diverso parere è invece Gudeman 1934, p. 236, *ad l.* 24 e Lucas 1968, p. 138, *ad l.* 24, che non hanno difficoltà a pensare che con κομμός Aristotele indichi tutti i canti a scambio fra il coro e uno, o talvolta due attori. Poiché molti di questi canti contengono dei lamenti funebri (ma di un tipo del tutto speciale e meno numerosi di quanto sembri, come vedremo), il termine sarebbe stato esteso a tutti i canti in questa forma.

Questa premessa serve a giustificare l'uso che farò d'ora innanzi del termine κομμός, inteso nel senso ristretto della definizione aristotelica secondo l'interpretazione qui proposta. Senza, però, dimenticare che la forma lirica del κομμός non esaurisce il repertorio del lamento nella tragedia, che, come abbiamo detto, non può essere limitato ai soli canti corali.

5.3. *Lamenti di carattere rituale nella tragedia*

Nella tragedia greca i testi che in base alle categorie utilizzate finora possono essere considerati, nella loro interezza, come dei veri e propri lamenti in versi sono molto rari. Di gran lunga più frequente è il caso in cui una porzione di testo risponda positivamente ai criteri usati in questo lavoro. E se nessuna di queste espressioni collegate a situazioni luttuose può essere trascurata, tuttavia alcuni dei testi più coerenti sul piano rituale meritano un'analisi specifica, che valorizzi il contributo che possono dare alla nostra conoscenza dei contenuti e delle forme del lamento. A tre di questi testi è dedicato questo paragrafo, mentre gli altri riceveranno, in altre sezioni di questo capitolo, un'analisi attenta solo agli elementi di arricchimento del quadro complessivo, o alle eventuali novità che possono apportare. La sintesi completa del repertorio espressivo del lamento nella tragedia greca verrà poi fornita nel paragrafo 9 (*Il sistema espressivo*) e nell'Appendice 2, a questo scopo specificamente dedicati.

5.3.1. *Eschilo, Sette contro Tebe, 961-1004*

Fra gli esempi più interessanti di lamento funebre sulla scena spicca il lamento intonato nei *Sette contro Tebe* di Eschilo ai vv. 961-1004¹⁴. Purtroppo, questa sezione si colloca in quella specie di ginepraio esegetico costituito dal finale della tragedia¹⁵, anche se il valore di questo θρήνος come testimonian-

¹⁴ Sugli aspetti legati alla cultura del lamento di questa sezione dei *Sette* vd. Di Benedetto 2007 (1991), pp. 1002-1004, che ne ha ben messo in rilievo gli elementi di diversità rispetto alla sezione precedente.

¹⁵ Sin dal 1848 (vd. Lloyd-Jones 1959, pp. 80-81 per la storia della questione) autorevoli studiosi hanno considerato le parti del finale dei *Sette contro Tebe* opera di un interpolatore più tardo rispetto ad Eschilo, che avrebbe rimaneggiato quest'opera, aggiungendo il lamento di Antigone e Ismene e il tema dell'insepoltura del cadavere di Polinice, forse in occasione di una ripresa postuma, probabilmente nel IV sec. a. C. (Bergk 1884, p. 305 pensava al figlio di Eschilo, Euforione; l'opinione comune è di collocare la ripresa almeno dopo le *Fenicie* di Euripide, da cui deriverebbero alcune riprese verbali del finale dei *Sette*). Le parti oggetto di discussione sono i vv. 861-874, 961-1004, 1005-1078. Mentre Bergk 1884, pp. 302-305, considera non eschilei tutti e tre i gruppi di versi (seguito da Page nella sua edizione di Eschilo), l'opinione dominante fra i fautori della tesi dell'interpolazione è di considerare autentici i vv. 961-1004 (che sarebbero stati eseguiti da due semicori) ad eccezione dei vv. 996-997, che, se fossero autentici, andrebbero senz'altro assegnati alle due sorelle, creando una grave difficoltà agli assertori della tesi dell'interpolazione (così Wilamowitz nella sua edizione di Eschilo; Schroeder 1916, p. 51 ad 996, che espunge solo πρὸ πάντων δ' ἔμοι; Fraenkel 1964a, pp. 60-61; Taplin 1977, pp. 176-180; Dawe 1978b, p. 93; Hutchinson 1985, p. 202, ad 961-1004; Mazon e West nella loro edizione). Il tentativo più autorevole di

za sul lamento funebre dei Greci resta intatto, qualunque sia la posizione che si assume su questo problema. A tale proposito, dichiaro subito, per aggiungere qualche spina al già folto ginepraio, che ritengo più probabile che la sezione interpolata si estenda (come accennò già Bergk 1884, p. 304 n. 78) ai vv. 861-874, 961-1078 e che i vv. 961-1004 non possano essere attribuiti a due semicori, bensì ad Antigone e Ismene. Per chiarire la mia posizione debbo tornare ai versi che aprono il canto corale (vv. 822-860): all'annuncio della morte di Eteocle e Polinice, i coreuti manifestano la propria intenzione di levare un lamento accompagnato da gesti autolesivi: vv. 854-855 ἀλλὰ γόων, ὦ φίλοι, κατ' οὖρον / ἐρέσσειτ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν / πίτυλον. Ma la nostra attesa resta frustrata, perché subito dopo questi versi si inseriscono degli anapesti introduttivi (vv. 861-874) che annunciano l'arrivo di Antigone e Ismene, venute a piangere sui propri fratelli. E ancora una volta ciò che è lecito attendersi viene rimandato. Infatti fino al v. 961 né il coro né le due sorelle pronunciano un vero lamento: i vv. 875-960, assegnati unanimemente al coro, non realizzano l'intenzione manifestata inizialmente, ma raccontano con toni altamente dolenti la sciagura che si è abbattuta su Tebe, analizzando le cause e le conseguenze del comportamento sciagurato di Eteocle e Polinice. Appare centrale in questi versi il tema del compimento della maledizione di Edipo che chiude il cerchio del destino sulla casa di Laio, come è del resto naturale per la parte finale della tragedia posta alla fine della trilogia dedicata a questo tema¹⁶.

Non solo, ma in questa sezione appaiono preponderanti delle espressioni che sarebbero state del tutto fuori luogo in un lamento rituale e che dimostrano il distacco del coro dalle vicende personali dei due fratelli e, viceversa, la profonda partecipazione al lutto per i tanti morti causati dalla lotta fratricida. Così, fin dall'esordio del canto, il coro si rivolge ai due caduti con il singolare appellativo di δύσφρονες, / φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρώμονες (v. 875 s.), e poco oltre i due fratelli sono definiti δωμάτων ἐρειψίτοιχοι (v. 881 s.) e ὄξυκάρδιοι (v. 906), espressioni che contrastano violentemente con le consuete formule di allocuzione al morto, a cui mai ci si sarebbe rivolti con appellativi ingiuriosi o con formule di aspro rimprovero¹⁷. I versi che riporto qui sotto, poi, se fossero contenuti in un vero lamento, rovescerebbero l'ideologia e le finalità del rito funebre, dal momento che contengono l'esplicita accusa di aver procurato tanti mali alla città.

combattere la tesi dell'interpolazione è stato di Lloyd-Jones 1959, che non ha avuto, però, grande seguito (vd. per es. la garbata replica di Dawe 1967).

¹⁶ Taplin 1977, p. 171, rileva giustamente che i vv. 875-960 collocano la morte dei due fratelli nel più ampio contesto della maledizione di Edipo e dell'estinzione della sua famiglia. La distanza delle parole del coro dalla tradizione del lamento funebre è evidenziata da Foley 1993, p. 135 s.

¹⁷ Per un'introduzione di carattere generale all'allocuzione nei lamenti tragici vd. Schauer 2002, pp. 100-112.

Aesch. *Sept.* 922-925

πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοισιν
ὡς ἐρξάτην πολλαὶ μὲν πολίτας
ξένων τε πάντων στίχας
πολυφθόρους ἐν δαΐ.

Appare evidente in tutta questa lunga sezione il tentativo di operare un consapevole ribaltamento del codice del lamento¹⁸, perché vi troviamo impiegate a più riprese formule trenodiche per esprimere biasimo e rimprovero ai morti. Per esempio i vv. 900-902 contengono delle formule che, prese assolutamente, sarebbero del tutto appropriate in un lamento reale: διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος· / στένουσι πύργοι, στένει / πέδον φίλανδρον. Il coinvolgimento dell'intera comunità nel lutto, che si estende anche agli oggetti (le torri) e al circondario, è un tema del lamento che abbiamo già più volte incontrato, ma in questo caso le parole non indicano certo la partecipazione della città al dolore per la morte dei due fratelli, quanto piuttosto l'entità del dolore da essi provocato, come rivelano anche i vv. 902-905, dal tono tragicamente ironico. Sembra quasi che Eschilo abbia voluto comporre un lamento rovesciato, impiegando un tessuto di espressioni trenodiche per sottolineare non le qualità dei due fratelli, ma le funeste conseguenze della loro insensatezza. E a pensarci bene, un lamento 'all'incontrario' sembra perfettamente adeguato per suggellare con parole definitive un'esistenza in cui si è verificato più volte il rovesciamento dei vincoli parentali e umani più elementari, a cominciare da quello che lega i figli al padre per culminare nella violazione del legame di sangue più sacro e potente, quello che unisce fra loro i fratelli.

Terminata con il v. 960 una sezione che sembra coerente e omogenea con lo sviluppo drammatico della vicenda, il dramma eschileo presenta una nuova sezione centrata esclusivamente sul lamento per i due fratelli morti (vv. 961-1004), che rappresenta una delle testimonianze greche più vicine, sul piano formale, ai lamenti rituali documentati nelle culture antiche e moderne. Questo lamento di straordinario interesse si colloca decisamente agli antipodi rispetto al canto che lo precede, sia sul piano del contenuto, sia sul piano formale, sia infine per il legame affettivo che l'esecutore manifesta nei confronti dei due fratelli morti, come dimostrano chiaramente già i versi iniziali.

Aesch. *Sept.* 961-965

– παιθεῖς ἔπαισας. – σὺ δ' ἔθανες κατακτανών.
– δορὶ δ' ἔκανες, – δορὶ δ' ἔθανες.
– μελεοπόνος – μελεοπαθής.
– πρόκεισαι. – κατέκτας.
– ἴτω γόος. – ἴτω δάκρυα.

¹⁸ La trasgressione delle norme del lamento nella tragedia di Euripide è oggetto dello studio specifico di Battezzato 1995, pp. 144-157.

Questo breve scambio fra due lamentatori documenta nel modo più chiaro cosa dovette essere nel mondo greco il lamento funebre dei parenti nella fase iniziale della crisi del cordoglio. Vi si riscontrano molte delle principali caratteristiche osservabili nei lamenti di altre culture di area mediterranea, prima fra tutte la brevità del discorso individuale¹⁹, improntato ad una accentuata scansione ritmica²⁰, che dovette essere ancora più marcata, nel lamento reale, per effetto della ritmica sonorità dei gesti autolesivi. Notevole è pure la stereotipia dell'espressione verbale e lo scoperto intento di sottoporla ad una rigida formalizzazione, così da imporre una forma di ordine ritmico-verbale all'emotività suscitata dall'evento luttuoso.

La presenza di questa strategia discorsiva è evidente nel modo in cui è organizzata la sezione trenodica: una serie di coppie di 'battute' in cui i due esecutori si alternano nella lamentazione pronunciando a scambio brevi frasi di cui la seconda è la risposta al tema proposto dalla prima. La variazione della seconda battuta è talora limitata a pochissimi elementi, come ad esempio nel v. 962 δοῦν δ' ἔκανεσ, – δοῦν δ' ἔθανεσ. Tutta la sezione è incentrata sulla funzione dell'attestazione del nuovo status di morto che generalmente si associa con il racconto dell'avvenimento luttuoso, mentre in questo caso il racconto è sostituito da una serie di affermazioni perentorie (v. 961 s.); segue l'allocuzione al morto in forma di compassionevole esclamazione (v. 963 μελεοπόνος – μελεοπαθήσ) che si unisce ad una rinnovata attestazione del nuovo status (v. 964); la sezione si conclude poi con l'invito a levare una lamentazione, di cui abbiamo visto un indubbio esempio in Pindaro (v. 965 ἴτω γόος. – ἴτω δάκρυα).

Nella parte restante del lamento sono ribadite funzioni e temi già espressi in questa sezione, ma è da rilevare un modulo che si ripete due volte, prima al v. 972 διπλᾶ λέγειν. – διπλᾶ δ' ὄρᾶν, cioè «duplice male a vedersi. – Duplice a dirsi», e poi al v. 993 ὀλοᾶ λέγειν. – ὀλοᾶ δ' ὄρᾶν. Questo modulo composto da due semplici elementi mi sembra un vero e proprio reperto del patrimonio formulare tradizionale²¹, che ci fa capire quanto importante fosse il ruolo della guida del pianto che impone tema e formule a chi partecipa alla lamentazione. I moduli appaiono estremamente semplici nella struttura e

¹⁹ Reiner 1938, p. 26, richiama un passo che dimostra che la ricorrenza nei θρηνοὶ di frasi brevi disposte con un ritmo incalzante era stata notata già dagli antichi: Nicol. *Progymn.* p. 66. 12 s. Felten ἴδιον δὲ καὶ χαϊρόντων καὶ θρηνούντων τὸ συντόμως καὶ διὰ βραχέων ἔτερα ἔφ' ἑτέροις ἐπάγειν.

²⁰ Per una analisi metrica di questi versi, dal punto di vista di chi studia il lamento funebre, vd. Wright 1986, p. 60.

²¹ Sui rapporti con il culto, non solo funebre, delle ripetizioni di parola e dei ritornelli presenti in Eschilo vd. Kranz 1933, pp. 127-137, 188-190, che insiste (in part. pp. 130, 188-189) sullo stretto legame fra la ripetizione e il lamento funebre rituale, specialmente asiatico. Su questi versi dei *Sette* vd. anche Alexiou 2002 (1974), p. 150 s. e n. 45. Per un elenco completo delle duplicazioni nel contesto del lamento tragico vd. Reiner 1938, p. 27 n. 5 e *infra* 5.9.3.

nella tessitura verbale, e dunque possono essere padroneggiati da chiunque. Inoltre sono passibili di numerose variazioni nel primo elemento e per questo sono adatti a creare un sistema formulare che è economico nell'uso dei mezzi espressivi ed estremamente efficace per il noto effetto ordinatorio di una ritmica verbale così accentuata.

Dopo questa analisi riesce difficile armonizzare questa sezione così marcatamente trenodica con la precedente, che ci è parsa così improbabile come lamento su Eteocle e Polinice. Pertanto non credo che gli esecutori dei vv. 822-960 possano essere gli stessi dei vv. 961-1004, né questi ultimi possono essere attribuiti ad altri che Antigone e Ismene, nel caso in cui appartengano al testo originale. Ma anche se si eliminano dal dramma tutte le tracce delle due sorelle, la netta distinzione fra i due canti, cioè il *θρηνος* 'all'incontrario' e il *θρηνος* di carattere autenticamente rituale, non è priva di conseguenze. Infatti, riprendendo le parole introduttive del coro che annunciano il lamento (vv. 848-860), dovremmo dedurre che se è il coro, diviso in due semicori, a eseguire il lamento vero e proprio dei vv. 961-1004, questo viene eseguito a distanza di cento versi da quando è stato annunciato e per di più è preceduto da un canto i cui caratteri confliggono con la sezione trenodica. Ebbene, la distanza dell'esecuzione del lamento dal suo annuncio, proprio perché in contrasto con le consuetudini drammaturgiche, è il motivo che ha indotto a respingere come interpolati gli anapesti che introducono le due sorelle (vv. 861-874), che starebbero in silenzio per circa novanta versi, nel caso in cui fossero loro a eseguire il lamento dei vv. 961-1004²². Alla luce delle considerazioni qui svolte, le stesse motivazioni dovrebbero valere anche per i versi che annunciano il lamento del coro, che verrà eseguito realmente soltanto molto tempo dopo.

Premesso che ritengo pressoché certo che i versi finali dei *Sette* (vv. 1005-1078), che introducono il tema dell'insepoltura del cadavere di Polinice, siano un'aggiunta posteriore, credo, sulla scorta di quanto abbiamo detto, che i vv. 961-1004 debbano essere assegnati alle due sorelle: contro questa soluzione resta l'argomento del 'silenzio' di Antigone e Ismene per novanta versi; contro l'assegnazione al coro resta la distanza di cento versi da quando il lamento è

²² Il silenzio delle sorelle è un argomento proposto già da Bergk 1884, pp. 302-305, ripreso da Wilamowitz 1914, pp. 94-95, da Fraenkel 1964a, p. 59 e nn. 4, 6, da Taplin 1977, p. 179 s. Contro questo argomento, che mi sembra di un certo peso, Lloyd-Jones ha richiamato il 'caso' delle *Supplici* contro gli eccessi di fiducia verso le regole drammaturgiche antiche evidenziate dai moderni. Un caso analogo a quello dei *Sette* è nelle *Fenicie* di Euripide, dove Creonte sembra resti in silenzio sulla scena dal v. 1355 al 1584. Per questo Fraenkel 1964b, pp. 71 ss. pensa che l'ingresso di Creonte sulla scena sia al v. 1584; ma vd. *contra* gli argomenti di Erbse 1966, p. 16 s. Resta comunque difficile da accettare che le due sorelle potessero partecipare ad un canto in cui si muovevano accuse ai loro fratelli morti, come avviene nei vv. 875-960. In ogni caso, anche se si eliminano tutti i riferimenti ad Antigone e Ismene, resta una anomalia: come ha osservato Taplin 1977, p. 178, questo dei *Sette* sarebbe l'unico caso in tragedia in cui la lamentazione sul cadavere viene eseguita dal solo coro. Come si vede, l'immagine del ginepraio da noi proposta all'inizio non sembra fuori luogo.

stato annunciato e l'inconciliabilità del carattere della sezione trenodica con quello del canto che la precede.

A questo punto le ipotesi si restringono a due: 1) la tragedia finiva in un modo per noi sconosciuto, che è stato obliterato da un successivo rimaneggiamento che ha introdotto la lamentazione di Antigone e Ismene (vv. 961-1004) e gli anapesti che la annunciano (vv. 861-874), mentre nel testo originale, dopo il lamento 'all'incontrario', che finiva al v. 960, doveva esserci un diverso epiloogo che portava le dimensioni del dramma a quelle consuete; 2) la tragedia originale terminava con il lamento delle due sorelle.

Non ho argomenti decisivi a favore di una delle due ipotesi, anche se ritengo più probabile la prima. Penso comunque che all'epoca in cui il finale dei *Sette* fu rimaneggiato l'interpolatore e il suo pubblico non dovevano avvertire come una grave infrazione il fatto che si annunciassero due personaggi e poi li si lasciasse muti per un bel tratto del dramma. In fondo sarebbe bastato collocare gli anapesti introduttivi al termine del canto corale per far sì che oggi non stessimo a discutere di questo problema testuale.

Chiunque abbia composto i versi che piangono con affetto e partecipazione i due fratelli caduti doveva però essere ben consapevole del repertorio espressivo del lamento, perché non ha mancato di inserire nella sezione realmente trenodica quelle espressioni di coinvolgimento personale nella sciagura che erano mancate fino a quel punto. È proprio nei versi più sospettati di inautenticità dalla critica che troviamo la funzione dell'attestazione della nuova condizione dei parenti del morto a seguito della scomparsa di una persona cara, e precisamente nei vv. 996-997²³, dove le sorelle dei caduti esprimono, quasi a gara, la grandezza della sventura che è toccata a ciascuna di loro:

Aesch. *Sept.* 994-997
 - ἰὼ πόνος - ἰὼ κακὰ
 - δῶμασιν - καὶ χθονὶ
 - πρὸ πάντων δ' ἐμοί.
 - καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί.

²³ Prima di Fraenkel 1964a, pp. 60-61, non erano stati proposti argomenti specifici contro questi due versi, che dovevano essere espunti perché non potevano essere pronunciati dal coro. Le obiezioni di Fraenkel si appuntano contro l'espressione καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί, un concetto semplice espresso in una forma giudicata da Fraenkel sorprendente, dato che τὸ πρόσω con valore avverbiale non è documentato in poesia drammatica, sebbene sia attestato in Erodoto. Anche l'uso di πρὸ con valore strettamente comparativo è molto raro e l'unico parallelo per πρὸ πάντων δ' ἐμοί è proprio in *Sept.* 927, πρὸ πασῶν γυναικῶν, cioè, secondo Fraenkel, il modello dell'interpolatore del v. 996 (questo argomento mi sembra inferiore al primo perché il valore comparativo di πρὸ è comunque eschileo). Taplin 1977, p. 178 (fine n. 2 p. 177) riferisce il confronto proposto da Lloyd-Jones con Soph. *El.* 213 φράζου μὴ πρόσω φωνεῖν, ma non mi sembra sufficiente. Meglio il confronto, proposto da Hutchinson 1985, p. 207 *ad* 996 s., con Hdt. 3. 154. 1 ἐς τὸ πρόσω μέγαθος, e anche se Hutchinson non trova paralleli, per quest'uso, in poesia elevata, non è impossibile che in una sezione dai toni appassionati e così improntata al lamento rituale come è questa dei *Sette*, potesse inserirsi una frase di lingua comune o comunque di registro non elevato.

Queste semplici ed efficaci espressioni, che ripercorrono il modello formulare che abbiamo descritto poco sopra, sembrano una puntuale risposta al rimprovero mosso nel lamento atipico pronunciato dal coro in precedenza. La sventura che è piombata sulla città di Tebe colpisce allo stesso tempo le case, la terra e chi vi abita, ma soprattutto chi ora è chiamato a mostrare ai due morti tutto il suo affetto.

5.3.2. Eschilo, *Persiani*, 931-1077

Benché non sia collocato in una situazione strettamente rituale, va annoverato fra le scene di lamentazione più grandiose, e più vicine alle forme rituali, il κομμός finale dei *Persiani* (vv. 931-1077), un lungo lamento sulla distruzione che ha colpito l'esercito persiano, a cui il coro partecipa attivamente in piena solidarietà con Serse che è alla guida del pianto²⁴. Il ruolo di guida del pianto di Serse è evidente già nella rigorosa divisione delle parti nelle prime tre coppie strofiche: Serse inizia ogni strofe e il coro risponde nella seconda parte di ciascuna di esse²⁵. A partire dalla quarta strofe (v. 1002) il discorso individuale diventa molto più limitato, e più vicino al lamento rituale, e la sticomitia è la forma che domina la quasi totalità delle battute delle quattro strofe finali (di cui l'ultima è triadica).

Se è vero che anche le prime tre strofe contengono elementi tipici della lamentazione²⁶, nelle ultime quattro si moltiplicano gli aspetti propri del lamento rituale con alcune espressioni di notevole interesse sul piano formale. Frequenti sono le riprese, nelle battute del coro, di parole della battuta precedente di Serse, secondo uno schema già evidenziato nei *Sette contro Tebe*²⁷. Frequenti le ripetizioni all'interno di una stessa battuta, spesso in

²⁴ Sul significato di questo canto corale nell'economia del dramma vd. Swift 2010, pp. 326-335, con resoconto delle diverse posizioni critiche sul tema.

²⁵ Questa rigida divisione è stata evidenziata già da Peretti 1939, p. 31; insiste giustamente sul carattere rituale della funzione di Serse Di Benedetto 2007 (1991), p. 998 s.

²⁶ Serse esordisce nel κομμός con l'autolamentazione e l'affermazione di responsabilità (vv. 931-934) e subito il coro esprime la propria solidarietà a Serse promettendo lamenti (vv. 935-940), una promessa che il coro ribadisce (vv. 944-947) all'invito di Serse a levare il lamento (vv. 941-943). A partire dalla seconda strofe il coro incalza Serse con un lungo elenco di domande sulla sorte dei generali dell'esercito persiano, chiedendo notizia di ciascuno di loro. Questa sezione del κομμός (vv. 956-999) è di difficile valutazione: un lungo elenco di nomi nel lamento per una sciagura collettiva non ha riscontro nel lamento greco, quindi si può pensare ad un espediente drammatico per creare nello spettatore un effetto di straniamento, accresciuto dall'esoticità dei nomi, e per dare, attraverso la lunghezza dell'elenco, una misura 'fisica' dell'enormità della distruzione dell'esercito persiano. Secondo Ebbott 2000 la lista dei capi persiani morti sarebbe esemplata sulle epigrafi ateniesi che contengono elenchi di caduti, pertanto, p. 96: «Aeschylus has embroidered Persian names upon a Greek speech form» (vd. anche Swift 2010, p. 329 s.). In ogni caso la sezione del κομμός fino al v. 1001 assolve anche alla funzione di informare dettagliatamente sull'accaduto e di svolgere il tema della responsabilità di Serse (vd. Di Benedetto 2007 [1991], pp. 999-1001).

²⁷ Aesch. *Pers.* 1002-1003 βεβᾶσι ... βεβᾶσιν; 1008-1009 πεπλήγμεθ' ... πεπλήγμεθ', due riprese particolarmente interessanti perché si collocano all'inizio della strofe e dell'antistrofe. Si

funzione di lamentazione responsoriale: v. 1010 νέα νέα δῦα δῦα (Serse); v. 1019 ὄρω ὄρω; v. 1039 αἰαῖ αἰαῖ δῦα δῦα; v. 1055 (= 1061) ἀνία ἀνία e v. 1057 (= 1063) ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά, come risposta all'invito di Serse. Ed è proprio l'esortazione al lamento da parte di Serse, e la risposta puntuale del coro, la funzione più interessante e più caratterizzante di questo κομμός. A differenza di quanto potevamo solo immaginare, leggendo gli inviti a levare la lamentazione nei canti per Adone di Saffo e nel fr. 128e M. dei Θρηνοὶ di Pindaro, nei *Persiani* possiamo cogliere la reale dinamica esecutiva, per cui agli inviti della guida del pianto corrisponde un'effettiva risposta (sottolineata da me nel testo), iterata per tre volte, e accompagnata da gesti autolesivi.

Ecco la serie completa di inviti e risposte in questo κομμός:

Aesch. *Pers.* 1038-1045

Ξε. δίαινε δίαινε πῆμα, πρὸς δόμους δ' ἴθι.

Χο. αἰαῖ αἰαῖ δῦα δῦα

Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.²⁸

Χο. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς

Ξε. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.

Χο. ὀτοτοτοτοῖ.

1050 s.

Ξε. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.

Χο. ὀτοτοτοτοῖ.

1054 s.

Ξε. καὶ στέρον' ἄρασσε κὰπιβόα τὸ Μῦσιον.

Χο. ἀνία ἀνία.

1060 s.

Ξε. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμᾶ χερῶν.

Χο. ἀνία ἀνία.

1066-70

Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χο. οἰοῖ οἰοῖ

Ξε. αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.

Χο. ἰὼ ἰὼ Περσὶς αἴα δύσβατος

1073 s.

Ξε. γοᾶσθ' ἀβροβάται.

Χο. ἰὼ ἰὼ Περσὶς αἴα δύσβατος.

veda poi il v. 1071 s. Serse ἰὼ δὴ κατ' ἄστυ. Coro ἰὼ δῆτα, ναὶ ναί. Lo schema si ripete con una piccola variazione al v. 1017 s. Serse ὄρας τὸ λοιπὸν τότε τᾶς ἐμᾶς στολάς Coro ὄρω ὄρω. Un'ulteriore variazione di questo schema è al v. 1004 s. Serse ἦ ἦ ἰὼ ἰὼ Coro ἰὼ ἰὼ, δαίμονες, dove il coro riprende le ultime esclamazioni di Serse e non le prime.

²⁸ Questo invito al lamento ricorre nella medesima forma ai vv. 1048 e 1066.

In altri casi all'invito di Serse il coro risponde con la descrizione del proprio stato, e delle proprie azioni, o con osservazioni che integrano quanto detto da Serse. Tale variazione non soltanto consente di estendere la lamentazione per una sezione assai lunga evitando un'eccessiva rigidità della forma di espressione, ma dimostra la ricerca di ritmi discorsivi diversi, ora più distesi ora più concitati, quasi che il ritmo del lamento aderisse perfettamente a quella alternanza di fasi più o meno acute che contraddistingue la crisi del cordoglio:

Aesch. *Pers.* 1046-1049

Ξε. ἔρσεσ' ἔρσεσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.

Χο. διαίνομαι γοεδνός ὤν.

Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χο. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.

1056-9

Ξε. καὶ μοι γενείου πέρθε λευκίρη τρίχα.

Χο. ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά.

Ξε. ἀύτει δ' ὄξύ. - Χο. καὶ τὰδ' ἔρξω.

1062 s.

Ξε. καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.

Χο. ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά.

Il κομμός dei *Persiani* mostra un'altra, notevole, caratteristica: è assente da questo lungo corale una delle funzioni più importanti del lamento, addirittura centrale nella costruzione dell'ideologia eroica ma ben rappresentata anche negli altri testi analizzati nei capitoli precedenti, cioè l'elogio del morto. Tutta la scena finale di questa tragedia è improntata ad un elevato tasso di emotività, gli elementi rituali sono numerosi, l'orizzonte del discorso individuale è molto limitato, il *planctus* ha il sopravvento sul lamento verbale con un crescendo di pathos verso l'epilogo. L'assenza di un elemento così qualificante come l'elogio del morto non sembra casuale, anzi a mio modo di vedere può essere imputata a più di una ragione: 1) il κομμός dei *Persiani* si colloca nella fase iniziale della crisi del cordoglio in cui gli elementi emotivi prevalgono e rendono impraticabile il più pacato lamento individuale; 2) Eschilo ha voluto rappresentare soprattutto la disperazione immedicabile dei nemici sconfitti, senza concedere nulla a temi che, ricordando lo status aristocratico dei principali comandanti, avrebbero potuto sollevare i Persiani dalla loro condizione di vinti; 3) la funzione dell'elogio è, come vedremo (vd. *infra* 5.9.1 e Appendice 2), pressoché assente dai lamenti della tragedia, che privilegiano gli aspetti emotivi legati alla sfera del dolore individuale e privato, rivelando una sorta di censura nei confronti di ogni forma di celebrazione del morto o dei morti.

5.3.3. Euripide, *Ecuba*, 154-168

I testi analizzati nei paragrafi precedenti ci hanno fornito chiari esempi di lamenti pronunciati nella fase esplosiva della crisi del cordoglio da un gruppo

solidale. L'*Ecuba* di Euripide, una tragedia ricca di interesse per lo studio del lamento, ci consente di approfondire la nostra conoscenza di quella fase del rito in cui l'orizzonte del discorso individuale si fa più ampio. Il testo euripideo che prenderemo in esame è un coerente esempio di monodia trenodica²⁹, pronunciata dalla regina di Troia all'annuncio dell'imminente morte della figlia. Sul piano dello sviluppo del dramma, questa monodia fa da preludio alla dolente scena successiva, in cui Polissena viene chiamata dalla madre per essere informata della sventura che sta per abbattersi su di loro. Pertanto, questo lamento non si colloca esattamente in una scena luttuosa, anche se, come abbiamo visto, la pratica della lamentazione viene spesso estesa ad altre situazioni dolorose che possono essere assimilate ad un lutto vero e proprio. In questo caso Euripide ha sfruttato il repertorio del lamento funebre per esprimere lo smarrimento, l'impotenza e la solitudine di Ecuba in una tragica circostanza, e sebbene la mancanza di solidarietà del gruppo sia poco credibile sul piano rituale e i versi finali della monodia (vv. 169-176) siano funzionali, esclusivamente, ad avviare la scena successiva, la sezione che ho ritagliato mi sembra un'attendibile testimonianza di lamento individuale.

Eur. *Hec.* 154-168

οἱ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;
 ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρόν,
 δειλαία δειλαίου γήρωσ
 «καὶ δουλείας τὰς οὐ τλατᾶς,
 τὰς οὐ φερτᾶς; ὦμοι μοι.
 τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά,
 ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς,
 φροῦδοι παῖδες.
 ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν
 στείχω; ποῖ δὴ σωθῶ; ποῦ τις
 θεῶν ἢ δαίμων ἐπαρωγός;
 ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι,
 Τρωάδες, ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι
 πῆματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'· οὐκέτι μοι βίος
 ἀγαστὸς ἐν φάει.

Questo brano dell'*Ecuba* rende con rara efficacia lo stato confusionale in cui si trova il luttuato nella fase iniziale del lamento individuale (vd. paragrafo seguente). La regina di Troia manifesta in primo luogo la propria incapacità di trovare espressioni adeguate alla misera condizione in cui è precipitata; in seguito formula un nutrito elenco di domande che dimostrano un'affannosa ricerca di aiuto e una condizione di pericolosa abulia. Ecuba non sa che fare

²⁹ Sul significato del termine monodia in tragedia e sugli sviluppi che il termine ha in età ellenistico-romana vd. Di Marco 1999.

e non sa a chi rivolgersi³⁰, perché tutti quelli che potevano venire in suo soccorso sono morti e la sua stessa patria è distrutta. Sul piano della strategia discorsiva, dunque, questo lamento si sostanzia di domande destinate a cadere nel vuoto e di brevi, perentorie affermazioni riguardo a tutto ciò che è andato perduto. Sul piano delle funzioni, questo lamento appare coerente con le caratteristiche degli altri lamenti presenti in tragedia, dove prevalgono di gran lunga, per numero di occorrenze e ampiezza dell'elaborazione formale, le funzioni dell'autolamentazione, dell'attestazione del nuovo status di morto (qui riferito ai lutti passati che hanno colpito Ecuba) e della descrizione della miserevole condizione dei sopravvissuti (vd. Appendice 2). Le tre funzioni più ricorrenti nella totalità dei lamenti tragici sono le uniche presenti in questa monodia, che è strutturata come un discorso circolare, con un'autolamentazione posta all'inizio e la ripresa della stessa funzione al termine del lamento, dove la frase conclusiva οὐκέτι μοι βίος / ἀγαστὸς ἐν φάει assume un significato ben più energico, ora che sono state chiarite con efficacia le ragioni di questa dolorosa affermazione. Per quanto riguarda le scelte formali, le espressioni privilegiano la duplicazione e il parallelismo³¹:

v. 155 ποιάν ἀχῶ, ποιῶν ὀδυρμόν; con un richiamo al τί ποῦτ' ἀπύσω; del verso precedente;

v. 159 s. ποιά γενεά, / ποιά δὲ πόλις;

v. 157 s. δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς, / τᾶς οὐ φερτᾶς;

v. 160 s. φροῦδος πρέσβυς, / φροῦδοι παῖδες

vv. 165-167 ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι, / Τρωάδες, ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι / πήματ',

v. 167 ἀπώλεσατ' ώλεσατ'

Come si può vedere, quasi tutto il lamento è costruito su moduli espressivi duplicati, segno evidente della ricerca di un ritmo ben scandito. La possibilità, documentata da numerosi lamenti tragici, di ottenere questo ritmo verbale grazie alla ripetizione della prima parte di un modulo espressivo, e alla variazione della sola seconda parte, rende facilmente accessibile a chiunque, anche ad un lamentatore occasionale, questo procedimento espressivo, che proprio in virtù della sua facilità può essere considerato un valido reperto del lamento tradizionale.

5.4. Incertezza su cosa dire o fare (o scrivere)

La crisi suscitata dal lutto, quella che Ernesto De Martino ha chiamato «crisi della presenza», si rivela non solo nella fase del *planctus*, ma anche nella fase in cui la lamentazione assume la forma del lamento verbale. In numerosi

³⁰ Soprattutto l'incertezza espressa ai vv. 162-163 sembra aver avuto fortuna presso retori e tragici, vd. Matthiessen 2010, p. 277 *ad loc.*

³¹ Sulle duplicazioni nei lamenti tragici vd. *infra* 5.9.3. La predilezione per le duplicazioni dovette caratterizzare lo stile di Euripide proprio in relazione ai lamenti, almeno a giudicare dalla parodia che ne fa Aristofane (*Ran.* 1353-1355).

passi della tragedia greca la confusione e l'incertezza in cui l'individuo versa soprattutto nei momenti iniziali di questa fase, quando la crisi è ancora acuta, emerge chiaramente nelle serie di angosciate domande, talora rivolte al morto stesso, con cui il lamentatore dichiara la propria incertezza su cosa fare o cosa dire di appropriato rispetto alla gravità del momento³². L'elenco di questi passi è piuttosto nutrito.

Aesch. *Ag.* 1490-1491

πῶς σε δακρῶσω;

φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;

Aesch. *Ch.* 87-88

τί φῶ χέουσα τάσδε κηδεῖους χοάς;

πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξωμαι πατρὶ;

Aesch. *Ch.* 418

τί δ' ἄν φάντες τύχοιμεν;

Eur. *Alc.* 863

ποιῖ βῶ; ποιῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή;

Eur. *Hipp.* 826-827

τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν

βαρῦποτμον, γύναι, προσαυδῶν τύχω;

Eur. *Phoen.* 1335

ὦ τάλας ἐγώ, τίν' εἶπω μῦθον ἢ τίνας γόους;

Eur. *Hec.* 154-155

οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;

ποιῖαν ἀχώ, ποιῖον ὀδυρμόν;

Queste domande non hanno un valore retorico, ma esprimono l'intento ben preciso di richiedere l'aiuto e l'intervento attivo del gruppo solidale con il lamentatore. Per questa ragione non possono essere confuse con l'incertezza su cosa dire che si esprime nei testi tragici in contesti non luttuosi³³. Come abbiamo detto nel primo capitolo, fra il singolo lamentatore e il gruppo dei piangenti avvengono scambi che seguono un ordine pianificato e che mirano a sottrarre la crisi del cordoglio a una gestione esclusivamente individuale. Questa strategia rituale è visibile con grande chiarezza nell'*Alceste*, quando il coro si attiva in risposta alla crisi in cui Admeto rischia di sprofondare³⁴. Il re di Fere, infatti, prima pone delle angosciate domande su cosa fare e cosa dire

³² Il carattere tradizionale delle espressioni che manifestano incertezza su cosa dire è stato valorizzato da Alexiou 2002 (1974), p. 161 s.

³³ Per questo genere di espressioni vd. *Soph. Trach.* 946-949; *Philoct.* 337 s.; Eur. *Iph. Aul.* 1124, rimandi che ho tratto da Tarrant 1976, p. 294 ad 649 s.

³⁴ L'*Alceste* è una vera miniera di informazioni ed esempi sul lamento funebre e più volte verrà utilizzata in questo capitolo. Si possono senz'altro condividere le parole di Segal 1993, p. 51: «The play presents a veritable anthropology of death, a kind of miniature encyclopedia of attitudes and responses».

(v. 863) e pochi versi dopo, in una climax che rivela la pericolosità dell'energia del cordoglio, manifesta il desiderio di morire, perché la vita ormai si è svuotata di ragioni (v. 869 s. οὔτε γὰρ αὐγάς χαίρω προσορῶν / οὔτ' ἐπὶ γαίης πόδα πεζεύων). A questo punto interviene la solidarietà del coro che assume la guida del pianto, invita Admeto a rientrare in casa, gli esprime la propria vicinanza e cerca di attenuare con un argomento razionale il suo dolore.

Eur. *Alc.* 872-877

Χο. πρόβα πρόβα, βᾶθι κεῦθος οἴκων.

Αδ. αἰᾶι

Χο. πέπονθας ἄξι' αἰαγμάτων.

Αδ. ἔ ἔ.

Χο. δι' ὀδύνας ἔβας, σάφ' οἶδα.

Αδ. φεῦ φεῦ.

Χο. τὰν νέρθε δ' οὐδὲν ὠφελεῖς.

Αδ. ἰὼ μοί μοι.

Χο. τὸ μήποτ' εἰσιδεῖν φιλίας ἀλόχου

πρόσωπόν σ' ἔσαντα λυπρόν.

È davvero notevole che ad ogni espressione del coro Admeto risponda con dei lamenti inarticolati. La consueta distribuzione dei compiti nella dinamica dell'esecuzione del lamento appare qui rovesciata, poiché non è il gruppo a rispondere con la lamentazione responsoriale agli stimoli della guida del pianto, ma è la persona direttamente colpita dal lutto che cede al gruppo l'iniziativa. La possibilità di questo scambio tecnico e l'intercambiabilità delle funzioni sono potenti garanzie della capacità del rito di imporre il proprio ordine al cordoglio e di avviare i luttuati verso un percorso di uscita dalla crisi. Non a caso subito dopo questo scambio Admeto esprime l'incommensurabilità del proprio dolore in una forma più pacata rispetto all'esordio di questa sezione e con un discorso piuttosto lungo, coeso e privo di esclamazioni di dolore (vv. 878-888). Ma la sorveglianza del gruppo non si attenua per questo, perché il coro si pone nuovamente alla guida del pianto.

Eur. *Alc.* 889-894

Χο. τύχα τύχα δυσπάλαιστος ἦκει.

Αδ. αἰᾶι.

Χο. πέρας δέ γ' οὐδὲν ἀλγέων τίθης.

Αδ. ἔ ἔ.

Χο. βαρέα μὲν φέρειν, ὅμως δὲ ...

Αδ. φεῦ φεῦ.

Χο. τλᾶθ' οὐ σὺ πρῶτος ὤλεσας ...

Αδ. ἰὼ μοί μοι.

Χο. γυναικᾶ συμφορὰ δ' ἑτέρους ἑτέρᾳ

πιέζει φανεῖσα θνατῶν.

Questi versi ripropongono la stessa dinamica esecutiva della sezione precedente, ma ora il coro inserisce nel tessuto di una lamentazione dal carattere credibilmente rituale degli argomenti razionali di carattere consolatorio. Per essere più precisi questi versi descrivono il faticoso emergere di un discorso coeso (quello che De Martino chiamava «discorso protetto») dal magma incandescente dell'emozione del cordoglio, perché il discorso razionale del coro è frequentemente spezzato dalle esclamazioni di dolore di Admeto. In questa fase della crisi gli argomenti consolatori non hanno alcuna possibilità di imporsi subito, per la loro verità, rimuovendo la necessità del lamento. Tutt'al più possono aspirare ad aprire uno spiraglio nel compatto muro del dolore, una piccola breccia attraverso la quale provare a far passare una forma di discorso più pacato e ordinato. Questo passo dell'*Alceste* ci fa capire bene che cos'è l'utilizzo della gnome in funzione trenodica, con conseguenze importanti sulla comprensione del reale significato di quelle espressioni gnomiche dei $\theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ d'autore che troppo frettolosamente erano state riportate sotto l'etichetta di argomenti consolatori *tout court*. La gnome appare nell'*Alceste* perfettamente integrata nella strategia verbale del lamento, perché tutti gli elementi che lo costituiscono cooperano allo stesso scopo: disinnescare il potenziale pericolo insito nella crisi del cordoglio e condurre il gruppo colpito dal lutto a riappropriarsi della normalità. La gnome trenodica costituisce un tentativo in questa direzione e più che per il suo contenuto intellettuale (quasi sempre davvero modesto) essa ha valore ed efficacia soprattutto per il suo carattere razionale, grazie al quale può aspirare a interrompere la fase in cui la condizione psico-fisica del luttuato è dominata esclusivamente dall'emozione esplosiva. Per raggiungere pienamente questo obiettivo, però, i tentativi debbono essere molteplici ed è perciò che nell'*Alceste* i versi seguenti a quelli che abbiamo riportato contengono, ancora una volta, espressioni inconsolabili di Admeto, che rimpiange il fatto di non essere morto insieme alla moglie (vv. 895-902). Il tenore delle parole di Admeto dimostra che l'argomento consolatorio non ha sortito un risultato significativo e per questo il coro rinnova l'agone dialettico ricorrendo ad un esempio tratto dalla propria esperienza personale, con il racconto della vicenda di un parente del corifeo che aveva perso il suo unico figlio e aveva però sopportato il peso di una triste esistenza, arrivando fino in tarda età senza poter contare su alcun aiuto (vv. 903-911)³⁵. Questo esempio concreto riprende e rinforza l'argomento precedentemente espresso sul carattere universale del dolore che segue alla morte di una persona cara, in un succedersi di tentativi di proporre un discorso al riparo

³⁵ Swift 2010, p. 356 s., considera questi versi un'implicita critica del comportamento di Admeto in occasione della morte della moglie, obliterando in questo modo nei lamenti dell'*Alceste* l'interazione solidale fra coro e singolo.

da eccessi emotivi che continuano fino al termine di questa sezione, quando altri argomenti razionali verranno espressi dal coro negli ultimi versi dello stasimo (vv. 926-934). Al netto delle esigenze di drammatizzazione, a cui tutta questa scena dell'*Alceste* non poté certo sottrarsi, l'assunzione della guida del pianto da parte del coro, e la dialettica fra moduli di lamentazione particolarmente accesi ed espressioni più controllate e razionali, appaiono come una testimonianza singolarmente credibile e accurata della reale dinamica del pianto rituale.

L'utilizzo della gnome in funzione trenodica ricorre in altre tragedie. Nell'*Ippolito* di Euripide, ai vv. 834-835 οὐ σοὶ τὰδ', ὦναξ, ἦλθε δὴ μόνῳ κακά, / πολλῶν μετ' ἄλλων δ' ὤλεσας κεδνὸν λέχος, il coro tenta di aiutare Teseo a non cercare le cause dei mali presenti se non nella universale condizione umana. La presenza di questo argomento razionale all'interno di un lamento dai connotati rituali credibili non elimina affatto il tenore dolente del lamento, ma semmai rivela il tentativo di canalizzare in una direzione gestibile il flusso di energia da cui è investito il luttuato: il dolore per la morte di una persona appare più tollerabile se non viene vissuto come un avverso destino individuale, quasi una persecuzione che si accanisce sul singolo per cause incomprensibili. Analoghe considerazioni sollecitano i versi 1203-1206 delle *Troiane*, che si collocano a chiusura di un interessante lamento (vv. 1167-1206), carico di dolore e di pathos, eseguito da Ecuba per la morte di Astianatte. Quando la regina offre al nipote morto ciò che resta del suo patrimonio principesco, la miseria (anche materiale) della condizione attuale le suscita una riflessione sull'instabilità umana.

Eur. *Tr.* 1203-1206

θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν
βέβαια χαίρει τοῖς τρόποις γὰρ αἰ τύχαι,
ἐμπληκτος ὡς ἀνθρώπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε
πηδῶσι

Questo genere di riflessioni è dello stesso tenore di una gnome incontrata nei frammenti dei θρηνοὶ di Simonide (fr. 521, 527 PMG). La contestualizzazione che la tragedia ci consente di operare ci dà la conferma che un argomento di questo tipo non entra in conflitto con il carattere dolente del lamento. Più che alla rimozione del pianto, considerazioni di questo tipo mirano ad ampliare l'orizzonte del dolore individuale, trasformandolo in un evento di portata universale e attuando quel processo di destoricizzazione del lutto che abbiamo più volte evidenziato³⁶. E con le stesse finalità vengono impie-

³⁶ Diverso mi sembra il caso di Soph. *Oed. Col.* 1693-1696, 1720-1723, perché in quei versi gli invitati del coro a sopportare il dolore nascono dalla particolare sorte che ha avuto Edipo alla fine della sua vita mortale.

gati talora degli esempi mitici, come quello di Niobe nell'*Antigone* di Sofocle (vv. 823-833)³⁷ o quello di Procne nelle *Supplici* di Euripide (vd. *infra* p. 253).

L'*Alcesti* di Euripide ci ha mostrato in azione l'intervento del gruppo in risposta allo stato di abulia e afasia rivelato dalla guida del pianto. Una specificazione inedita dell'incertezza su cosa dire nel momento in cui si sta per pronunciare il lamento è documentata nelle *Troiane* di Euripide, quando Ecuba si interroga su cosa mai potrà essere iscritto sulla tomba di Astianatte.

Eur. *Tr.* 1188-1191

... τί καί ποτε

γράφειεν ἄν σοι μουσσοπιός ἐν τάφῳ;
 Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε
 δεῖσαντες; αἰσχρὸν τοῦ πύργου μᾶ γ' Ἑλλάδι

La menzione della pratica epigrafica è un evidente anacronismo, se rapportato al tempo in cui si svolge la vicenda del dramma, ma è anche un esempio significativo dell'esistenza di un rapporto circolare di scambio fra tragedia e cultura del lamento. Il poeta tragico sembra aver aggiornato il formulario del lamento, nel quale compariva il tema "Cosa dirò?", aggiungendo il nuovo tema "Cosa si scriverà sulla tomba?", che non sarebbe concepibile senza la tradizione dell'epigramma funerario³⁸. In questo caso, poi, il tema viene svolto in modo sarcastico immaginando un testo che rovescia il senso consueto delle formule epigrammatiche per la morte di un guerriero in battaglia, visto che i nemici, questa volta, hanno ucciso perché avevano paura di un bambino. Per questo motivo l'epigramma costituirà motivo di vergogna per loro. Tutto il passo sembra avere un marcato carattere letterario e va probabilmente letto come uno sviluppo originale dovuto all'ingegno di un poeta, che ha però sfruttato la sua piena consapevolezza del repertorio del lamento per estenderne i confini. Se poi questa innovazione poetica abbia trovato degli imitatori in qualche occasione reale, non è possibile dire (ma neppure escludere).

5.5. *Forme particolari di lamento*

5.5.1. *Lamenti su singole parti del corpo*

Il lungo lamento in trimetri giambici che Ecuba pronuncia, durante il rito funebre, sul cadavere di Astianatte nelle *Troiane* di Euripide (vv. 1167-1206)

³⁷ Come esempio mitico di personaggio che non cessa di piangere, Niobe ricorre anche in Soph. *El.* 150-152.

³⁸ Anche l'*Alcesti* mostra un chiaro intento di confrontarsi con la pratica dell'epigramma: ai vv. 1000-1005 il coro immagina un passante che vedendo la tomba di Alcesti la saluterà come una dea benevola. Viene così trasformato in narrazione un modulo epigrammatico ricorrente (allocuzione al passante – invito a compiangere il morto).

presenta molti elementi interessanti ed è stato più volte richiamato in questo capitolo³⁹. Ma merita un'attenzione particolare un modulo che non compare con frequenza nei lamenti del nostro *corpus*. Si tratta della lamentazione su singole parti del corpo. Ecuba, infatti, dopo essersi rivolta al nipote nella parte iniziale del lamento, esprime il proprio cordoglio restringendo l'ambito del suo discorso alle mani e alla bocca di Astianatte.

Eur. *Tr.* 1178-1181

ὦ χεῖρες, ὡς εἰκοὺς μὲν ἠδείας πατρὸς
κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.
ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλῶν, φίλον στόμα,
ὄλωλας

La lamentazione su singole parti del corpo doveva appartenere al patrimonio espressivo del lamento euromediterraneo sia nel mondo antico sia nel contesto delle culture folkloriche⁴⁰, ed è documentata nella tragedia greca non solo nelle *Troiane*, dove è sviluppata con ricchezza di elementi patetici, ma anche in altre tragedie⁴¹. Nell'*Andromaca* di Euripide, Peleo, alla notizia della morte di Neottolemo si rivolge alla bocca, al volto e alle mani del morto, nel contesto di un lamento dai marcati connotati rituali (vv. 1173-1196):

Eur. *Andr.* 1181

ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χεῖρες

Ancora una volta le mani appaiono nelle frasi che Eumelo indirizza alla madre morta nell'*Alceste* di Euripide in un breve modulo di lamentazione:

Eur. *Alc.* 398-400

ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ
παρατόνους χεῖρας
ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μᾶτερ, ἀντιάζω.

La testa è invece l'oggetto di un'accurata allocuzione nel lamento che la Musa intona sul figlio Reso nell'omonima tragedia.

³⁹ Questo lamento è considerato quanto di più vicino a un lamento rituale da Suter 2003, p. 14.

⁴⁰ Per l'ambito folklorico rende un'esplicita testimonianza, ancora una volta, De Martino 1975 (1958), p. 92: «Quando la lamentatrice piange la morte di un uomo adulto, marito o padre o fratello, ricorre molto spesso il tema delle mani del morto e della fatica alle quali erano adunate».

⁴¹ Oltre alle tragedie che menzioneremo meritano di essere ricordate le *Baccanti* di Euripide, nel cui finale, secondo il retore Apsines (*Rh.* 10. 41), Agave pronunciava un lamento tenendo in mano i singoli pezzi del corpo di Penteo. Questo lamento non compare nella tradizione del testo a noi pervenuto ed è dunque possibile che sia stato aggiunto in seguito. Questa possibilità, però, poco importa ai fini del nostro discorso. Sulla funzione del lamento finale di Agave nell'economia delle *Baccanti* vd. Segal 1994.

[Eur.] *Rh.* 902-903

ὦμοι ἐγὼ σέθεν, ὦ φιλία
φιλία κεφαλά, τέκνον, ὦμοι.

In un'altra tragedia di Euripide, le *Fenicie*, *Antigone*, chiamata a piangere per la madre e i fratelli morti, mostra di non saper decidere su chi intonare il lamento per primo; ma riferendosi a Giocasta, la figlia nomina esplicitamente le mammelle, come destinatarie dirette della sua offerta funebre.

Eur. *Phoen.* 1524-1527

τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί-
τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;
ματρὸς ἐμᾶς ἢ διδύμοισι γάλακ-
τος παρὰ μαστοῖς ...;

Naturalmente non tutte le parti del corpo sono ugualmente indicate ad essere oggetto di lamento, né stupisce che negli esempi riportati ricorrano le mani, la bocca e i seni. Le mani, infatti, rappresentano una delle principali forme di proiezione fisica di sé nello spazio sociale, all'interno del quale sono capaci di stabilire livelli molto complessi di interazione attraverso il linguaggio non verbale e l'integrazione del linguaggio verbale; la bocca, poi, è l'organo principale dell'espressione, cioè di quel livello di comunicazione giudicato dagli antichi come tipicamente umano. Le mammelle, infine, hanno un ruolo decisivo nel garantire la nutrizione e la sopravvivenza degli infanti e possono essere considerate come il simbolo stesso della maternità. Le parti del corpo umano nominate nei lamenti, così come i riferimenti al volto, sono, pertanto, particolarmente adatte ad esprimere metonimicamente l'individualità dell'essere umano, una funzione che dovette essere particolarmente attiva fra gli antichi, che dimostrano una spiccata propensione ad utilizzare nei confronti dei morti espressioni metonimiche.

5.5.2. *Lamenti su oggetti*

Coerente con lo schema di pensiero legato alla funzione metonimica è la lamentazione su oggetti appartenuti al morto, di cui avevamo dovuto faticosamente rintracciare degli esempi nei lamenti omerici (vd. *supra* p. 44 s.). Nelle *Troiane* di Euripide Ecuba estende il lamento per Astianatte allo scudo appartenuto a Ettore nel quale il bimbo sarà seppellito. Dal momento che lo scudo porta su di sé tracce della persona scomparsa, come i segni dell'uso e le macchie di sudore ancora visibili, ed inoltre è l'elemento della panoplia di un guerriero che meglio di tutti gli altri, per mezzo dell'*episema*, dichiara l'identità di chi lo imbraccia, questo oggetto è particolarmente adatto a riassumere la personalità del morto. Per Ecuba la vista dello scudo di Ettore è una riapparizione del figlio perduto ed un'occasione per rinnovare il lamento su di lui.

Eur. *Tr.* 1194-1199

ὦ καλλίπηχυν Ἐκτορος βραχίονα
 σώζουσ', ἄριστον φύλακ' ἀπώλεσας σέθεν.
 ὡς ἡδὺς ἐν πόρπακι σῶ κεῖται τύπος
 ἴτυός τ' ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἰδρώς,
 ὄν ἐκ μετώπου πολλάκις πόνους ἔχων
 ἔσταζεν Ἐκτωρ προστιθείς γενειάδι.

Come si vede, le funzioni presenti in questo lamento sono le stesse dei lamenti indirizzati a delle persone. In particolare colpisce la perentoria frase del v. 1195 con cui viene sancito il definitivo distacco del proprietario dall'oggetto che a lui apparteneva. Anche verso lo scudo deve essere pronunciata l'attestazione del nuovo status di morto, perché ogni oggetto appartenuto al morto costituisce un residuo della sua presenza e allo stesso modo del cadavere deve essere oggetto di lamento per essere avviato nella condizione di chi è stato sepolto. Le tracce di sudore visibili sullo scudo suscitano in Ecuba un sussulto di commozione (ὡς ἡδὺς ... ἰδρώς) e attivano la funzione metonimica, che la spinge a ripetere il lamento sul figlio scomparso, centrando il discorso sulla funzione del ricordo del passato perduto, ovvero delle azioni che con quell'oggetto l'eroe troiano non potrà compiere mai più.

Nelle *Troiane* l'estensione del lamento agli oggetti posseduti dal morto è sviluppata con ricchezza di dettagli e riguarda non solo lo scudo di Ettore, ma anche quanto resta del patrimonio personale di Astianatte. Durante la scena che precede il seppellimento del piccolo principe troiano (vv. 1209-1236)⁴², in un lamento coerentemente rituale per presenza di funzioni e per una dinamica esecutiva caratterizzata da scambi alla guida del pianto fra il gruppo delle donne ed Ecuba, le vesti che appartengono al morto vengono presentate come offerta funebre (v. 1208 κόσμον νεκρῶ, v. 1212 s. ἀγάλματα / τῶν σῶν ποτ' ὄντων). Nel momento in cui le vesti sono realmente offerte, Ecuba intona un lamento su di esse, coinvolgendo nella lamentazione ancora una volta lo scudo su cui Astianatte è deposto.

Eur. *Tr.* 1218-1223

ἂ δ' ἐν γάμοισι χρῆν σε προσθέσθαι χροῖ
 Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην,
 Φρύγια πέπλων ἀγάλματ' ἐξάπτω χρός.
 σύ τ', ὦ ποτ' οὐσα καλλίνικε μυρῶν
 μήτερ τροπαίων, Ἐκτορος φίλον σάκος,
 στεφανοῦ· θανῆ γὰρ οὐ θανοῦσα σὺν νεκρῶ

⁴² Il seppellimento di Astianatte non viene rappresentato sulla scena, come dimostra il v. 1245 nel quale Ecuba invita le Troiane ad andare a compiere la sepoltura. Evidentemente anche un seppellimento fittizio non poteva essere eseguito nello spazio sacro del recinto del santuario di Dioniso.

Il riferimento all'uso nuziale a cui la veste di Astianatte era destinata non è solo un'espressione commossa e commovente. Seppellendo e piangendo gli ultimi oggetti di proprietà del morto, Ecuba chiude definitivamente il cerchio dell'esistenza del nipote, destinando alla nuova condizione anche gli oggetti che rendevano concrete le possibilità della vita e cancellando ogni traccia di chi li possedeva. Non solo le vesti di Astianatte, ma anche lo scudo di Ettore deve morire, come l'eroe che lo imbracciava. Le parole di Ecuba al v. 1223 non potrebbero essere più chiare⁴³.

5.5.3. Estensione del lutto alla casa

Se agli oggetti appartenuti al morto sono dedicati, come abbiamo visto, dei lamenti specifici, neppure la casa, e tutto ciò che in essa è contenuto ed è entrato in contatto con il morto, sfugge al dominio del lutto. Questa affermazione è resa evidente dai riti purificatori a cui la casa è soggetta, dopo che il morto è stato sepolto, per riscattarla dalla presenza minacciosa e miasmatica della morte (e del morto)⁴⁴. Le prescrizioni riguardo a queste pratiche ci sono ben note grazie ad un'iscrizione della città di Iulide sull'isola di Ceo che descrive la pulizia rituale a cui viene sottoposta la casa il giorno dopo il funerale⁴⁵. Se dunque l'ideologia della morte dei Greci include anche la casa nello spazio culturale su cui il lutto si estende, non stupisce che all'interno di lamenti dedicati a delle persone trovi spazio anche la lamentazione sulla casa. Nella tragedia greca questo tipo di lamenti compare in forma esplicita per la prima volta nelle *Coefore* di Eschilo, in una sezione della parodo.

Aesch. Ch. 49-54
 ἰὼ πάνοιζυς ἔστία,
 ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων
 ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς
 δνόφοι καλύπτουσι δόμους
 δεσποτᾶν θανάτοισι

⁴³ Nei rituali funerari trovo un interessante parallelo nella Tomba 27 dell'Agorà di Atene, datata al 900 a. C. ca. La tomba conteneva una *neck-amphora* con i resti della cremazione e un corredo funebre che qualifica il morto come guerriero. Fra gli elementi del corredo spicca una lunga spada di ferro piegata a formare un anello e deposta sulle spalle dell'anfora (esposta oggi nel Museo dell'Agorà; per una riproduzione grafica vd. Kurtz – Boardman 1971, fig. 5 p. 52). È evidente che la spada non è stata solo deposta con il morto, ma è stata unita fisicamente a lui per sottolineare la proprietà esclusiva dell'oggetto; inoltre la piegatura della spada, distruggendo la funzionalità dell'arma, avvia l'oggetto alla stessa condizione del morto.

⁴⁴ Per le conseguenze della morte sull'ordine domestico e sulla crisi che colpisce anche gli oggetti della casa e del morto vd. Lombardi Satriani – Meligrana 1989, pp. 194-272.

⁴⁵ LSCG 97 = LGS 93a, ll. 14-19: «il giorno dopo una persona di libera condizione asperga la casa con acqua di mare, poi uno della casa entri e asperga la casa con fumi di issopo» (vd. anche Schol. ad Aesch. Ch. 98a). Sugli aspetti legati alla purificazione della casa e delle persone colpite dal lutto, vd. Parker 1983, pp. 32-48, 53-73.

I riferimenti al focolare e all'oscurità che attanaglia la casa di Agamennone non sono delle espressioni traslate. La sospensione dell'ordine di vita abituale provocata dall'irrompere della morte colpisce con forza maggiore proprio ciò che rendeva possibile quell'ordine, a partire dalla attrezzatura per preparare il cibo. Lo spegnimento del focolare durante il lutto è una norma rituale molto estesa e ben documentata⁴⁶. Fino al compimento del rito funebre dovranno essere i parenti e i vicini a preparare su altri focolari i cibi di cui i luttuati si nutriranno. E anche l'oscuramento della casa è una misura di carattere rituale, volta a dichiarare la presenza nella casa della morte per tutta la durata del lutto.

Un altro significativo esempio di questa tipologia di lamento troviamo nell'*Alcesti* di Euripide, nel lamento che Admeto dedica alla moglie.

Eur. *Alc.* 861-863

ἰὼ

στυγναὶ πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις

χήρων μελάθρων.

ἰὼ μοῖ. αἰαῖ <αἰαῖ>

Anche qui il testo appare significativo nella sua concretezza. Le porte della casa svolgono la funzione di determinare un limite. L'oscuramento della soglia, dell'architrave e della porta stessa sono comportamenti rituali che dichiarano all'esterno la presenza della morte nella casa e allo stesso tempo definiscono con un elemento oggettivo e concreto fin dove si estende il campo d'azione del potere della morte. Considerata l'importanza di questa nozione rituale, non sarà casuale il fatto che non è difficile trovare singolari coincidenze con questo passo dell'*Alcesti* in ambito folklorico⁴⁷.

⁴⁶ Su questo tipo di tabuizzazione in ambito folklorico vd. Lombardi Satriani – Meligrana 1989, pp. 237 s., 240-245; Di Nola 1995, pp. 139-141 e 158-160. In riferimento al mondo greco antico, la documentazione su questo punto è forse sottovalutata da Parker 1983, p. 53, perché un passo di Plutarco (*Quaest. graec.* 24), richiamato dallo stesso Parker a p. 35, mi sembra sufficientemente eloquente: vi si dice che ad Argo dopo la sepoltura del cadavere i parenti fanno un sacrificio ad Apollo e offrono dei cereali al suo sacerdote, ricevendone in cambio della carne, καὶ τὸ πῦρ ἀποσβέσαντες ὡς μειμασμένον παρ' ἐτέρων δὲ ἐναυσάμενοι, τοῦτο τὸ κρέας ὀπτῶσιν. Al termine del rito funebre, dunque, il fuoco doveva essere spento, in quanto contaminato, e per accenderlo nuovamente si doveva attingere la fiamma da un'altra casa non toccata dal lutto. Poco importa, credo, se il fuoco era acceso, oppure no, durante i giorni del rito. Quel che importa davvero è che anche il focolare domestico doveva essere riscattato dalla presenza miasmatica della morte. Ottime osservazioni sui tabù legati al fuoco e all'acqua si trovano in Halliday 1928, p. 124, che richiama per il mondo greco-romano Schol. ad Iuvenal. 3. 214 *nec focum in domo nostra fieri patimur; quod et lugentes observare solent* e Apul. *Met.* 2. 24. 6 *Abi – inquit – fatue, qui in domo funesta cenas et partes requiris, in qua totiugis iam diebus ne fumus quidem visus est ullus*.

⁴⁷ Lombardi Satriani – Meligrana 1989, p. 194, riporta un lamento calabrese in cui è presente un modulo analogo: *Casa mia scura, casa mia scunsulata!*, e in un lamento di S. Giuseppe Jato troviamo una formula sorprendentemente simile: (p. 254) *La paci di li casi nni finiu, / Li porti su' di niuru culuri*.

5.5.4. *Lamenti su città o stati*

Una tradizione antichissima e ben documentata nelle culture del Mediterraneo antico dimostra che il processo di estensione del lutto non si arresta sempre alla soglia della casa. Soprattutto nella cultura mesopotamica esisteva un genere poetico fiorente costituito dai lamenti per le sciagure che colpiscono le città e gli stati⁴⁸. Questa tipologia di lamenti si può considerare uno sviluppo che porta alla massima estensione il lutto che avvolge sia gli oggetti sia la casa in occasione di una morte. Di questa tradizione, che è proseguita sino all'età moderna⁴⁹, è possibile trovare qualche traccia anche nella poesia greca, benché il significato di questi testi risponda a coordinate culturali specifiche del sistema ideologico greco.

Nella poesia greca, infatti, i testi che possiamo richiamare per chiarire questo aspetto del lamento sono tutti inerenti alla lamentazione su città o stati dell'Asia. Si tratta dei due lamenti che vengono pronunciati coralmemente sulla rovina dello stato dopo la sconfitta di Salamina nei *Persiani* di Eschilo, e dei lamenti per la distruzione di Troia nell'*Elena* (vd. *infra*) e nelle *Troiane* di Euripide (vv. 511-576, 1287-1324)⁵⁰. Non si ha notizia della composizione di lamenti poetici per delle città o stati greci prima dell'epigramma che Antipatro di Sidone compose per la distruzione di Corinto nel 146 a. C. (*AP* 9. 151) e anche in seguito, per trovare un altro esempio dobbiamo aspettare la monodia in prosa che Elio Aristide (18. 8 Keil) dedicò alla città di Smirne devastata da un terremoto. Evidentemente la forza della tradizione orientale dovette portare i Greci a segnare su questo punto una differenza identitaria, oppure, come ci insegna la tradizione sulla rappresentazione della *Presa di Mileto* di Frinico (Hdt. 6. 21. 2), i Greci furono attenti ad evitare quelle forme poetiche in grado di suscitare emozioni collettive pericolosamente forti, che potevano essere utilizzate da chi sapeva piegare le energie emotive della massa ai propri scopi politici.

Dei due lamenti sullo stato persiano presenti nei *Persiani* di Eschilo uno, il κομμός finale, è stato già analizzato in questo capitolo; il primo stasimo (vv. 532-597), invece, merita qualche considerazione specifica. Il tema del canto corale non è tanto il lamento sullo stato persiano, quanto l'emergere della consapevolezza della follia delle scelte di Serse, che viene indicato già nella prima strofe come il primo responsabile del disastro e come un re ben infe-

⁴⁸ Sono noti i lamenti sumerici per le città di Sumer, Ur, Nippur, Eridu, Uruk, Ekimar, su cui vd. Michalowski 1989, pp. 4-8. Interessanti osservazioni su strutture formali e modalità di esecuzione, anche se limitate al *Lamento per la distruzione di Ur*, in Kramer 1940, pp. 1-6.

⁴⁹ Alexiou 2002 (1974), pp. 83-101, fornisce un ampio repertorio di lamenti greci per la caduta di città o la conquista di stati dalla letteratura antica (pp. 83-85) fino alla Seconda guerra mondiale. Il punto di vista della Alexiou sui testi greci antichi, però, è molto diverso dal mio.

⁵⁰ A questi possiamo aggiungere un frammento tragico di autore sconosciuto (*Adespota* F 372 TrGF) in cui, utilizzando moduli di lamentazione, ci si chiede dove sono il potente re di Lidia e Serse, che osò aggrogare l'Ellesponto.

riore al suo predecessore. Il tema politico dello stasimo viene poi sviluppato nella strofe finale (vv. 584-598), nella quale il coro descrive la ribellione dei popoli sottomessi, che non si prostrano più davanti alla potenza che li aveva dominati, e la libertà di opinione di cui il popolo tutto ora gode, dato che la forza minacciosa dello stato è svanita presso l'isola di Salamina. Se fossero all'interno di un autentico lamento sulla sorte di uno stato, eseguito in presenza della regina, tutte queste espressioni che additano nel re la vera causa della catastrofe apparirebbero poco verosimili. Lo stasimo è chiaramente orientato in un sistema di valori ideologici greci, anzi ateniesi, e il senso ultimo che se ne ricava è che la vittoria dei Greci a Salamina ha avuto conseguenze positive anche sugli sconfitti, perché una volta liberati da un giogo oppressivo hanno potuto rivendicare diritti prima conculcati. Tuttavia, anche questo stasimo così organico al discorso poetico di Eschilo presenta alcune interessanti caratteristiche formali. Nella prima strofe, la responsabilità di Serse viene indicata con un tricolon davvero ben marcato.

Aesch. *Pers.* 548-553

νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει
 γαῖ' Ἀσίς ἐκκεκνωμένα·
 Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
 Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
 Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
 βαρῖδεσσι ποντίαις.

La particolare struttura di questo modulo espressivo è stata già valorizzata da Reiner⁵¹, che ha messo in connessione l'utilizzo del tricolon con l'impiego ben documentato di questa struttura nella lingua religiosa e magica⁵². Rispetto alle valutazioni di Reiner, che si inseriscono in un filone di studi fiorenti in quegli anni sugli stilemi di carattere magico, penso si debba oggi sottolineare la specificità della presenza nel repertorio del lamento di questi moduli che producono un ritmo fortemente scandito. Più che una formula magica, il tricolon trenodico sembra uno strumento particolarmente adatto a imbrigliare il disordine emotivo della crisi del cordoglio in una struttura sonora e verbale dalla potente forza ordinatrice. Se una parentela si vuole trovare con analoghe forme espressive, penso che la direzione più giusta porti al confronto con il valore ordinatorio che i ritmi percussivi hanno nei riti dionisiaci, o, in ambito folklorico, con l'effetto terapeutico esercitato dal ritmo nei riti dei tarantolati. Tanto più che la struttura trimembre non è certo l'unica a produrre ritmi verbali serrati, né sembra avere un ruolo preminente rispetto ad altre configu-

⁵¹ Reiner 1938, pp. 24-29, in part. pp. 27 s.

⁵² Lo studio del tricolon nel linguaggio della preghiera deve partire da Norden 2002 (1923), pp. 261-389, che analizza le figure di ripetizione nel linguaggio sacro in prospettiva comparativa.

razioni ritmiche. Abbiamo già incontrato moduli di lamentazione impostati su una struttura binaria, in cui lo scambio avviene fra due lamentatori che pronunciano una frase ciascuno, riprendendo un elemento della frase precedente per creare formule disposte in parallelo. Ebbene, tali scambi a due, iterabili potenzialmente all'infinito, sembrano gli strumenti espressivi preferiti per creare una lunga catena di formule di lamentazione, che appare come la forma di discorso più adatta a imporre il suo ritmo monotono al disordine della fase iniziale del *planctus*.

Nei *Persiani*, il modulo trimembre viene ripreso nella strofe successiva con una significativa variazione.

Aesch. *Pers.* 558-562

πεζοὺς γὰρ τε καὶ θαλασσίους
 λινόπτεροι κυανώπιδες
 νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,
 νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
 νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς

Questa seconda sequenza mi sembra ancora più interessante della prima. Le navi vengono indicate come le dirette responsabili della morte dei soldati persiani e, al di là dei termini di elevata caratura stilistica (λινόπτεροι, κυανώπιδες, πανωλέθροισιν), colpisce la facilità con cui il tricolon può essere adattato ad esprimere un nuovo concetto con piccole variazioni che mantengono inalterato il ritmo fortemente scandito. Di questa struttura tripartita si possono trovare in tragedia altri interessanti esempi⁵³ che rinforzano l'idea che si dovesse trattare di un modulo appartenente al repertorio tradizionale, anche in virtù della sua facile accessibilità da parte di lamentatori meno dotati di capacità inventiva dei poeti tragici. Nell'*Ecuba* di Euripide (vv. 695-697, vd. *infra* p. 262) si trova una serie incalzante di domande organizzate in un tricolon che potrebbe essere ripetuto in un vero lamento senza variare una sola parola. Ma con piccoli adattamenti potrebbero essere riutilizzate anche queste due sezioni (in particolare la prima) tratte dalle *Supplici* di Euripide.

Eur. *Suppl.* 829-831

κατὰ με πέδον γὰς ἔλοι,
 διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
 πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρῳ πέσοι

⁵³ Oltre agli esempi riportati nel testo vd. Aesch. *Pers.* 572-574 στένε καὶ δακνά-/ζου, βαρὺ δ' ἀμβάσον / οὐράνι ἄχη; *Sept.* 900-902 διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος / στένουσι πύργοι, στένει / πέδον φίλανδρον; *Soph. Ai.* 896 οἴχωκ', ὄλωλα, διαπεπόρημαι; Eur. *Hec.* 154 s. τί ποτ' ἀπίσω; / ποίαν ἀχώ, ποῖον ὀδυρμόν; *Hec.* 159 s. τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά, / ποία δὲ πόλις;

Eur. *Suppl.* 955-957

οὐκέτ' εὐτεκνος, οὐκέτ' εὐ-
 παίς, οὐδ' εὐτυχίας μέτε-
 στίν μοι κουροτόκοις ἐν Ἀργείαις

Da tutti gli esempi riportati si può ricavare che il tricolon trenodico tendeva a disporre i suoi membri in ordine crescente, con il terzo membro che funziona da segnale che suggella l'intera struttura. Nella pratica reale possiamo immaginare che il terzo membro, con la sua maggiore lunghezza, indicasse a chi doveva avvicinarsi nella lamentazione il momento di assumere la guida del pianto. La struttura trimembre, inoltre, non appare vincolata all'espressione di una funzione particolare, ma sembra piuttosto un modulo puramente formale adatto a veicolare diverse funzioni: nei *Persiani* esprime l'affermazione di responsabilità; nelle *Supplici* l'espressione di un desiderio irrealizzabile e l'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti.

Un lamento sulla rovina della città di Troia, espresso in forme molto chiare e dirette, si trova al termine del κομμός eseguito dal coro e da Elena nell'omonima tragedia di Euripide (vv. 330-385), dove si colloca una breve e interessante sezione dal carattere fortemente trenodico (vv. 362-374). È la stessa Elena a pronunciare questo lamento quando il coro è ormai uscito e l'eroina è sola sulla scena.

Eur. *Hel.* 362-374

ἰὼ τάλαινα Τροία,
 δι' ἔργα ἀνεργ' ὄλλυσαι μέλεά τ' ἔπλεας.
 τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε
 πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον
 τ' ἄχεά τ' ἄχεσι δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε πάθεα,† [Diggle]
 ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε, πάθεα ... [Murray]
 ματέρες τε παῖδας ὄλεσαν,
 ἀπὸ δὲ παρθένοι κόμας ἔ-
 θεντο σύγγονοι νεκρῶν Σκαμάνδριον
 ἀμφὶ Φρύγιον οἶδμα.
 βοᾶν βοᾶν δ' Ἑλλάς <αἶ>
 ἐκελάδησεν ἀνοτότυξεν,
 ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν,
 ὄνυχι δ' ἀπαλόχροα γένυν
 ἔδευσεν φοινίαισι πλαγαῖς.

Il destinatario diretto di questo lamento è la città di Troia, a cui Elena si rivolge in apertura con un'allocuzione del tutto simile a quelle che si indirizzano ad un essere umano (v. 362 ἰὼ τάλαινα Τροία). All'allocuzione segue poi l'attestazione del nuovo status (v. 363 ὄλλυσαι), in questo caso di un'intera città e non di una singola persona. La presenza, subito in apertura, di queste

due funzioni del lamento non poteva non essere percepita dal pubblico, la cui memoria incipitaria si sarà attivata immediatamente. E a questo punto interviene una funzione tanto rara quanto significativa, ovvero l'affermazione di responsabilità, uno degli elementi cardine di questo lamento. Elena afferma con un complesso sviluppo di temi e formule di essere stata la causa prima dei lutti provocati dalla Guerra di Troia. Questa dolorosa consapevolezza poggia in questo caso su basi reali, difficilmente modificabili, e perciò una volta espressa dà la stura ad una sequenza di frasi concitate e di alto contenuto emotivo, esemplate su tipologie di formule che abbiamo già incontrato in lamenti dal credibile contenuto rituale: il parallelismo *πολὸν μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον* (v. 365); i poliptoti incalzanti *ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρυσιν* (v. 366), la duplicazione *βοᾶν βοᾶν* al v. 370, retta da due verbi significativi nel campo semantico del lamento, come *ἐκελάδησε* e *ἀνοτότυξε*⁵⁴. All'interno di questo lamento vi sono poi ben due descrizioni degli adempimenti rituali compiuti dai parenti dei morti. Ora, ciò che rende davvero eccezionale il lamento di Elena è il fatto che questa potente macchina espressiva di chiara intonazione trenodica ha come oggetto non solo la rovina della città di Troia ma anche il lutto della Grecia intera, perché nel finale la cruda descrizione di una scena di *planctus* con *κοπετός* e graffiature rituali (vv. 370-374) riguarda non i Troiani ma i Greci. In altre parole questo lamento di Elena, così convincente per tanti aspetti sul piano rituale, accomuna in un unico, triste destino ugualmente degno di pianto, i vinti e i vincitori, cioè due comunità opposte nella realtà, che nella pratica reale della lamentazione non avrebbero mai potuto essere unificate. Penso che l'allargamento del focus di questo lamento dell'*Elena* dalla città di Troia alla Grecia intera rappresenti un'efficace invenzione letteraria di Euripide, che ha fatto pronunciare a chi aveva sperimentato il dolore di tutte e due le parti in conflitto un lamento funebre su tutti i caduti di quella guerra, superando ogni logica di appartenenza e rafforzando il carattere 'pacifista' di questa tragedia, che mi sembra confermato anche da questo anomalo lamento funebre.

5.5.5. *Il lamento che chiama vendetta*

Esistono, lo abbiamo già visto a proposito dei lamenti omerici, delle forme particolari di lamentazione che pongono al centro del discorso la promessa di vendetta rivolta ad una persona che è stata uccisa. Dal repertorio espressivo del lamento tragico (vd. Appendice 2 – Funzione 11) si comprende però che sono molto rari i casi in cui la tragedia rappresenta questo genere di lamenti. L'unica vicenda in cui il tema della vendetta, con le sue terribili conseguenze, assume un'importanza centrale è l'uccisione di Agamennone da parte di

⁵⁴ Il primo verbo lo abbiamo incontrato nel lamento responsoriale di un *θηῆνος* di Pindaro: fr. 128e (a)-(b). Il secondo ricorre in situazioni di *planctus*.

Clitemestra ed è solo in una tragedia che ha nella vendetta il suo motivo generatore, cioè le *Coefore* di Eschilo, che troviamo un lamento che può essere considerato, nella sua interezza, come un lamento che chiama vendetta. A differenza di quel che ci si potrebbe attendere, però, questo lamento non è il κομμός delle *Coefore*. In quel canto corale il tema della vendetta è di fondamentale importanza, ma si esprime in forme coerenti con il repertorio espressivo del lamento solo in alcuni punti; anzi possiamo dire che tutto il κομμός delle *Coefore* presenta non pochi aspetti problematici riguardo alla sua natura trenodica (vd. *infra* 5.6). Invece, la sezione recitata da Oreste ed Elettra subito dopo il termine del κομμός, e precisamente ai vv. 479-509, rappresenta a mio giudizio l'esempio più chiaro e coerente di lamento che chiama vendetta. Questa sezione non potrebbe esistere senza la complessa maturazione del proposito di vendicare il padre che si realizza nel κομμός. Ma quando la decisione è presa, prima di attuare la vendetta è necessario coinvolgere il morto e spingerlo a fornire l'aiuto indispensabile perché l'azione giunga a compimento. Senza il suo apporto questo risultato sarebbe impossibile: l'agire di Oreste ed Elettra acquista forza e valore solo nella misura in cui i due figli fanno interpreti ed esecutori della volontà del padre.

Il breve lamento successivo al κομμός rivela il ricorso al potere della parola rituale già nella sua costruzione formale molto curata. Notevole è innanzitutto il fatto che i due fratelli si alternino alla guida del pianto con una ripartizione delle battute molto regolare: con un'unica eccezione (vv. 505 ss.) la lunghezza della risposta è sempre identica alla frase del proponente. Esiste tuttavia una gerarchia fra i due lamentatori, perché Oreste, essendo il primo a prendere la parola, svolge per tutto il lamento il ruolo di guida del pianto. Sua inoltre è l'ultima battuta, che non ha risposta. In totale, questo lamento è composto da 17 sezioni, suddivise in 8 coppie più una battuta finale. La strategia discorsiva che impronta questo lamento è la continua, quasi ossessiva ricerca di un contatto diretto del lamentatore con il morto. In ben 13 delle 17 sezioni si trovano elementi allocutori: semplici invocazioni, pronomi o verbi in seconda persona, domande. Tutto il lamento realizza un vero e proprio dialogo con il morto, esemplificando in modo chiaro una delle caratteristiche fondamentali del lamento funebre rituale.

Nella prima coppia di battute di questo lamento che chiama vendetta (vv. 479-482), Oreste ed Elettra dichiarano il proprio bisogno dell'aiuto del padre, quindi blandiscono Agamennone con la promessa di offerte nella seconda coppia di frasi (vv. 483-488). A questo punto si inserisce una coppia di brevi battute con cui i piangenti si rivolgono alle divinità inferi, con espressioni che meritano di essere riportate.

Aesch. *Ch.* 489-490

Oρ. ὦ γὰρ, ἄνεσ μοι πατέρ' ἐποπτεῦσαι μάχην.

Ηλ. ὦ Περσέφασσα, δὸς δέ γ' εὐμορφὸν κράτος

Questi versi dimostrano la concretezza del ruolo che Agamennone svolge nell'esecuzione della vendetta. La preghiera a Gaia e Persefone ha il fine di convincere le divinità a consentire il ritorno temporaneo del re sulla terra, perché possa aiutare i suoi vendicatori e possa trovare nella visione della vendetta di sangue la propria soddisfazione. Subito dopo Oreste ed Elettra si rivolgono, di nuovo, direttamente al padre ricordandogli il modo vergognoso in cui è stato ingannato ed ucciso.

Aesch. *Ch.* 491-494

Ορ. μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης, πάτερ.

Ηλ. μέμνησο δ' ἀμφίβληστρον ὡς ἐκαίνισας .

Ορ. πέδαις γ' ἀχαλκεύτοισι θηρευθεῖς, πάτερ.

Ηλ. αἰσχρῶς τε βουλευτοῖσιν ἐν καλύμμασιν.

Dietro questi versi agisce la concezione del cadavere vivente, per cui Agamennone è ancora capace di sdegno e può essere indotto all'ira dal ricordo dell'infamia subita. In un certo senso la sua reazione è prevedibile e può essere suscitata e condotta nella direzione voluta con opportune manipolazioni verbali. Oreste ed Elettra sanno quali corde toccare e utilizzano moduli formali ben collaudati, come il parallelismo scandito dall'anafora di μέμνησο all'apertura della coppia di battute⁵⁵. Una volta ridestate le passioni che agitano il morto, la sua presenza diventa fisicamente percepibile, come dimostrano le domande che chiudono la sezione più interessante di questo lamento.

Aesch. *Ch.* 495-496

Ορ. ἄρ' ἐξεγείρη τοῖσδ' ὀνειδέσιν, πάτερ;

Ηλ. ἄρ' ὀρθὸν αἶρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα;

Le domande, disposte in parallelo, si rinforzano reciprocamente e conferiscono all'espressione un carattere predittivo. Agamennone non può che essere presente e solidale con chi ha mostrato di voler riscattare il suo onore. E non è un caso che nelle ultime coppie di battute il focus del discorso si sposti su temi più affettuosi, riconducibili al sistema dei legami familiari. Ora che Agamennone è stato evocato ed è lì presente (non importa precisare in quale forma), gli si può chiedere di avere compassione dei figli, assimilati a pulcini che siedono sulla sua tomba (vv. 500-502). Una volta assicurato l'aiuto del padre, i figli possono ricordargli che spetterà a loro far sì che l'onorata stirpe di Agamennone non si estingua e che una volta compiuta la giusta vendetta il primo a trarne beneficio sarà proprio il re ucciso (v. 504 οὕτω γὰρ οὐ τέθηκας οὐδέ περ θανῶν; v. 509 αὐτὸς δὲ σῶζῃ τόνδε τιμήσας λόγον).

⁵⁵ Su questa struttura espressiva vd. *infra* 5.9.3.

5.5.6. Autolamentazione

Una forma di lamento funebre peculiare della tragedia è l'autolamentazione, cioè la lamentazione su sé stesse di persone che sentono imminente la propria morte o temono che un destino particolarmente crudele le priverà dei conforti del pianto rituale. Si tratta di una tipologia che fino ad ora non abbiamo mai incontrato in questi esatti termini, anche se abbiamo conosciuto delle forme di lamentazione che si possono considerare i presupposti da cui l'autolamentazione si è sviluppata: la lamentazione per una persona ancora viva; il lamento che l'anima di una persona morta di morte violenta pronuncia su se stessa e la funzione dell'autolamentazione nei lamenti di chi ha perduto una persona cara. Ma credo che sia stato soprattutto l'uso dell'epigramma funerario di rappresentare il morto o la tomba che piange su se stessa ad aver influito sulla cultura del lamento, rendendo familiare, almeno a livello di elaborazione poetica, una pratica espressiva che in precedenza era sconosciuta al repertorio tradizionale⁵⁶. Nella tragedia queste forme di lamento producono nello spettatore un'impressione altamente drammatica, comunicando l'assoluta solitudine di un personaggio e il pathos eccezionale della scena⁵⁷.

Se nell'*Agamemnone* di Eschilo non vengono riportate le parole del lamento che Cassandra, prossima a morire, è intenzionata a eseguire su di sé (v. 1322 s. ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥήσιν ἢ θοῖνον θέλω / ἐμὸν τὸν αὐτῆς), nell'*Antigone* di Sofocle, invece, il lamento che Antigone pronuncia su sé stessa (vv. 806-882) viene riportato per esteso e ne vengono date persino le motivazioni: ai vv. 876-878 e 881 s. l'eroina dimostra di temere che, a causa delle circostanze della sua morte imminente, non riceverà il pianto delle persone a lei care.

Soph. *Ant.* 876-878

ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι-
ος <ἀ> ταλαίφρων ἄγομαι
τὰν ἐτοιμῶν ὁδόν

Soph. *Ant.* 881-882

τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάξει

Prima di questi versi, nel dialogo lirico che Antigone instaura con il coro, sono riscontrabili alcune funzioni del lamento funebre, ma colpisce soprattutto l'autolamentazione in forma di rimpianto per la felicità non goduta, e in particolare per le nozze celebrate non con un uomo ma con Ade (vv. 813-816), secondo un topos molto frequente negli epigrammi funerari per donne non

⁵⁶ Per la lamentazione su una persona viva vd. *supra* 1.6.1; per l'autolamentazione di chi è morto di morte violenta vd. *supra* p. 79; l'autolamentazione dei parenti del morto è una delle tredici funzioni del lamento; per l'autolamentazione nell'epigramma vd. *supra* 3.1.

⁵⁷ Su questo punto ottime considerazioni in Wright 1986, pp. 64-65.

ancora sposate⁵⁸. La risposta del coro (vv. 817-822) è di carattere consolatorio: non la malattia ti ucciderà, né una morte violenta, ma colma di lodi ti avvierai verso una morte da te stessa deliberatamente preparata. All'argomento consolatorio del coro Antigone risponde con un esempio mitico (vv. 823-833) accomunando la propria sorte a quella di Niobe che continua a piangere incessantemente anche se trasformata in pietra. In questo scambio fra coro e attore ci sono due elementi di grande interesse: il primo è che Antigone non sente alcuna solidarietà da parte del coro, da cui crede persino di essere derisa (v. 839), una condizione di estrema solitudine che ha reso ancora più plausibile il ricorso all'autolamentazione; il secondo consiste nella tensione dialettica fra gli argomenti consolatori esposti dal coro e il ricorso al paradigma mitico da parte di Antigone, che si paragona ad un personaggio, Niobe, celebre per la grandezza del suo dolore e ben presente in contesti funerari, come abbiamo visto già nell'*Iliade*. Dunque, si può parlare a ragione di contrapposizione fra argomenti consolatori (quelli del coro) ed espressioni trenodiche, queste ultime rappresentate dalle funzioni presenti nell'autolamentazione di Antigone e dall'impiego del mito in funzione trenodica e non consolatoria.

Nella parodo iniziale delle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-176) le Danaidi compiangono la propria sorte e manifestano propositi suicidi, pur di evitare il matrimonio con i figli di Egitto (vv. 154-160). È proprio questa volontà di morte a giustificare il carattere trenodico di alcune espressioni di una sezione chiamata in primo luogo a svolgere la funzione di prologo. La parodo, quindi, contiene ampie sezioni che espongono gli antefatti della vicenda e le conseguenze sulle Danaidi di questi antefatti, ma a partire dalla seconda strofe e antistrofe (che inizia al v. 56) il coro richiama il mito di Procne, che trasformata in usignolo piange incessantemente per la morte del figlio Itys⁵⁹. Il mito ben noto viene impiegato in funzione trenodica, perché subito dopo la fine dell'antistrofe le Danaidi raccontano i gesti autolesivi che compiono sulle proprie guance in esplicita emulazione del lamento di Procne-usignolo.

Aesch. *Suppl.* 69-72

τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυστος Ἰαονίοισι νομοῖσι
 δάπτω τὰν ἀπαλὰν Νειλοθερῆ παρεῖαν
 ἀπειροδάκρυν τε καρδίαν,
 γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι

La particolare situazione delle Danaidi, che, pur essendo ancora vive, pronunciano su se stesse una lamentazione simile a quella rituale, è chiaramente

⁵⁸ Sui topoi relativi alle donne non sposate nelle iscrizioni funerarie vd. Griessmair 1966, pp. 63-75 (in part. pp. 68 s.), e per ulteriori rimandi letterari Kamerbeek 1978, p. 148 (*ad* 813-816 *fin.*).

⁵⁹ Per un elenco delle presenze di questo mito nel contesto del lamento vd. Wright 1986, pp. 177 s.

dichiarata al v. 115 s. ἡ ἰή, ἠλέμοισιν ἐμπροπῆ· / ζῶσα γόοις με τιμῶ, a cui segue una nuova esplosione del *planctus*, i cui gesti vengono ripetuti, almeno nel racconto, negli ultimi due versi dell'efimnio (vv. 120 s. = 130 s.), dove si parla di lacerazione di vesti con le unghie. Al di là del suo valore di testimonianza sull'autolamentazione, la componente trenodica nel resto della parodo delle *Supplici* si riduce a degli inserti di modesta estensione, in un contesto del tutto funzionale alle esigenze drammatiche, che questo coro soddisfa con efficacia introducendo subito lo spettatore nel nucleo della materia trattata.

Ci sono alcuni casi in cui espressioni di autolamentazione vengono pronunciate da personaggi che non sono in pericolo di vita, ma vivono in una condizione tragicamente infelice. Fra questi si può collocare l'elegia di Andromaca nell'omonima tragedia euripidea (vv. 103-116). Si tratta di sette distici che molto hanno fatto discutere soprattutto per le implicazioni che questo testo ha con l'annosa questione della trenodicità originaria dell'elegia⁶⁰. Ho già chiarito la mia posizione su questo tema (vd. *supra* 3.3), mentre riguardo a questa elegia dell'*Andromaca* penso che non possa essere considerata alla stessa stregua delle elegie di età arcaica che abbiamo annoverato fra gli esempi di elegia trenodica, per le seguenti ragioni:

1. il testo ha un carattere squisitamente narrativo e ripercorre la vicenda personale di Andromaca facendo risalire le cause della dolorosa condizione presente ai più lontani antefatti: il rapimento di Elena, che ha provocato la Guerra di Troia e la distruzione della città, la morte di Ettore, la prigionia e la schiavitù della sua sposa. I fatti elencati vengono raccontati con uno stile referenziale, come in un piccolo epos o in un epigramma di carattere narrativo, per ben dieci versi su quattordici⁶¹.

2. Benché la vicenda raccontata sia così dolorosa per Andromaca, che ricorda anche lo strazio che Achille fece del corpo del marito, nella sezione

⁶⁰ Mentre Bergk 1883, p. 508, considera questa elegia un *nomos* aulodico, in piccola scala, del tipo che le fonti attribuiscono a Sacada argivo o un τριμελής νόμος, inventato da Clona o Sacada, Del Grande 1925a, pp. 2 e 18, pensa che Euripide abbia ricreato una forma schiettamente popolare di canto funebre, cioè un θρηνηός in distici elegiaci. Page 1936 ha considerato questa elegia come un importante documento a conferma della teoria delle trenodicità originaria dell'elegia. I dorismi del testo euripideo si potrebbero spiegare sia richiamando la tradizione dorica, e più precisamente argiva, dell'elegia trenodica, sia ipotizzando che l'*Andromaca* non sia stata rappresentata ad Atene e che il primo luogo di pubblicazione sia stato proprio Argo (così Page 1936, pp. 223-230, che si fonda sulla notizia dello Schol. ad Eur. *Andr.* 445 [2. 284 Schwartz]). Vd. anche Aloni – Iannucci 2007, pp. 17-19, che considerano quella dell'*Andromaca* una *mourning elegy* sulla base del contenuto doloroso. Il valore della documentazione su cui si è appoggiato Page è stato nettamente ridimensionato da Bowie 1986, pp. 22-25. Contro il carattere trenodico dell'elegia dell'*Andromaca* vd. Garzya 1951, p. 356 e Garzya 1953, p. 42, ad 103-106, che ha avuto il merito di notare, tra l'altro, che di quattordici versi soltanto due ricordano la morte di Ettore. Quanto alla connessione con l'elegia trenodica peloponnesiaca, se si accetta il mio ragionamento sull'elegia dell'*Andromaca*, riuscirà difficile armonizzare il carattere non trenodico di questo testo con quella antica tradizione.

⁶¹ Il carattere narrativo di questa elegia è stato giustamente valorizzato da Lulli 2011, pp. 14-18.

narrativa dell'elegia non compaiono mai dei moduli di lamentazione vera e propria o una delle funzioni del lamento. La compassione della sposa per la triste sorte del marito viene espressa una volta sola, in modo molto indiretto, con il *μελέας* del v. 107 riferito a se stessa.

3. La componente emotiva, che manca completamente in relazione a Ettore, viene introdotta da Andromaca, molto brevemente, soltanto in riferimento a se stessa, quando pronuncia l'autolamentazione per l'infelicità attuale nei versi (vv. 113-116) in cui compare l'unico modulo di lamentazione davvero interessante di questa elegia: v. 113 ὦμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρήν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι;⁶²

Dunque l'interesse di questa elegia per lo studioso di letteratura trenodica è modestissimo, e se le parole dell'autore dell'*argumentum* della tragedia chiamano in causa il *θηῆνος*⁶³, questo deve soltanto far riflettere sull'ampia estensione del significato che il termine ha assunto in età post-classica, fino a comprendere manifestazioni di dolore lontane, sia sul piano formale sia per il contenuto, dalle testimonianze letterarie più dirette sulla cultura del lamento funebre. Forse, per comprendere lo statuto letterario dell'elegia di Andromaca può essere più interessante e fruttuoso rivolgersi all'esplorazione dei rapporti che questo testo intrattiene con la coeva produzione di epigrammi, da cui Euripide sembra aver attinto non solo singole formule e moduli espressivi, ma anche il tono generale del discorso, quasi avesse voluto far leggere ad alta voce ad Andromaca il proprio epigramma funerario.

5.6. *Forme non rituali di lamento in contesti funerari*

Molte sono le occasioni nella tragedia greca in cui la nostra attesa di vedere eseguito un lamento dotato di coerenza rituale viene frustrata. All'annuncio della morte di un protagonista del dramma o in presenza di un cadavere o addirittura nei pressi della tomba di un personaggio morto di recente, le parole di dolore che vengono pronunciate sembrano in molti casi veicolare un contenuto funzionale piuttosto allo sviluppo dell'azione che alle esigenze del rito funebre⁶⁴. Non mancano neppure i contesti in cui la coerenza rituale viene persino contraddetta sul piano delle funzioni, dei temi, delle formule, della modalità di esecuzione. Tuttavia anche questi testi conservano un'indubbia validità come ulteriore documentazione sugli elementi che compongono il si-

⁶² Già De Poli 2012, p. 142, ha osservato che la presenza di «motivi propriamente trenetici» si verifica solo nella chiusa dell'elegia.

⁶³ *Argum. Andr.* II [2. 246 Schwartz] ὁ πρόλογος σαφῶς καὶ εὐλόγως εἰρημένος. εὖ δὲ καὶ τὰ ἐλεγεία τὰ ἐν τῷ θρήνω τῆς Ἀνδρομάχης.

⁶⁴ Tragedie in cui, nel finale, l'atteso lamento non viene eseguito sono l'*Aiace* e le *Trachinie* di Sofocle; *Medea*, *Eletra*, *Baccanti* (solo un breve lamento, vv. 1316-1324, viene eseguito da Penteo, ma vd. *supra* n. 41) di Euripide: su questo tema vd. Di Benedetto 2007 (1991), in part. pp. 1023-1028. Anomalo è pure il caso di *Soph. Ant.* 1261-1346 («Il lamento è del tutto deritualizzato», secondo Di Benedetto 2007 (1991), p. 1006).

stema espressivo del lamento nella tragedia, data la significativa presenza di elementi trenodici nella trama verbale di cui sono intessuti.

Per chiarire questa breve premessa penso sia utile partire dall'*Oresteia* di Eschilo, ponendo in relazione il finale dell'*Agamennone* con la parte iniziale delle *Coefore*, fino al termine del κομμός. Nella prima tragedia della trilogia la notizia della morte del re (vv. 1448-1550) cade in una situazione anomala e per molti aspetti paradossale. Il coro di anziani è profondamente colpito dall'evento e vorrebbe dare inizio, come vuole la consuetudine, ad una lamentazione in onore del re, ma questo slancio è frenato dalla presenza ingombrante sulla scena di Clitemestra, che rivendica la responsabilità di quella morte. Il coro, sin dalle parole iniziali, esprime il desiderio di morire, ora che è venuto meno il guardiano dello stato (vv. 1448-1454), ma questa funzione tipica del lamento è destinata a restare senza seguito, perché i versi successivi di questo agitato κομμός, invece dell'atteso lamento, contengono un dibattito su quali siano le ragioni profonde e remote dell'omicidio di Agamennone. Clitemestra invita il coro a non augurarsi la morte e a non accusare Elena di essere la causa prima delle sciagure che si sono abbattute su Agamennone e sulla città, perché la vera causa, su cui il coro e Clitemestra concordano, è il demone che perseguita da sempre i discendenti di Tantalo (vv. 1468-1474). È solo a questo punto che si inserisce un canto del coro di carattere trenodico.

Aesch. Ag. 1489-1496 = 1513-1520

ὦ ὦ βασιλεῦ βασιλεῦ,
 πῶς σε δακρῶσω;
 φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;
 κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶδ'
 ἄσεβει θανάτῳ βίον ἐκπνέων,
 ὦμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον,
 δολίῳ μόρῳ δαμείς
 ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνω.

Suscita attenzione la prima parte di questo brano, con l'allocuzione al morto e il modulo che esprime l'incertezza su cosa fare e dire⁶⁵, soprattutto colpisce che questa sezione venga ripetuta in modo identico pochi versi dopo. Si tratta di un fatto che non ha confronti per sezioni di questa dimensione e che a mio modo di vedere è una sorta di caso limite (di impronta poetica) dell'iterazione dei moduli espressivi che caratterizza la lamentazione responsoriale. La ripetizione dell'intera sezione trenodica, dopo le parole con cui Clitemestra ha cercato di riportare la causa della morte di Agamennone al compimento della vendetta su Atreo, mostra il chiaro intento del

⁶⁵ Per un'analisi più dettagliata di questo modulo, vd. *supra* 5.4.

coro di portare avanti il lamento a dispetto dell'opposizione di Clitemestra⁶⁶. Ma nelle parole finali del κομμός il coro esprime la propria impotenza e la consapevolezza che non esistono le condizioni perché Agamennone sia pianto degnamente. La mancata lamentazione si aggiunge alle disgrazie che si sono abbattute sul loro re.

Aesch. Ag. 1541-1550

τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;
ἢ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήση, κτείνας'
ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκακῦσαι,
ψυχῇ τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων
μεγάλων ἀδίκως ἐπικραῖναι;
τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ
σὺν δακρύοις ἰάπτων
ἀληθεία φρενῶν πονήσει;

Questo passo sintetizza quanto era emerso dal confronto del coro con Clitemestra, la quale subito dopo afferma recisamente che la decisione su come piangere Agamennone riguarda lei sola: al re che ha guidato vittoriosamente l'esercito contro Troia saranno negati gli onori spettanti a un morto di dignità regale e nemmeno nel ristretto spazio domestico avranno luogo le lamentazioni dei familiari (vv. 1551-1559). Come si può facilmente capire, questa scena finale dell'*Agamennone* pone le premesse drammatiche per comprendere il κομμός sulla tomba di Agamennone nelle *Coefore*, cioè l'occasione in cui il re morto avrebbe potuto (e dovuto) essere risarcito del mancato adempimento di un dovere fondamentale. Chi studia i lamenti funebri, dunque, non può che attendersi molto da ciò che avverrà presso la tomba di Agamennone nella seconda tragedia della trilogia, dove si svolgerà un rito funebre vero e proprio, anche se tardivo e riparatorio, sulla sepoltura di un personaggio appena morto. Ma queste legittime attese sono destinate a essere in gran parte deluse. Il gruppo dei luttuati, in realtà, non compie quel rito che la situazione sembrerebbe richiedere. Sin dalla sua prima apparizione il coro *describe* il *planctus* per Agamennone, ma non lo esegue. I versi 22-31 fanno riferimento a gesti autolesivi, graffiature del volto, lacerazione di vesti che sono già accadute e che sono visibili probabilmente perché i costumi e le maschere ne portano i segni. Però, il tono distaccato delle parole di questa descrizione contrasta fortemente con il ritmo concitato, la brevità del discorso, la ricorrenza di esclamazioni di dolore che abbiamo incontrato in scene, anche eschilee, di mimesi del *planctus*.

⁶⁶ Come ricorda giustamente Wright 1986, p. 71, Clitemestra è sulla scena proprio per impedire che Agamennone riceva il dovuto lamento.

Aesch. Ch. 22-31

ιαλτός ἐκ δόμων ἔβαν
 χαῶς προπομποῦσ' ὀξύχειρι σὺν κόπῳ.
 πρέπει παρῆς φοίνισσ' ἄμυγμοῖς
 ὄνυχος ἄλοχι νεοτόμῳ,
 δι' αἰῶνος δ' ἰνυμοῖσι βόσκεται κέαρ.
 λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων
 λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
 πρόσθερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
 ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

Lo scopo principale dei versi della parodo non è di svolgere una lamentazione, ma di esplicitare il tema della tragedia. Le donne del coro sono state mandate per tentare di placare l'ira che Agamennone manifesta dall'Ade (vv. 32-41). Questo è il problema che il gruppo deve affrontare, anche se la soluzione è ben più complessa di quella che Clitemestra ha escogitato. Solo la vendetta di sangue può placare Agamennone, ed è proprio la maturazione del proposito di vendetta, e la sua ineluttabile necessità, a costituire il tema centrale del κομμός delle *Coefore*⁶⁷, il più lungo brano lirico presente nella tragedia greca (vv. 306-478).

In questa famosa sezione il coro dialoga attivamente con Elettra e Oreste, impiegando non solo argomenti razionali ed esempi mitici, ma anche l'eccezionale energia che il repertorio della lamentazione era in grado di esprimere, per portarli alla determinazione necessaria al compimento della vendetta. L'alternarsi di parti dialogate dal carattere più disteso e di sezioni di più forte impatto emotivo (e di carattere trenodico) mi sembra costituire la caratteristica principale del κομμός delle *Coefore* e la ragione del vigoroso dinamismo che esprime.

Sin dall'inizio il coro orienta, negli anapesti introduttivi, il discorso verso la consapevolezza del dovere della vendetta, attingendo esplicitamente a frasi dal carattere sapienziale (il τριγέρων μῦθος del v. 314) come ἀντί μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ / γλῶσσα τελείσθω (vv. 309 s.) o ἀντί δὲ πλληγῆς φονίας φονίαν / πλληγὴν τινέτω. δρᾶσαντα παθεῖν (vv. 312 s.). Invece Oreste, che esegue la prima strofe dopo gli anapesti, dà inizio a un lamento di elevato valore formale.

Aesch. Ch. 315-318

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι

⁶⁷ La maturazione del proposito di vendetta come tema cardine di tutto il κομμός è stata messa in evidenza da Wilamowitz 1896, pp. 38 s., 190 s.; Wilamowitz 1914, pp. 205-208; ma vd. anche Thomson 1938, I, p. 36 s.; Lesky 1943 in part. pp. 23, 105 s.; Foley 1993, pp. 113-117. A questa interpretazione 'dinamica' del κομμός si è opposto Schadewaldt 1970, che si è fondato sul v. 335 per affermare il carattere rituale di lamento-invocazione del morto di tutta questa parte, che avrebbe il solo scopo di ottenere la cooperazione di Agamennone alla sua stessa vendetta, già decisa a priori.

φάμενος ἢ τί ῥέξας
 τύχοιμ' ἄγκαθεν οὐρίσας
 ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί;

Dopo l'allocuzione al morto, Oreste esprime l'incertezza su cosa dire o fare. Nella dinamica di un lamento reale ci aspetteremmo, al termine della strofe, una risposta del gruppo che attraverso il lamento responsoriale esprima la sua solidarietà alla guida del pianto. La seconda strofe, invece, eseguita dal coro, non si indirizza ad Agamennone, ma a Oreste, a cui si ricorda la necessità della vendetta. A questo punto interviene Elettra, che intona il lamento per il padre.

Aesch. Ch. 332-335
 κλυθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει
 πολυδάκρυτα πένθη
 δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος
 θρήνος ἀνασπενάζει.

Nonostante la credibile allocuzione iniziale e il riferimento all'alternanza alla guida del pianto (ἐν μέρει), il lamento non viene eseguito bensì semplicemente riferito. Il θρήνος ἐπιτύμβιος non si leva, né nelle parole di Elettra, né in quelle del coro, che ancora una volta, nella strofe successiva, invece di solidarizzare nel lamento, ricorda che, al posto del θρήνος (v. 342 ἀντί δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων), da questa vicenda potrebbe nascere l'occasione di un peana di vittoria, alludendo alla gioia che seguirebbe alla vendetta. La dinamica fra coro e singolo personaggio che abbiamo evidenziato prosegue per tutta la durata del κομμός, con il coro che interviene puntualmente a sostenere la volontà di chi dovrà eseguire la vendetta nei momenti in cui lo sconforto e il senso di inadeguatezza sembrano prevalere. È interessante notare che il coro utilizza a più riprese, per accendere all'ira l'animo di Elettra e Oreste, il tema della mancata sepoltura eroica per il padre, ricordando anche la crudele pratica del *μασχαλισμός* a cui è stato sottoposto (vv. 439-443). Ma ciò di cui Agamennone è stato privato non gli viene qui restituito. Il coro infatti *racconta* il *planctus* a cui le donne si sono abbandonate in occasione della morte del re, ma non lo esegue⁶⁸. Lo dicono chiaramente questi versi.

Aesch. Ch. 423-428
 ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἐν τε Κισσίας
 νόμοις ἠλεμιστρίας;

⁶⁸ Non è interessante qui accertare a quale momento risalga l'esecuzione di questa lamentazione (per cui vd. Lesky 1943, p. 91 s.), quello che conta è che, nel momento di risarcire Agamennone del rito non compiuto durante la sua sepoltura, il coro ed Elettra si limitano a raccontare al re morto il loro cordoglio.

ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν
 ἐπασσύτεροτριβῆ τὰ χερσὺς ὀρέγματα
 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
 κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.

Tutte le espressioni sono riferite al passato. Il coro dice che era possibile vedere questo *planctus* così esplosivo da somigliare alle appassionate lamentazioni delle prefiche asiatiche. Ma nel tempo presente, fino a questo punto, non sono mai comparse nel κομμὸς quelle esclamazione inarticolate di dolore e le brevi frasi ritmate che possono far supporre che il coro esegua gesti autolesivi come quelli qui descritti. Dunque questa strofe dimostra che Eschilo non ha rappresentato sulla scena il *planctus* delle donne, mentre solo in una forma attenuata è eseguito il lamento di Oreste ed Elettra, la quale esplicitamente ricorda, riferendoli al passato, i pianti e i lamenti da lei versati (vv. 444-450). Basta confrontare questo κομμὸς con quello dei *Persiani* per comprendere il carattere irrituale di questo lamento, nel quale non si riscontrano, se non in una misura assai limitata e senza mai dare al canto un coerente carattere di lamento funebre, quelle funzioni e quei moduli espressivi che qualificano un testo come trenodico; né la dinamica di esecuzione segue lo schema consueto, dato che non si può individuare una guida del pianto e una dinamica responsoriale, neppure in una sezione limitata di questo κομμὸς. Anche le espressioni trenodiche e le dolenti parole del coro che improntano la penultima strofe del κομμὸς (vv. 466-470) sembrano in questo contesto delle espressioni esemplate sul lamento funebre, ma finalizzate a raggiungere il culmine del pathos in prossimità della chiusura di questa parte corale⁶⁹.

Un altro caso di 'lamento mancato' si può osservare nell'*Aiace* di Sofocle, nella scena in cui Tecmessa annuncia al coro che l'eroe ha compiuto il suicidio. Anche questa sezione del κομμὸς (vv. 891-973) rappresenta, più che un lamento vero e proprio, un discorso drammatico punteggiato di espressioni trenodiche⁷⁰. Quando Tecmessa entra in scena, le sue esclamazioni di dolore fanno presagire al coro l'avvenuta sventura e il coro in un primo tempo risponde con moduli di lamentazione adeguati al contesto.

Soph. *Ai.* 900-903
 ὄμοι ἐμῶν νόστων·
 ὄμοι, κατέπεφνες, ἄναξ,
 τόνδε συνναύταν, τάλας·
 ὦ ταλαίφρων γυνή.

⁶⁹ Già Sier 1988, p. 69 s., aveva affermato che le espressioni trenodiche di questo κομμὸς sono soltanto degli elementi poetici molto espressivi, ma subordinati allo sviluppo del dramma e alla caratterizzazione dei personaggi.

⁷⁰ Mi sembra sopravvaluti la componente del lamento in *Ai.* 866-973 Wright 1986, pp. 91-93.

Ma subito dopo questi versi, Tecmessa e il coro non danno vita ad una lamentazione solidale, bensì a un dialogo lirico in cui la compagna di Aiace racconta nel dettaglio l'accaduto. Durante questo dialogo Tecmessa si mostra in grave difficoltà per non poter compiere la sepoltura di Aiace da sola (vv. 920-922 in part. 920 οἶμοι, τί δράσω; τίς σε βαστάσει φίλων;), ma questo tema, del tutto naturale in un contesto funerario, non suscita la pronta reazione del coro in aiuto dell'eroina, mentre invece è funzionale a introdurre l'ingresso di Teucro, che viene esplicitamente nominato al v. 921. Il coro come tutta risposta ricorda che l'origine della sventura di Aiace sta nel suo carattere impulsivo e poco prudente, che lo ha penalizzato in modo decisivo nella contesa delle armi (vv. 925-936). Quando poi, in risposta a queste parole, Tecmessa riprende a manifestare il proprio dolore con brevi frasi intensamente emotive, il corifeo, più che condividere, commenta le sue esclamazioni, tanto che Tecmessa sembra quasi rimproverarlo, perché può solo immaginare e non sentire personalmente il dolore che lei prova (v. 942 σοὶ μὲν δοκεῖν ταῦτ' ἔστ', ἐμοὶ δ' ἄγαν φρονεῖν); la risposta del corifeo è davvero interessante, perché con una secca battuta si dichiara d'accordo con Tecmessa (v. 943 ξυναυδῶ). Una tale risposta, del tutto plausibile sul piano drammatico e razionale, sarebbe inaccettabile nel contesto di un vero lamento funebre, dove la manifestazione della solidarietà del gruppo è lo scopo principale della dinamica responsoriale, qui chiaramente assente. Ed è proprio l'assenza di una guida della lamentazione e di una reale partecipazione da parte del coro alle espressioni di Tecmessa a rendere questo dialogo lirico a seguito della morte di Aiace poco probabile come lamento in presenza del cadavere. Eccettuate singole espressioni di dolore e l'affetto che sia il coro sia Tecmessa dimostrano al morto, questa sezione dell'*Aiace* non si può considerare rilevante come testimonianza di poesia trenodica né sul piano delle funzioni, né su quello della dinamica di esecuzione.

La consueta dinamica del lamento funebre è addirittura rovesciata nel κομμός del finale dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 1670-1750), in quello che è stato giustamente definito un θρηῆνος *sui generis*⁷¹. In questo caso la scena può essere assimilata solo parzialmente a un rito funebre vero sia per la mancanza di un cadavere sia per le circostanze eccezionali della dipartita del protagonista. Soprattutto quest'ultimo dato può spiegare l'aspetto più propriamente irrituale di questo κομμός, che consiste nella mancata partecipazione del coro, formato da anziani abitanti di Colono, alla lamentazione di Antigone e Ismene. Nei frequenti scambi di battute all'interno di questa sezione lirica, infatti, il coro oppone alle espressioni trenodiche delle due sorelle degli argomenti razionali di natura diversa rispetto alla gnomo trenodica. Questi argomenti

⁷¹ Di Benedetto 1983, p. 240. Sugli elementi atipici di questo κομμός insiste, giustamente, anche Cerri 2007, pp. 175-179.

mirano a far cessare il dolore e il pianto delle figlie di Edipo, secondo un atteggiamento che contraddice la solidarietà e la partecipazione che il gruppo dei presenti esprime, nel lamento reale, alla persona direttamente investita dal lutto. Se quindi nelle parole delle due sorelle sono frequenti funzioni e temi del lamento rituale⁷², il coro si assume in questo κομμός il compito di inibire il cordoglio e di mostrare l'ineluttabilità del destino che ha colpito Edipo e la sua casa, nonché di porre in evidenza l'esito, tutto sommato lieto rispetto al dolore della sua condizione precedente, della vita dello sventurato eroe.

L'*Ecuba* di Euripide presenta un altro interessante caso di subordinazione del lamento alle esigenze sceniche. All'annuncio della nuova sventura che colpisce la casa di Priamo, cioè la morte di Polidoro, Ecuba dà avvio al lamento con delle parole che richiamano le espressioni che introducono i cantori dei lamenti nei poemi omerici (Eur. *Hec.* 684-687, vd. *infra* 5.9.5). Dopo aver pronunciato una strofe interessante per la ricchezza di elementi trenodici, a cui il coro risponde, coerentemente, con un breve lamento responsoriale (vv. 689-693), Ecuba riprende, nella strofe successiva, la lamentazione con una serie di domande che potrebbero essere prese da un vero lamento rituale.

Eur. *Hec.* 694-697

Εκ. ὦ τέκνον τέκνον ταλαίνας ματρός,
 τίني μόρω θνήσκεις, τίني πόντῳ κείσαι;
 πρὸς τίνος ἀνθρώπων;

Le domande di Ecuba, precedute dall'allocuzione a Polidoro, somigliano alle frequenti domande fittizie che vengono rivolte al morto sia nei lamenti dei Greci (vd. *infra* 5.9.2), sia nei lamenti di ambito folklorico⁷³; l'organizzazione del discorso è imperniata sul tricolon, una struttura che abbiamo considerata tipica del repertorio tradizionale. Un esordio di questo tipo sembrerebbe annunciare una lamentazione dal carattere spiccatamente rituale, peraltro coerente con il carattere della scena, invece lo svolgimento successivo va in tutt'altra direzione. Lo scarto rispetto alla realtà del rito consiste nel fatto che le domande che Ecuba pone non attendono una risposta come quella data dall'ancella, che prende alla lettera le domande della regina e racconta le circostanze della morte di Polidoro (v. 698 οὐκ οἶδα· ἐπ' ἀκταῖς νιν κυρῶ θαλασ-

⁷² La serie delle funzioni è nutrita e coerente: attestazione del nuovo status di morto (vv. 1679-1684); autolamentazione per l'impossibilità di trovare sostentamento senza il padre (vv. 1685-1688); desiderio di morire (vv. 1689-1693); rimpianto per il passato comune, allocuzione al morto e attestazione del suo nuovo status (vv. 1697-1703, quest'ultima funzione viene ripetuta ai vv. 1705-1707, 1708-1710); offerta di lacrime (vv. 1708-1710); descrizione della condizione dei sopravvissuti (vv. 1711-1712, 1715-1717); accomunamento dei due destini (vv. 1713-1714, 1734-1736).

⁷³ Vd. per es. il lamento di una donna per il marito, raccolto a Grottole; il lamento di un uomo per la moglie raccolto a Nuoro e il lamento per i funerali di Lazzaro Boia, del villaggio di Cericior in Romania, in De Martino 1975 (1958), pp. 93-95, 131, 174-175.

σίαις). I moduli del lamento rituale hanno fornito, in questo caso, a Euripide la materia prima per dare un'appropriata forma espressiva ad un contenuto nient'affatto rituale, come dimostrano anche i versi che seguono subito dopo (vv. 699-720), in cui espressioni trenodiche punteggiano, per caricarlo di pathos, il dialogo fra Ecuba, il coro e l'ancella, che descrive e spiega le motivazioni dell'omicidio di Polidoro.

5.7. I θρηνοὶ *dissimulati*

Durante l'agone delle *Rane* di Aristofane, il personaggio Eschilo formula un celebre giudizio negativo su Euripide, accusandolo di aver utilizzato nei suoi canti corali elementi eterogenei provenienti da generi poetici diversi e lontani fra loro. Fra i generi che vengono menzionati compare anche il θρηνοὶς e per questo vale la pena richiamare il passo.

Ar. *Ran.* 1301-1303

οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μέλι φέρει, πορνωδιῶν,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀυλημάτων,
θρήνων, χορειῶν

Euripide, come un'ape, raccoglie i pollini dalle fonti più disparate per produrre il suo miele, costituito da canti in cui evidentemente le singole componenti sono ancora percepibili, proprio perché troppo diverse fra loro per fondersi armonicamente. Indubbiamente Aristofane deve aver calcato un po' la mano nella polemica, aggiungendo all'elenco qualche ingrediente piccante, come le canzoni delle prostitute, ma per quanto riguarda la presenza dei θρηνοὶ nei canti lirici euripidei, penso che si possa dare sostanzialmente ragione ad Aristofane. Le opere di Euripide consentono di seguire un processo creativo in cui l'autore ateniese dimostra una sempre maggiore disinvoltura nell'inserire, all'interno del proprio discorso poetico, vere e proprie strofe o sezioni di θρηνοὶς lirico, ovvero di porzioni di lamento poetico che mostrano un carattere più sofisticato e complesso dei lamenti di dominio comune, di cui le opere di tutti e tre i tragici offrono abbondanti testimonianze, e che possono essere assimilati alla maniera di poetare di Simonide e Pindaro. Per quanto ne so, quelli che a me sono sembrati frammenti di θρηνοὶς inseriti nei carmi di Euripide non sono mai stati utilizzati per ampliare la nostra conoscenza dei lamenti lirici d'autore⁷⁴.

⁷⁴ Il mio tentativo di prendere sul serio le parole di Aristofane è analogo a quello che ha fatto recentemente De Poli 2012, in uno studio dedicato alla natura eclettica della monodia euripidea che, però, esclude intenzionalmente il rapporto fra monodia e θρηνοὶς (vd. p. 19). Le parole di Aristofane sono state perlopiù intese in senso lato, per es. come un riferimento alla musica sperimentale che suscitò sicuramente l'interesse di Euripide (così Herington 1985, p. 109), oppure all'interno della tendenza generale del teatro di Atene di assimilare ogni tradizione poetica precedente (Nagy 1990, in part. p. 403).

Il primo esempio viene dalla più antica delle sue opere, *l'Alcesti*. Mi riferisco al secondo stasimo (vv. 435-475), eseguito dal solo coro dopo che Eumelo e Admeto sono usciti di scena insieme al cadavere della donna. Questo canto corale, che rappresenta il culmine a cui giunge il lamento per la sposa di Admeto, si può dividere in due sezioni nettamente distinte: la prima (vv. 435-459) può essere considerata un vero *θρηῆνος* d'autore; la seconda (vv. 460-475) un canto corale inerente ai temi del dramma.

Già l'incipit di questo coro dimostra ad un tempo la sua forte connotazione trenodica e un grado particolarmente elevato di elaborazione formale.

Eur. *Alc.* 435-444

ὦ Πελίου θύγατερ
 χαίρουσά μοι εἰν Αἴδαο δόμοις,
 τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις.
 ἴστω δ' Αἴδας ὁ μελαγχαίτας θεὸς ὅς τ' ἐπὶ κώπῃ
 πηδάλιῳ τε γέρων
 νεκροπομπὸς ἴζει,
 πολὺ δὴ πολὺ δὴ γυναιῶν ἄρισταν
 λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ-
 σας ἐλάτῃ δικώπῳ.

Il carattere trenodico è dichiarato dalla presenza in posizione iniziale di due funzioni fondamentali come l'allocuzione al morto e l'attestazione del nuovo status, quest'ultima espressa sviluppando una formula presente in forma semplice già nell'*Iliade* (23. 19 = 179) *χαῖρέ μοι ... καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι*⁷⁵. Ma quel che colpisce è il modo elaborato in cui si tesse l'elogio di Alcesti, una funzione molto rara nei lamenti tragici (vd. Appendice 2), che invece assume un ruolo centrale in questo canto: Alcesti era la migliore delle donne e la sua eccezionale virtù merita una celebrazione altrettanto eccezionale, che superi i confini regionali entro i quali avevano validità le gravose prescrizioni di Admeto riguardo al lutto che tutta la Tessaglia doveva osservare per la moglie morta. I successivi versi del coro, infatti, mostrano prospetticamente che Alcesti sarà celebrata al di fuori della Tessaglia molte volte, e in componimenti poetici di generi diversi, raggiungendo con la sua fama le feste poetico-musicali più celebri, come le Carnee a Sparta, o le feste ateniesi.

Eur. *Alc.* 445-447

πολλά σε μουσοπόλοι
 μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν
 χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις

⁷⁵ Il confronto è reso maggiormente esplicito dall'uso della forma epica εἰν della preposizione ἐν, segnalato da Parker 2007, p. 147 ad 436-437, che ricorda come tale forma ricorra in tragedia solo qui e in Soph. *Ant.* 1241.

L'allargamento dell'orizzonte della celebrazione e il coinvolgimento di poeti (μουσοπόλοι) assimila il destino di Alceste a quello di altri famosi personaggi la cui memoria è stata preservata dalla poesia. In particolare mi sembra di cogliere una sintonia con il fr. 305 M.-W. di Esiodo, già più volte richiamato, nel quale si dice che Lino sarà celebrato da tutti i poeti (v. 2 s. ὄν δῆ, ὅσοι βροτοὶ εἰσιν ἀοιδοὶ καὶ κιθαρισταί, / πάντες μὲν θρηνεῦσιν ἐν εἰλαπίνας τε χοροῖς τε). Degna di nota, nei versi di Euripide, è la menzione esplicita di composizioni accompagnate dallo strumento a corda e l'allusione a componimenti non accompagnati da questo tipo di strumenti: molto probabilmente si dovrà intendere questa espressione come un riferimento ai θρηνοὶ accompagnati dall'*aulos* (vd. *supra* 2.6).

L'ultima sezione trenodica di questo canto corale è tutta centrata sulla funzione dell'espressione di un desiderio irrealizzabile, una delle tredici che abbiamo enucleato in questo studio. Il coro afferma che se fosse in suo potere farebbe tornare Alceste alla luce del sole, ma questo tema, che si può considerare tradizionale nel repertorio del lamento, viene in questo caso espresso con formule di elevata caratura stilistica, che si pongono ad un livello formale diverso e più complesso rispetto alle formule tradizionali. Basta, credo, sottolineare i versi di questa sezione con cui si descrive l'abisso oscuro di Ade, per comprendere che si tratta di espressioni troppo complicate per essere composte all'impronta da un lamentatore occasionale e troppo elevate sul piano stilistico per fondersi armoniosamente con il repertorio formulare tradizionale in occasione di un rito funebre vero e proprio.

Eur. *Alc.* 455-459
 εἶθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἶη,
 δυναίμαν δέ σε πέμψαι
 φάος ἐξ Αἴδα τεράμων
 καὶ Κωκυτοῖο ῥέεθρων
 ποταμῖα νεότερα τε κώπα

A questo punto la sezione trenodica si interrompe, perché il coro prosegue con un elogio di Alceste che è al tempo stesso un atto di accusa verso i genitori di Admeto (e indirettamente anche verso Admeto stesso). Qui il gioco di Euripide si fa più sofisticato perché nel testo continuano a comparire delle formule trenodiche (vd. per es. v. 460 σὺ γάρ, ὦ μόνα, ὦ φίλα γυναικῶν e soprattutto v. 462 s. κούφα σοι / χθῶν ἐπάνωθε πέσοι), ma in un discorso in cui trova spazio il rimprovero ai parenti e una neanche troppo larvata minaccia ad Admeto, che viene messo in guardia dal cercare una nuova moglie (vv. 464-466). Tutte queste espressioni (in buona sostanza tutta la seconda parte dello stasimo) sarebbero inconcepibili in un θρηνοῦς vero e proprio, ma sono perfette per sintetizzare i temi che l'*Alceste* ha finora trattato. Ed è proprio questa la funzione del secondo stasimo, che nell'economia del dramma funge da epilogo della parte più dolente, segnando contemporaneamente il punto da

cui prende avvio la seconda sezione, nel cui finale Eracle realizza il desiderio impossibile espresso dal coro.

A distanza di alcuni anni dall'*Alcesti*, Euripide ripeté in forme più sofisticate l'esperimento in un complesso brano che mescola con disinvoltura elementi assunti da diversi generi lirici, compreso il *θρήνος* nella sua forma corale. Si tratta della parodo commatica dell'*Elena* di Euripide (vv. 164-252)⁷⁶, un ulteriore, elaborato esempio di autolamentazione per la propria triste condizione, pronunciata, con l'ausilio e la solidarietà del coro⁷⁷, da un personaggio non colpito da un lutto vero e proprio.

Dopo aver appreso da Teucro un lungo elenco di tristi notizie sulla sorte dei partecipanti alla Guerra di Troia e in particolare di Menelao, disperso nel ritorno, e della madre Leda, suicidatasi per il disonore caduto sulla sua famiglia, Elena dichiara l'intenzione, nella sequenza lirica in dattili che precede la parodo, di intonare un lamento su tante sciagure.

Eur. *Hel.* 164-166

ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον
 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω
 δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ.

Un tale esordio crea l'attesa di un canto funebre, ma allo stesso tempo sembra fatto apposta per frastornare lo spettatore (e il lettore moderno) perché in pochi versi si trova una densa concentrazione di termini legati alla lamentazione, come se Elena volesse fondere in un'unica espressione tutte le manifestazioni del cordoglio, dal *planctus* più scomposto (μέγαν οἶκτον, γόον, δάκρυσιν) a forme più poeticamente elaborate (μοῦσαν, θρήνοις), al lutto nella sua complessità (πένθεσιν). Già da solo, questo accumulo di termini fa presagire un canto dalle caratteristiche non comuni.

Vediamo, prima di tutto, come è strutturata questa parodo e come si possono definire le varie sezioni in base al contenuto:

Posizione	Esecutore	Contenuto	Statuto del discorso
vv. 164-166	Elena	Incertezza su cosa dire.	Proemio trenodico (dattili lirici)
vv. 166-178: strofe 1	Elena	Invocazione alle Sirene e a Persefone, perché cooperino nel lamento e forniscano parole adeguate.	θρήνος

⁷⁶ Per le peculiarità formali di questa parodo vd. Burian 2007, p. 200 ad 164-252.

⁷⁷ Secondo Allan 2008, p. 166, la struttura antifonale della parodo era tale che il pubblico poteva assimilarla «to the antiphonal dirges of their own mourning rituals». Il che, dal mio punto di vista, è vero solo parzialmente, perché le forme del lamento rituale sono in questo caso oggetto di una complessa rielaborazione.

vv. 179-190: antistrophe 1	Coro	Racconto di come il lamento di Elena ha raggiunto le schiave greche del coro mentre facevano il bucato.	Canto corale narrativo
vv. 191-210: strofe 2	Elena	Elenco delle sciagure provocate dalla Guerra di Troia.	θρῆνος
vv. 211-228: antistrophe 2	Coro	Lamento sulla sorte di Elena. Prefigurazione di un triste destino.	θρῆνος
vv. 229-252	Elena	Racconto di come Afrodite organizzò il rapimento di Elena e di come Hera lo contrastò, facendola trasportare da Hermes in Egitto.	Monodia narrativa

Come si può vedere, alle intenzioni dichiarate da Elena nel proemio trenodico⁷⁸ non segue un lamento della tipologia ormai familiare, bensì un canto lirico imparentato con le forme più sofisticate del θρῆνος di Pindaro, da cui Euripide riprende il riferimento a figure mitiche che si possono considerare paradigmatiche del canto funebre. Le Sirene sono da sempre connesse con il mondo dei morti⁷⁹ e il loro canto è di leggendaria bellezza; Persefone, dal canto suo, conosce per diretta esperienza le voci gradite ai morti e può comunicarle a Elena, perché possa comporre quello che lei stessa chiama «un peana per i morti» (vv. 177-178)⁸⁰. Questa definizione, che si aggiunge al ricco elenco del proemio e ai molti riferimenti alla sfera poetico-musicale presenti in questa strofe, costituisce, secondo me, una sorta di depistaggio, volto ad occultare sotto una cortina di nomi diversi una forma di θρῆνος poetico. Più che l'introduzione ad un lamento dolente su di sé e i propri cari, questo esordio sembra adeguato ad un carme complesso e dallo stile elevato, di una tipologia proibita ad Atene e rarissima in tragedia. L'occultamento prosegue

⁷⁸ Quello che a me sembra un proemio trenodico è invece considerato come una preghiera da De Poli 2012, pp. 56-58 (ma vd. anche la tabella a p. 181), che inserisce la parodo in un più ampio «sistema ditirambico» che comprenderebbe anche l'amebeo dei vv. 362-385 (vd. pp. 148-152). Non è forse più semplice considerare la 'preghiera' come una richiesta di aiuto alle divinità competenti su quella materia, perché prestino voce e parole adeguate a chi sta per cantare un carme dalle caratteristiche speciali? e queste richieste d'aiuto non sono tradizionalmente i proemi (anche lirici)?

⁷⁹ Tuttavia nella letteratura greca l'immagine delle Sirene come demoni con il compito di accogliere nell'Ade le anime dei morti non compare prima di questo passo di Euripide. Secondo Grégoire (in Grégoire – Méridier 1961, p. 56 s.), Euripide avrebbe assunto un elemento di origine folklorica, anche se nelle arti figurative è ben attestata l'iconografia della Sirena funeraria (vd. Hofstetter 1997, pp. 1094 e 1101, ma per trovare una Sirena piangente bisogna arrivare ai primi decenni del IV sec. a. C., vd. Huber 2001, p. 160 s.). Su questo problema vd. anche Dale 1967, p. 76 ad 165; Kannicht 1969, p. 67 ad 167-178; Burian 2007, p. 201 ad 169; Allan 2008, p. 171 s. ad 167-169.

⁸⁰ L'espressione «peana per i morti» occorre già in Aesch. Ag. 645 παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων; Ch. 151 παιᾶνα τοῦ θανάτου ἐξαυδωμένας; Eur. Alc. 424 παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῶ, ed è stata spiegata come un ossimoro adatto ad enfatizzare le opposizioni irriducibili di cui la tragedia si sostanzia (Loroux 1999, p. 96) oppure come una sottolineatura della sofferenza che si sta provando (Allan 2008, p. 172 s. ad 175-178).

nella risposta del coro che, invece di proseguire nel lamento lirico, intona una strofe di carattere narrativo, del tutto improbabile, per il suo contenuto, come θρηῖνος. La sezione più propriamente trenodica è invece la seconda coppia strofe-antistrofe, dove si concentrano funzioni e moduli del lamento e si realizza una cooperazione fra singolo e gruppo. Le parole di Elena nella seconda strofe rimandano tutte alla funzione dell'attestazione del nuovo status di morto e all'affermazione, in questo caso molto netta, della responsabilità dell'accaduto da parte di chi è consapevole di aver provocato tanti lutti. Sul piano formulare, oltre alle esclamazioni di dolore, compaiono stilemi tipici del lamento come le duplicazioni e i parallelismi: v. 194 s. τις ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων; v. 198 s. δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, / δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον; v. 207 ἀφανὲς ἀφανές. Non si può restare insensibili al fatto che queste espressioni, appartenenti al dominio del lamento tradizionale e già riscontrate in altri lamenti tragici meno elaborati, appaiono in questo caso armonicamente fuse in un tessuto verbale dal registro stilistico sempre elevato. Nell'antistrofe 2 il coro, che ci attenderemmo pronunciasse un lamento di risposta alle parole di Elena su qualcuna delle sciagure verificatesi, manifesta invece la sua compassione per la dolorosa sorte di Elena, di cui evidenzia la condizione di orfana e vedova, priva della patria e dei fratelli, segnata da una fama oltraggiosa e non veritiera. Il coro dunque sposta il focus del discorso dalle sventure della guerra alla condizione di Elena, su cui il gruppo esegue una lamentazione della stessa tipologia della strofe precedente. In questa sezione, infatti, abbondano i moduli espressivi tipici del lamento, presenti in modo coerente nella parte iniziale, ma insieme ad essi compaiono frasi di elevata caratura stilistica, con immagini elaborate appartenenti al registro epico-lirico più solenne, come quella in cui il coro richiama la nascita di Elena da Zeus e Leda. Il risultato finale di questo impasto di elementi eterogenei è in questo caso stilisticamente coerente, come si può verificare leggendo la prima parte dell'antistrofe 2 che riporto dopo aver sottolineato con una linea unica le espressioni che possiamo considerare tradizionali e con una linea doppia le espressioni stilisticamente più elevate.

Eur. *Hel.* 211-218 (Murray)

αἰαῖ αἰαῖ

ὦ δαίμονος πολυστόνου

μοίρας τε σᾶς, γύναι.

αἰῶν δυσαίωv

τις ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἔτέκετο ματρόθεν

χιονόχρως κύκνου πτερῶv

Ζεὺς πρόπων δι' αἰθέρος·

τί γὰρ ἄπεστί σοι κακῶv;

τίνα δὲ βίον οὐκ ἔτλας;

La sezione che abbiamo riportato si conclude con delle domande che potevano essere rivolte al morto, ma che in questo caso sono indirizzate ad una persona viva. Si tratta di una variazione della funzione dell'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti, così come elaborate forme di attestazione del nuovo status di morto possono essere considerate le frasi che iniziano al v. 219 (μάτηρ μὲν οἴχεται ecc.) e proseguono con l'elenco delle pene che hanno colpito, o stanno per colpire, Elena.

Spostando il focus del discorso su Elena, il coro dimostra di essere autonomo rispetto alla direzione impressa al lamento dall'eroina e di voler sviluppare una strategia discorsiva diversa, volta a realizzare un lamento per una persona viva. Benché il canto del coro risponda al preludio trenodico della guida del pianto, non si può dire che la risposta sia quella attesa. Più che cooperare nella lamentazione sui morti e le sciagure avvenute, il coro si concentra su Elena, rivelando le intenzioni del tragediografo di porre in rilievo la figura della protagonista.

La dinamica del lamento, in questa parodo, si arresta qui. Nell'epodo finale, Elena non riporta il canto amebeo ai temi del lamento per gli avvenimenti luttuosi, ma racconta, in una monodia narrativa dal carattere elevato, di come gli dèi abbiano giocato con la sua sorte. Appare dunque evidente il carattere misto di questa parodo commatica, in cui elementi del *θρηῆνος* lirico più sofisticato convivono con altre modalità della narrazione lirica, in una sintesi originale di carattere sperimentale.

A breve distanza di tempo dall'*Elena* (un anno o poco più), Euripide esasperò questo processo compositivo nella monodia che Antigone pronuncia nelle *Fenicie*⁸¹, quando sulla scena vengono trasportati i cadaveri di Eteocle, Polinice e Giocasta, che si è suicidata alla vista dei figli morti (vv. 1485-1538)⁸². Sarà, credo, utile schematizzare anche questo testo.

Posizione	Contenuto	Statuto del discorso
vv. 1485-1492	Ho deposto le vesti e l'attitudine della fanciulla e mi sono trasformata in una sfrenata lamentatrice.	Proemio trenodico
vv. 1493-1497	Polinice, la contesa da te scatenata ha portato a compimento la rovina della casa di Edipo.	<i>θρηῆνος</i> rovesciato
vv. 1498-1503	Quali espressioni troverò che siano adeguate a questa triplice sventura?	<i>θρηῆνος</i>
vv. 1504-1507	L'Erinni è la causa remota della sventura che si è abbattuta su Edipo e sulla sua famiglia.	Monodia

⁸¹ Per la questione, in verità ormai superata, dell'autenticità della scena che va dal verso 1480 al v. 1581 vd. Mastronarde 1994, pp. 554-555, con resoconto della varie posizioni.

⁸² Di quelli che ho chiamato «*θρηῆνοι* dissimulati» questo è l'unico che viene preso in considerazione da Wright 1986, pp. 133-135, all'interno di un discorso centrato sugli elementi ritmici che dimostrano i contatti fra Euripide e gli autori del nuovo ditrambo (vd. pp. 126-136).

vv. 1508-1514	Nessuno ha mai sofferto una sciagura più grande di questa.	θρῆνος?
vv. 1515-1518	Chi risponderà ai miei lamenti?	θρῆνος
vv. 1519-1523	Autolamentazione. Sono del tutto sola e la mia vita sarà terribilmente infelice.	θρῆνος
vv. 1524-1529	A chi per primo rivolgerò il lamento?	θρῆνος
vv. 1530-1538	Edipo! Esci dalla casa e apprendi la terribile notizia.	Monodia

Rispetto ad analoghe situazioni di altre tragedie, il lamento di Antigone alla vista dei cadaveri della madre e dei fratelli si presenta subito come eccezionalmente elaborato. Le prime espressioni di Antigone (vv. 1485-1492) costituiscono, come nell'*Elena*, un proemio trenodico in cui l'eroina descrive la propria trasformazione da giovane e pudica παρθένης in una menade dei morti (v. 1490 s. βάκχα νεκύων), che libera la sua chioma e si spoglia dell'adolescenziale veste di croco per trasformarsi nella guida dolente dei suoi morti (v. 1492 ἀγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον). La complessità della sintassi, i frequenti iperbati, l'accurata scelta verbale dichiarano la dignità formale di questo proemio lirico e condizionano la fisionomia del successivo svolgimento della monodia, che appare coerente, sul piano del registro stilistico, con il proemio. La sezione successiva al proemio inizia con l'allocuzione a Polinice e la lamentazione su Tebe (v. 1493), ma questi moduli, che farebbero pensare all'inizio del lamento vero e proprio, sono in realtà inseriti in una sezione che non è affatto credibile né come lamento tradizionale né come θρῆνος d'autore.

Eur. *Phoen.* 1493-1497

ὦ Πολύνεικες, ἔφυς ἄρ' ἐπόνυμος· ὦμοι Θῆβαι.
 σὰ δ' ἔρις – οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνῳ φόνος –
 Οἰδιπόδα δόμον
 ὤλεσε κρανθεῖσ' αἵματι δεινῷ,
 αἵματι λυγρῷ.

Benché in questa sezione non manchino, oltre alle allocuzioni, stilemi trenodici come le ripetizioni di parole chiave del repertorio del dolore in forma di parallelismi e poliptoti, tuttavia in nessun lamento reale la guida del pianto poté mai pensare di attribuire la causa dei mali attuali al comportamento in vita del morto che era chiamata a piangere e che era lì presente. Al contrario, una delle funzioni maggiormente sviluppate per numero di occorrenze e varietà di temi e formule (vd. *infra* 5.9.1 e Appendice 2) riguarda proprio la descrizione delle dolorose conseguenze che la privazione della persona cara ha avuto sui parenti sopravvissuti. Si ripete, dunque, nelle *Fenicie* quello stesso rovesciamento del codice del θρῆνος che avevamo evidenziato nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, anche se qui il θρῆνος alla rovescia è preceduto da un coerente proemio trenodico.

Sembra che Euripide abbia voluto dissimulare l'utilizzo del codice del *θηῖνος* poetico, inserendo intenzionalmente, proprio all'inizio della sezione che segue il proemio, un incipit dissonante rispetto alla tradizione del lamento. Questa nota 'stonata' iniziale consente l'occultamento della forma trenodica e rende possibile quell'acquisizione di elementi eterogenei di cui parlava Aristofane. È nella terza sezione di questa monodia che Euripide riprende il codice trenodico proponendo una rielaborazione molto sofisticata di un tema frequente nei lamenti, ovvero il tema "Cosa dirò?" (vd. *infra* Appendice 2 – funzione 5).

Eur. *Phoen.* 1498-1503 (Murray)

τίνα προσωδὸν
 ἢ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπὶ
 δάκρυσι δάκρυσιν, ᾧ δόμος, ᾧ δόμος,
 ἀγκαλέσωμαι,
 τρισσὰ φέρουσα τὰδ' αἵματα σύγγονα,
 ματέρα καὶ τέκνα, χάσματ' Ἐρινύος;

Questa sezione illustra perfettamente un concetto che abbiamo già espresso nel primo capitolo, quando abbiamo distinto la funzione del lamento dalla forma in cui questa funzione si realizza. In altri lamenti tragici l'incertezza su cosa dire di appropriato nel momento in cui ci si accinge alla lamentazione viene espressa con semplici formule, alla portata di chiunque (Eur. *Alc.* 864 τί λέγω; τί δὲ μή; Aesch. *Ag.* 1491 τί ποτ' εἶπω; Eur. *Hec.* 154 Τί ποτ' ἀπύσω;). Nelle *Fenicie*, invece, Euripide utilizza un complesso armamentario retorico che rimanda esplicitamente al lessico poetico. Termini come *προσωδόν* e *μουσοπόλον*⁸³ (in particolare quest'ultimo che richiama il fr. 150 V. di Saffo) dichiarano la connessione della *στοναχά* di Antigone con le forme più elaborate del *θηῖνος* lirico. Molto ricercata appare anche la formula metonimica *τρισσὰ ... τὰδ' αἵματα σύγγονα*, con cui Antigone si riferisce ai propri cari, nonché l'espressione finale della sezione, nella quale i morti sono definiti *χάσματ' Ἐρινύος*. Tutte queste elaborate formule poetiche appaiono armonicamente fuse con altre più semplici, che possono derivare dal repertorio più tradizionale e comune della lamentazione, come la duplicazione della dolente invocazione *ᾧ δόμος, ᾧ δόμος* e la formula *ἐπὶ δάκρυσι δάκρυσιν*. Questa osmosi fra invenzione poetica individuale e impiego di materiali tradizionali illustra bene quale dovette essere il campo d'azione degli autori dei *θηῖνοι*, che si dedicarono alla composizione di formule complesse e diverse da quelle tradizionali, senza però venir meno al soddisfacimento delle funzioni del lamento che il protocollo rituale aveva da tempo stabilito.

⁸³ L'interpretazione dei vv. 1498-1501 è problematica, in particolare non è facile determinare se *μουσοπόλον* sia un sostantivo o un aggettivo. Per le diverse esegesi del passo vd. Mastronarde 1994, pp. 566 s.

In questa monodia dal carattere misto non mancano poi gli elementi funzionali allo sviluppo del significato del dramma. Il riferimento alla Erinni con cui si conclude la sezione sopra riportata detta il tema della sezione successiva (vv. 1504-1507), che riporta la sventura attuale alla sua origine più remota, cioè la persecuzione dell'Erinni che da sempre si accanisce sulla casa di Edipo (e di Laio). In questo modo l'evento luttuoso viene inserito in una vicenda più vasta di carattere mitico, trasformandosi in occasione per una riflessione sulla responsabilità individuale e sull'idea tragica della colpa che appare lontana dalle esigenze funzionali del lamento. Dopo questo riferimento al mito sembra che Antigone stia manifestando una dolente consapevolezza del triste destino dell'intera sua famiglia, piuttosto che eseguire il lamento su dei singoli morti.

L'impiego di molteplici codici espressivi e di diversi schemi di pensiero sembra in questo brano non conoscere sosta. Subito dopo troviamo un'altra breve sezione che ben figurerebbe in un *θρηῆνος* poetico.

Eur. *Phoen.* 1509-1513
 τίς Ἑλλάς ἢ βάρβαρος ἢ
 τῶν προπάροιθ' εὐγενετῶν⁸⁴
 ἕτερος ἔτλα κακῶν τοσῶνδ'
 αἵματος ἀμερίου
 τοιάδ' ἄχρα φανερά;

In questi versi la nostra funzione 5, "l'attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti", viene svolta con il tema "Quale disgrazia è più grande di questa" (vd. *infra* Appendice 2), con un'amplificazione eccezionale e una sintassi complessa che nessun lamentatore tradizionale avrebbe potuto padroneggiare, dato che tutto il tema è svolto in un unico periodo e la seconda parte della sezione presenta un iperbato degno di un difficile brano di poesia. A complicare il quadro, però, interviene il fatto che questi versi non riguardano direttamente i morti che sono sulla scena (a cui non viene fatta nemmeno un'allusione), ma l'intera casa di Edipo. Tuttavia, nonostante l'assenza di un destinatario diretto, questa sezione potrebbe appartenere ad un *θρηῆνος* lirico del registro elevato.

L'esperimento può proseguire coinvolgendo anche voci non umane. Nei vv. 1514-1518 Antigone rivela in modo inatteso la sua solitudine: a fare eco al suo lamento non è un gruppo solidale (il coro sta sulla scena nel più assoluto silenzio), ma un uccello che canta dall'alto di un ramo. Si tratta di un'invenzione originale di Euripide, che parte dalla tradizione sul carattere lamentoso del canto di alcuni uccelli⁸⁵, per sviluppare un tema di grande effetto scenico.

⁸⁴ Si noti in questo verso l'uso di un epicismo quale *προπάροιθ'* che in tragedia compare, oltre che qui, solo in Aesch. *Sept.* 334 (così Mastronarde 1994, p. 579 *ad* 1510).

⁸⁵ Nella tradizione greca non mancano le testimonianze che dimostrano l'assimilazione del canto degli uccelli al lamento (per es. *Hymn. Hom. Pan.* 19. 16-18). Particolare rilievo viene dato

Il resto del canto, prima della sezione finale, è la parte che richiede meno delucidazioni. Si tratta di due coerenti sequenze trenodiche, che esprimono in uno stile elevato funzioni e temi del lamento rituale.

Eur. *Phoen.* 1519-1529
 αἴλινον αἰάγμασιν ἄ-
 τούσδε προκλαίω μονάδ' αἰ-
 ῶνα διάξουσα τὸν αἰεὶ χρόνον ἐν
 λειβομένοισιν δάκρυσιν.
 {ιαχήσω}
 τίς' ἐπὶ πρώτων ἀπὸ χαί-
 τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;
 ματρὸς ἐμᾶς ἢ διδύμοισι γάλακ-
 τος παρὰ μαστοῖς
 ἢ πρὸς ἀδελφῶν
 οὐλόμεν' αἰκίσματα νεκρῶν;

In questi versi l'isolamento di Antigone, che non trova conforto nel presente nemmeno nella solidarietà del gruppo costituito dal coro, trova il culmine della sua espressione nell'autolamentazione per la dolorosa solitudine della sua vita futura. L'eroina esprime poi l'incertezza su chi per primo riceverà la sua offerta funebre di capelli recisi, se la madre o i due fratelli, svolgendo il tema "Non so cosa fare" della funzione 5 (vd. *infra* Appendice 2). Tutta questa sezione potrebbe appartenere ad un *θηῆνος* d'autore, perché del lamento poetico ha tutte le caratteristiche: svolgimento di funzioni rituali, sviluppo di temi tradizionali, originalità delle formule, elevatezza dello stile. Forse proprio ad una monodia come questa delle *Fenicie* pensava Aristofane quando accusò Euripide di saccheggiare i *θηῆνοι* per comporre i suoi carmi. E il suo giudizio, se riferito al complesso di questo carme lirico, sembra sostanzialmente condivisibile, perché le sezioni coerentemente trenodiche che abbiamo evidenziato restano degli inserti all'interno di una monodia che nella sua interezza non può essere considerata un *θηῆνος*. Nemmeno l'ultima sezione è inserita in un contesto coerente sul piano rituale, perché la successiva chiamata in scena di Edipo (vv. 1530-1538), invece di una concreta richiesta di cooperazione al lamento, è solo un espediente drammatico per introdurre in scena un personaggio con cui Antigone avvia un animato dialogo funzionale al racconto delle ultime vicende. La lamentazione più volte annunciata viene lasciata in sospeso. Ancora una volta non troviamo in un lamento tragico

all'usignolo, al cigno, alla rondine. Per l'usignolo vd. Aesch. *Ag.* 1140-1149 e il fr. 291 TrGF (*θηῆναι δὲ γόνον τὸν ἀηδόσιον*); Soph. *Ai.* 629 s.; Eur. *Hel.* 1107-1110 e il fr. 773. 23-26 TrGF; Ar. *Av.* 210-212; *Ran.* 863-864; Paus. 1. 41. 9 (valido anche per la rondine). Per il cigno vd. Aesch. *Ag.* 1444; Eur. *El.* 151-153. Per l'alcione vd. *Il.* 9. 563. Un'ampia trattazione dell'associazione delle lacrime (e dei lamenti) agli uccelli si trova in Arnould 1990, pp. 243-257.

quelle caratteristiche fondamentali che distinguono i lamenti credibili dalle rielaborazioni puramente letterarie di funzioni e temi trenodici: il rapporto diretto fra il lamentatore e il morto, che si concretizza sul piano formale nel dialogo fittizio e su quello dei contenuti con l'espressione del dolore per il singolo evento luttuoso; la cooperazione attiva all'esecuzione del lamento da parte di altri singoli piangenti o di un gruppo solidale⁸⁶.

5.8. Dinamiche di esecuzione

La documentazione offerta dalla tragedia greca arricchisce anche la nostra conoscenza delle diverse dinamiche di esecuzione del lamento. Trattandosi di un aspetto di primaria importanza, in quanto stretto da un legame essenziale alle finalità più importanti del rito, la modalità di esecuzione del lamento è stata già analizzata e spiegata più volte nel corso di questo e dei capitoli precedenti. Resta da completare il quadro con alcune tipologie non ancora emerse con sufficiente evidenza.

In relazione alle persone che lo pronunciano, il lamento funebre può essere eseguito:

1. da un singolo lamentatore;
2. da un singolo lamentatore che guida il pianto e da un gruppo solidale che risponde alle sue sollecitazioni;
3. da un gruppo che guida coralmemente il pianto e da un singolo luttuato che risponde;
4. da un singolo lamentatore che guida il pianto e da un altro singolo luttuato che risponde;
5. da due gruppi che si alternano alla guida della lamentazione.

La prima tipologia, ben documentata in tragedia, dovette rappresentare nel contesto dei riti reali un'eccezione forzata, che si verificava in assenza di persone da coinvolgere nella lamentazione. La solitudine del piangente mal si concilia con la strategia rituale che tende ad estendere la sfera del cordoglio a un gruppo via via più ampio, fino a conferire la guida del pianto a lamentatori prezzolati. Il ricorrere di lamenti solitari nella tragedia sembra dovuto piuttosto alla possibilità offerta da questo tipo di discorso di creare una scena di sicuro effetto drammatico, in cui far risaltare la totale solitudine di un personaggio. Fra i lamenti pronunciati da un singolo piangente, l'*Alceste* di Euripide ne presenta uno dalle caratteristiche singolari. Si tratta di una breve monodia trenodica di due strofe (vv. 393-415), separate da una patetica considerazione di Admeto

⁸⁶ A conclusioni lontane dalle mie era giunto Fraenkel 1964b, p. 96: «In dem Kommos, der aus dieser Situation herauswächst (1485-1581), bilden das Hauptmotiv die Klagen um dem Tod der Brüder und ihrer Mutter; ein Nebenmotiv, das zum Schlussteil der Tragödie überleitet, ist die Klage um das Schicksal des Oedipus». Più prudente Mastrorarde 1994, p. 553, che parla più genericamente di «threnetic aria» (1485-1529) e sottolinea gli aspetti legati allo sviluppo complessivo del dramma.

in due trimetri, che viene pronunciata dal piccolo Eumelo non appena Alceste muore. La peculiarità di questo semplice lamento è il fatto che Eumelo rivolge la sua allocuzione non solo alla madre morta, come è consuetudine nel lamento rituale, ma anche al padre, così da instaurare un dialogo a tre.

Eur. *Alc.* 393-397

ἰὼ μοι τύχας, μαῖα δὴ κάτω
βέβακε, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ
πάτερ, ὑφ' ἄλιφ.
προλιποῦσα δ' ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν
τλάμων.

Eur. *Alc.* 411-415

... ὦ πάτερ,
ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας οὐδὲ γήρως
ἔβας τέλος σὺν τᾶδ'
ἔφθιτο γὰρ πάρος· οἰχομένας δὲ σοῦ,
μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος.

Sul piano dei contenuti, Eumelo non si limita a svolgere la descrizione delle conseguenze che la morte della madre ha comportato per lui, ma estende questa descrizione anche al doloroso futuro che attende il padre. L'invenzione di Euripide consiste proprio in questa variazione della dinamica esecutiva abituale, per cui il lamentatore piange anche la sorte delle altre persone care coinvolte nel lutto. La scelta dovrebbe essere stata generata da esigenze drammatiche specifiche, cioè dalla ricerca di un effetto altamente patetico sicuramente prodotto da una scena in cui è un bambino, da solo, a eseguire il lamento anche per la parte che toccherebbe al padre. In realtà non mi soffermerei troppo su questo brano se non avessimo trovato un analogo modulo di lamentazione in un epigramma trenodico attribuito a Simonide (FGE 75 = *AP* 7. 511), nel quale il lamentatore si rivolge non al morto ma ad un congiunto per manifestargli la sua solidarietà. Il passo dell'*Alceste* con Eumelo che si rivolge al padre rende l'epigramma attribuito a Simonide meno isolato e forse costituisce il modello a cui si è ispirato l'autore dell'epigramma, nel caso in cui visse in un'epoca successiva ad Euripide.

La seconda tipologia, che vede impegnati in uno sforzo comune un singolo alla guida del pianto e un gruppo solidale, si può considerare la forma più abituale di esecuzione di un lamento funebre e ci è ormai familiare. La terza tipologia è invece rara. Ne abbiamo analizzato un caso molto interessante nell'*Alceste* di Euripide, ma nelle *Troiane* se ne trova un altro esempio significativo (vv. 1209-1230), che dimostra come lo scambio alla guida del pianto, fra singolo e gruppo solidale, avvenisse secondo un protocollo fluido, determinato dalle esigenze dell'attualità effettiva dello svolgimento della lamentazione. In una breve strofe di risposta, le donne del coro passano dalla precedente

fase 'passiva', in cui il gruppo reagisce alle sollecitazioni del singolo, a quella 'attiva', in cui il coro invita Ecuba a levare il lamento responsoriale. Il passaggio avviene senza segnali percepibili, come se fosse soltanto la dinamica interna a questo lamento a distribuire ruoli e funzioni.

Eur. *Tr.* 1226-1230

Χο. αἰαῖ αἰαῖ

πικρὸν ὄδυρμα γαῖά σ', ὦ

τέκνον, δέξεται.

στέναζε, μᾶτερ

Εκ. αἰαῖ

Χο. νεκρῶν ἰακχον.

Εκ. οἴμοι

Più rigida e distinta appare, invece, la suddivisione dei compiti nel brevissimo scambio fra coro e singolo che troviamo nell'*Andromaca*, al termine del lamento pronunciato da Peleo.

Eur. *Andr.* 1197-1201

Χο. ὀττοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπότην γόοις

νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.

Πη. ὀττοτοτοτοῖ, διάδοχά <σοι> τάλας ἐγὼ

γέρον καὶ δυστυχῆς δακρύω

Come si può vedere il coro assume esplicitamente la guida del lamento impiegando il verbo *κατάρχω* che si può considerare 'tecnico' per questa funzione. E Peleo, senza indugio, dichiara la propria intenzione di piangere in risposta (*διάδοχα*) alle sollecitazioni del coro⁸⁷.

Nelle *Troiane* di Euripide si trova anche un'esemplificazione molto chiara della quarta modalità di esecuzione, durante una scena di distacco, cioè una scena assimilabile ad un evento luttuoso, di cui sono protagoniste Andromaca ed Ecuba. Quando Andromaca sta per essere portata via in schiavitù insieme al figlio Astianatte, la vecchia regina di Troia dà inizio ad un vero e proprio lamento funebre, a cui Andromaca partecipa secondo una dinamica che richiama quella che abbiamo già osservato nei *Sette contro Tebe*. In un contesto di esecuzione lirica le due donne si alternano alla guida della lamentazione con fitte *ἀντιλαβαί*.

Eur. *Tr.* 577-586

Αν. Ἀχαιοὶ δεσπότηι μ' ἄγουσιν.

στρ. α

Εκ. οἴμοι. Αν. τί παιᾶν' ἐμὸν στενάξεις;

⁸⁷ Lo stesso termine viene impiegato per descrivere la dinamica responsoriale anche nella parodo delle *Supplici* di Euripide: v. 71 s. *ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἐρχεται γόων γόοις / διάδοχος*. Lo scambio alla guida del pianto fra coro e Peleo è sembrato una violazione della fissità dei ruoli fra *ἔξαρχος* e gruppo a Battezzato 1995, p. 144.

Εκ. αἰᾶ. Ἀν. τῶνδ' ἀλγέων
 Εκ. ὦ Ζεῦ Ἀν. καὶ συμφορᾶς.
 Εκ. τέκεα Ἀν. πρὶν ποτ' ἦμεν.

Εκ. βέβακ' ὄλβος, βέβακε Τροία ἀντ. α
 Ἀν. τλάμων. Εκ. ἐμῶν τ' εὐγένεια παίδων.
 Ἀν. φεῦ φεῦ Εκ. φεῦ δῆτ' ἐμῶν
 Ἀν. κακῶν. Εκ. οἰκτρὰ τύχα
 Ἀν. πόλεος Εκ. ἅ καπνοῦται.

L'orizzonte del discorso individuale è limitato ad esclamazioni di dolore o a brevi espressioni articolate imperniate sull'autolamentazione, sulla descrizione della miserevole condizione presente e sul ricordo del passato perduto, ma la minima estensione del discorso individuale sembra quasi imitare la condizione di crisi, e quindi di scarso dominio di sé e delle proprie facoltà, che impronta il momento iniziale della crisi del cordoglio. Rispetto ai *Sette contro Tebe*, che contengono un lamento con dinamica esecutiva simile, questa prima sezione del dialogo lirico delle *Troiane* è divisa nettamente in due parti, corrispondenti alla strofe e all'antistrofe, nelle quali la guida del pianto è assunta prima da Andromaca e poi da Ecuba. Appare notevole in questo lamento il carattere non pianificato degli interventi, per cui il discorso della guida del pianto, per quanto breve, può essere interrotto dal lamento responsoriale, che si inserisce nel discorso senza un ordine apparente; né sembra che la guida del pianto solleciti in modo chiaro gli interventi di chi è con lei solidale nel lamento. Lo scambio fra guida del pianto e lamentatore responsoriale nella prima strofe sembra creare una sequenza ritmica di suoni più che un coerente tessuto verbale, mentre nell'antistrofe, quando è Ecuba a guidare il lamento, il discorso coeso sembra guadagnare terreno, come dimostrano i due ultimi interventi di Andromaca, che completano in modo spontaneo il senso della frase iniziata da Ecuba. Il fatto che lo scambio alla guida del pianto coincida in questo testo con i confini della strofe e dell'antistrofe rivela il carattere di rielaborazione letteraria di questo lamento, che tuttavia, per la brevità del discorso individuale, la frequenza delle interruzioni responsoriali, l'estensione della lamentazione ad oggetti diversi da quelli immediatamente presenti, come la città di Troia e gli altri figli di Ecuba, rappresenta una ragguardevole testimonianza sul lamento rituale.

L'assunzione del ruolo di guida del pianto da parte di due gruppi che si alternano con pari dignità nello svolgimento di questa funzione (tipologia n. 5) è esemplificata nelle *Supplici* di Euripide (vv. 1132-1164)⁸⁸, quando il gruppo delle madri e quello dei figli dei morti durante la spedizione con-

⁸⁸ Per un'analisi di questo canto che ben valorizza gli aspetti metrici e formali vd. Wright 1986, pp. 102-104.

tro Tebe si succedono nell'esecuzione di un lamento sulle urne dei caduti che costituisce un brano di poesia relativamente autonomo. Collocato nella parte finale del dramma, prima degli interventi di Teseo e Atena che concludono l'opera, questo lamento dei due cori non sembra subordinato, come spesso accade in tragedia, al procedere dell'azione scenica. Riporto i due brani di questa sezione che mi sembrano esemplificare al meglio la strutturazione di questo lamento.

Eur. *Suppl.* 1138-1145

Πα. βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσὶν οἴμοι πάτερ·	στρ. β
βεβᾶσιν. Χο. αἰθὴρ ἔχει νιν ἦδη,	
πυρὸς τετακότας σποδῶ·	
ποτανοὶ δ' ἤνυσαν τὸν Αἶδαν.	
Πα. πάτερ, μῶν σῶν κλύεις τέκνων γόους;	
ἄρ' ἀσπιδούχος ἔτι ποτ' ἀντιτάσσομαι	
σὸν φόνον εἰ γὰρ γένοιτο τεκνῶν;	

Eur. *Suppl.* 1158-1164

Πα. ἔχω τοσόνδε βάρος ὅσον μ' ἀπώλεσεν.	αντ. γ
Χο. φέρε', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλω σποδὸν < >.	
Πα. ἔκλαυσα τόδε κλύων ἔπος	
στυγνότατον· ἔθιγέ μου φρενῶν.	
Χο. ὦ τέκνον, ἔβας· οὐκέτι φίλον	
φίλας ἀγαλμ' ὄψομαί σε ματρός.	

Degno di nota è il fatto che le diverse 'parti' sostenute dai due cori non coincidono con i confini della strofe, ma si distribuiscono al suo interno con un ordine vario e varia lunghezza dei singoli interventi. Questa varietà credo sia il frutto consapevole dell'imitazione del lamento reale, nel quale non esiste regola riguardo alla lunghezza del discorso individuale nella fase del «discorso protetto». Un altro elemento interessante, benché di difficile spiegazione, fra quelli presenti in questo lamento è l'indipendenza del discorso dei due gruppi di lamentatori che procedono, per così dire, su due linee parallele. Non si riscontrano espressioni di solidarietà di un gruppo verso l'altro, né sono presenti risposte che richiamino temi o formule pronunciate dall'altro gruppo. Sembra mancare, in questo caso, una strategia comune degli interventi, che forse va spiegata con il desiderio di tenere distinte la lamentazione dei maschi da quella delle femmine, a ribadire una ripartizione tradizionale dei ruoli nello svolgimento del lamento rituale⁸⁹. La seconda sezione, poi, con interventi più brevi e un'alternanza dal ritmo più sostenuto, ci fa capire che

⁸⁹ Sulle implicazioni politiche di questa rigida divisione nelle *Supplici*, che rivelerebbe l'intenzione di irreggimentare il tradizionale lamento delle donne in una struttura rituale più vicina agli interessi generali della polis democratica, vd. Foley 1993, pp. 117-126.

nel lamento reale il ritmo dell'esecuzione procedeva secondo frequenze diverse in fasi diverse della crisi del cordoglio.

Resta da dire qualcosa riguardo al contenuto delle espressioni del gruppo solidale, che nella tragedia è costituito dal coro. L'abbondanza di testi a nostra disposizione consente di precisare quello che finora avevamo potuto soltanto intuire: il repertorio espressivo di cui si sostanzia il lamento del gruppo è di fatto omogeneo alle espressioni individuali della guida del pianto, tanto che nella sintesi che forniremo nell'Appendice 2 molte delle formule riportate sono espressioni del coro. Questo dato di fatto non è sorprendente, non solo per quanto sappiamo della logica interna alla strategia rituale, ma anche in base ai risultati dell'esame di alcuni lamenti tragici, in cui l'alternanza alla guida del pianto fra singolo e coro è apparsa fluida e priva di qualunque soluzione di continuità nello svolgimento delle funzioni rituali. L'unico elemento di novità è costituito da quelle espressioni in cui il coro manifesta la propria compassione per il dolore della guida del pianto, a cui vengono indirizzate parole affettuose o di commiserazione per la condizione in cui versa. Di queste espressioni fornisco una tabella separata.

Espressioni di solidarietà del coro alla persona più direttamente colpita dal lutto

Temi	Formule
<i>Figlio!</i>	Aesch. Ch. 324 τέκνον Aesch. Ch. 372 ὦ παῖ
<i>Oh sventurato/a!</i>	Soph. Ai. 903 ὦ ταλαίφρων γύναι Eur. Hec. 688 ὦ δύστηνε σύ Eur. Hec. 693 ὦ τάλαινα Eur. Hipp. 852 ἰὼ τάλας· ὦ τάλας Eur. Hec. 721 ὦ τλήμον, ὡς σε πολυπονωτάτην βροτῶν / δαίμων ἔθηκεν
<i>Mi hai toccato il cuore</i>	Eur. Tr. 1216 s. φρενῶν / ἔθιγες ἔθιγες
<i>Quanto soffri!</i>	Eur. Alc. 873 πέπονθας ἄξι' αἰαγμάτων Eur. Alc. 874 δι' ὀδύνας ἔβας Eur. Alc. 890 πέρας δέ γ' οὐδὲν ἀλγέων τίθης Soph. Ai. 938 χωρεῖ πρὸς ἦπαρ, οἶδα, γενναία δύη Eur. Hipp. 852 ὅσον κακὸν ἔχει δόμος Eur. Suppl. 1158 σέ τ' οὐποτ' ἄλγη πατρῶα λείψει Eur. Andr. 1213 ὦ κακὰ παθῶν ἰδῶν τε δυστυχῆς γέρον
<i>Che vita ti resta?</i>	Eur. Andr. 1214 s. τίν' αἰῶν' / εἰς τὸ λοιπὸν ἔξεις;
<i>Sei rimasto solo</i>	Eur. Andr. 1221 μόνος μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ

È possibile, anzi, a mio modo di vedere probabile, che queste espressioni siano state esemplate sui lamenti reali, nei quali non mi stupirebbe di trovare delle formule con le quali il gruppo faceva sentire il proprio affetto e la propria vicinanza a chi era investito direttamente dal lutto. Ma se queste

espressioni hanno un'origine rituale, non si deve trascurare il fatto che queste parole erano sì rivolte direttamente al singolo luttuato, ma erano ascoltate anche dal morto. Le frasi che dichiarano la miserevole condizione del luttuato, allora, diventano un'ulteriore attestazione al morto dell'entità del dolore dei sopravvissuti, espressa in modo indiretto attraverso quella particolare forma di dialogo che caratterizza il sistema espressivo del lamento nella sua interezza (vd. *infra* 5.9.2).

5.9. Il sistema espressivo

5.9.1. Il contenuto: funzioni, temi e formule

Al termine di questo capitolo le analisi dei singoli testi e di singoli aspetti della cultura del lamento verranno integrate da uno schematico esame complessivo (vd. Appendice 2), che darà conto di tutti i temi e tutte le formule che realizzano le diverse funzioni del lamento nel *corpus* di testi preso in esame. Rimandiamo a quella tabella per avere un quadro generale e sintetico degli elementi che compongono il repertorio espressivo del lamento nella tragedia.

Se poi dalla catalogazione si passa al piano del contenuto, appare subito evidente che le testimonianze sul lamento nelle tragedie greche rispondono ad un sistema di valori ideologici strettamente ateniese. Il termine di confronto obbligato sono, ancora una volta, i poemi dell'epos eroico, i cui protagonisti sono portati sulla scena ateniese. Ebbene, se il rito funebre e il lamento rappresentavano il momento culminante dell'esaltazione dei valori di una aristocrazia guerriera, nella tragedia tutto il sistema espressivo ruota intorno al perno costituito dall'*oïkos* e dalle relazioni familiari. Si può dire che sulla scena del teatro di Atene gli eroi del mito, nel momento della lamentazione, vengono pianti dai loro parenti come dei morti comuni e che il cordoglio che suscitano è tutto legato alla rete dei sentimenti personali e dei legami affettivi privati⁹⁰. Del tutto trascurabili appaiono i riferimenti alla funzione guerriera; quasi assente la dimensione dell'elogio delle virtù pubbliche, segno evidente che la rifunzionalizzazione sistematica del patrimonio mitico operata dalla tragedia ha riguardato anche il ruolo ideologico che il lamento svolgeva nei poemi del ciclo epico. In una città molto attenta ad esaltare il valore e l'eroismo individuale solo come manifestazione della virtù collettiva della polis democratica, l'epilogo della vicenda umana degli eroi messi in scena non poteva non essere plasmato in funzione di questo sistema di valori etico-politici. Gli eroi della tragedia vengono pianti per ciò che li rende simili a tutti gli altri uomini, seppure con delle espres-

⁹⁰ Questa considerazione riguarda anche gli altri elementi del rito funebre e del lutto, che non vengono mai descritti o realizzati in forme fastose, con l'unica eccezione dell'*Alceste* di Euripide, dove il solenne lutto annunciato ai Tessali da Admeto (vv. 406-415) somiglia a quanto sappiamo dei funerali di dignità regale e viene descritto (si badi bene, solo descritto) con una dovizia di particolari che non si riscontra in altre tragedie.

sioni talvolta elaborate, frutto dell'ingegno di grandi poeti. Nonostante l'elevato livello di formalizzazione, però, il contenuto veicolato da queste espressioni riguarda quasi esclusivamente l'affetto che quei morti avevano suscitato nei loro cari e il dolore e il rimpianto per la loro perdita.

Il sistema espressivo del lamento nella tragedia appare perfettamente conformato a soddisfare questa esigenza. Anche in questo caso, come nei lamenti omerici, troviamo numerose 'formule di contatto', indirizzate direttamente al morto in seconda persona. Tali formule sono presenti in buona misura in tutte le funzioni, ma costituiscono la totalità delle formule dell'allocuzione al morto e la quasi totalità delle formule dell'attestazione del nuovo status. Tutte le formule espresse in seconda persona confermano il carattere dialogico del lamento, che, a sua volta, è diretta conseguenza dell'ideologia del cadavere vivente. Stabilito il contatto con l'allocuzione diretta, e delimitato, con l'attestazione del nuovo status, lo spazio fisico e mentale in cui il morto può esplicare la sua azione, il baricentro della comunicazione si sposta nella sfera dell'io, nella quale vanno comprese anche le formule in prima persona plurale, dato che il gruppo, come abbiamo detto, coopera a creare un individuo collettivo. Con un ricco repertorio di formule il piangente elenca, durante la lamentazione, tutto ciò che gli è stato sottratto con la morte della persona cara, fino ad esprimere il desiderio di morire e di raggiungerlo nell'Ade. La vita non sembra più degna di essere vissuta e i lamentatori esibiscono al morto l'entità della loro sofferenza. Le funzioni dedicate esclusivamente ad esprimere questa realtà sono almeno tre, anche se queste funzioni si coordinano e si rinforzano reciprocamente, perseguendo lo stesso scopo con diversa strategia discorsiva. L'autolamentazione (funzione 2), l'accomunamento dei due destini (funzione 4), l'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti (funzione 5) costituiscono un sistema unitario, attraverso il quale i piangenti esibiscono la loro sofferenza e il loro stato miserevole, operando un avvicinamento tra la condizione del morto e quella del gruppo dei suoi cari. Tutte queste funzioni hanno un carattere certificatorio, in quanto mirano a assicurare il morto riguardo all'entità del dolore dei sopravvissuti. Nella documentazione offerta dalla tragedia è davvero impressionante il numero di temi e formule in cui si dichiara che la vita è ormai indegna di essere vissuta. La funzione di gran lunga più rappresentata sul piano numerico è proprio quella che più direttamente esprime questo concetto (funzione 5 "Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti"), con una tale sproporzione rispetto alle altre da indurre il sospetto che questa funzione sia stata colta dagli autori tragici come un'opportunità per dare risalto alla dolente solitudine dei personaggi colpiti dal lutto, che sono sempre personaggi principali del dramma.

5.9.2. *La forma dialogica. Interrogare chi?*

Se il sistema delle funzioni attiva un dialogo con il morto realizzato in forma diretta con l'allocuzione e l'attestazione del suo nuovo status, e in forma

indiretta per mezzo delle funzioni che certificano al morto l'entità del cordoglio dei sopravvissuti, meritano una considerazione speciale tutti i temi e le formule che trovano nella forma interrogativa il mezzo espressivo più efficace. Sono numerose le domande con cui il piangente interroga il morto su dei temi molto semplici: *chi ha provocato la tua morte? Dove sei? Mi ascolti?*

- Eur. *Hec.* 695 s. τίς μοῖρ' ἠνέσκες; τίς πότμω κείσασαι;
 Eur. *Hipp.* 816 τίς ἄρα σάν ... ἀμαυροῖ ζόαν;
 Eur. *Med.* 1208 τίς σ' ὦδ' ἀτίμως δαιμόνων ἀπώλεσε;
 Eur. *Hec.* 697 πρὸς τίνος ἀνθρώπων;
 Soph. *Ai.* 912-914 πᾶ πᾶ / κείται ὁ δυστράπελος / δυσώνυμος Αἴας;
 Aesch. *Pers.* 956 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος;
 Eur. *Suppl.* 1143 κλύεις τέκνων γόους;

L'inserimento di una frase interrogativa nel contesto di un lamento attiva immediatamente un meccanismo dialogico, anche se la natura di tale meccanismo è in questo caso particolarmente complessa. Nelle domande rivolte direttamente al morto, infatti, l'interlocutore non risponde mai, ma il suo silenzio, in questo dialogo per voce sola, acquista un denso significato. Il morto è muto, ma non è privo di capacità di sentire. Le domande a lui rivolte, pertanto, non debbono essere considerate delle domande retoriche. Il piangente, interrogando il morto, dimostra la sua volontà di attivare un circuito di comunicazione con lui e attraverso il silenzio di risposta comincia a maturare la coscienza dell'ineluttabilità di quanto è accaduto. Proseguendo in questa direzione il piangente manifesta al morto il suo desiderio di morire: *che mi succede? Come faccio a morire? Perché qualcuno non mi uccide?*⁹¹ Oppure, attraverso delle domande esibisce la miseria della propria condizione presente: *quale disgrazia è più grande di questa?*⁹² *Cosa non è andato in rovina?*⁹³ *Chi piangerà la mia sciagura?*⁹⁴ Tutte queste interrogazioni hanno un carattere certificatorio della sofferenza del luttuato e si possono considerare tutte come espressioni indirizzate al morto, anche se riferite dal piangente direttamente a sé stesso.

Accanto a questa tipologia, ve n'è un'altra di natura diversa e più complessa. Si tratta delle domande con cui il piangente esprime una condizione di abulia, afasia e generale confusione. È imponente il numero di formule in cui

⁹¹ Aesch. *Pers.* 912 τί πάθω τλήμων; Eur. *Suppl.* 796 πῶς ἂν ὀλοίμην σὺν τοῖσδε τέκνοις; Eur. *Alc.* 864 πῶς ἂν ὀλοίμην; Soph. *Ant.* 1308 s. τί μ' οὐκ ἀνταίαν / ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτω ξίφει; Aesch. *Ag.* 1448-1451 τίς ἂν ... / μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν / μοῖσ' ἀτέλευτον ὕπνον;

⁹² Eur. *Alc.* 879 s. τί γὰρ ἀνδρὶ κακὸν μείζον, ἀμαρτεῖν / πιστῆς ἀλόχου; *Suppl.* 1120-1122 τί γὰρ ἂν μείζον τοῦδ' ἔτι θνητοῖς / πάθος ἐξεύροισ' ἢ τέκνα θανόντ' ἐσιδέσθαι; *Phoen.* 1509-1513 τίς Ἑλλάς ἢ βάρβαρος ἢ / τῶν προπάροισ' εὐγενετᾶν / ἕτερος ἔπλα κακῶν τοσῶνδ' / ... / τοιάδ' ἄχρα φανερά;

⁹³ Aesch. *Pers.* 1016 τί δ' οὐκ ὄλωλεν;

⁹⁴ Eur. *Hyps.* 752h. 5-9 TrGF τὰ δ' ἐμὰ πάθει[α] / τίς ἂν ἢ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας / ἐπὶ δάκρυσι μοῦσ' ἀνοδυρομένα / μετὰ Καλλιόπας / ἐπὶ πόνους ἂν ἔλθοι;

il piangente manifesta la sua condizione di incertezza e numerose sono le formule interrogative che realizzano i temi *Cosa farò? Cosa dirò? Come ti piangerò? Chi mi aiuterà?*

Cosa farò?

Soph. *Ai.* 920 = Eur. *Phoen.* 1310 οἶμοι, τί δράσω;

Eur. *Hec.* 163 ποῖ δὴ σωθῶ;

Eur. *Alc.* 863 ποῖ βῶ; ποῖ στῶ;

Soph. *Oed. Col.* 1738 ποῖ φύγω;

Soph. *Oed. Col.* 1748 s. φεῦ φεῦ, ποῖ μόλωμεν, / ὦ Ζεῦ;

Aesch. *Ch.* 408 s. πᾶ / τις τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ;

Eur. *Hec.* 162 s. ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν / στείχω

Aesch. *Ch.* 315 τί σοι / φάμενος ἢ τί ῥέξας

Soph. *Oed. Col.* 1685-1688 πῶς ... / ... βίου / δύσοιστον ἔξομεν τροφάν;

Soph. *Oed. Col.* 1735 s. πῆ δῆτ' αὐθις ὦδ' ἐρήμος ἄπορος / αἰῶνα τλάμον' ἔξω;

Cosa dirò?

Eur. *Alc.* 863 τί λέγω; τί δὲ μή;

Aesch. *Ag.* 1491 τί ποτ' εἶπω;

Eur. *Hec.* 154 s. τί ποτ' ἀπύσω; / ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν ...;

Aesch. *Ch.* 88 πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξωμαι πατρί;

Eur. *Hipp.* 826 s. τίνα λόγον ... / προσαυδῶν τύχω;

Aesch. *Ch.* 418 τί δ' ἄν φάντες τύχοιμεν;

Come ti piangerò?

Aesch. *Ag.* 1490 πῶς σε δακρῶσω;

Eur. *Hel.* 165 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον;

Eur. *Phoen.* 1335 τίν' εἶπω μῦθον ἢ τίνας γόους;

Aesch. *Ch.* 87 τί φῶ χέουσα τάσδε κηδεῖους χοάς;

Eur. *Hel.* 165 s. τίνα μουσαν ἐπέλθω / δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν;

Eur. *Phoen.* 1498-1501 τίνα προσφδὸν / ἢ τίνα μουσπόλον στοναχὰν ἐπὶ / δάκρυσιν δάκρυσιν, ... ἀγκαλέσωμαι;

Eur. *Phoen.* 1524 s. τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί-/τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;

Eur. *Erechth.* 370. 36-40 TrGF (= 17 Sonnino) τίν' ἐπὶ πρῶτον ἢ σὲ τὰν πάτραν, / ἢ σὲ τὰν φίλαν / παρθένων ... / ... ἢ τὸν / κάτω πόσιν ἐμὸν στένω / ... ἢ σὲ ...

Chi mi aiuterà?

Eur. *Hec.* 159 s. τίς ἀμύνει μοι; ποία γενέα, / ποία δὲ πόλις;

Eur. *Hec.* 163 s. ποῦ τις / θεῶν ἢ δαίμων ἐπαρωγός;

In questi casi è meno facile capire chi è l'interlocutore reale, perché queste domande sono sì pronunciate in presenza del morto, ma coinvolgono anche, e in misura maggiore, i membri del gruppo solidale. Il dialogo in questi casi appare orientato in molteplici direzioni contemporaneamente. Oltre all'ossessivo bisogno di esibire al morto la propria miserevole condizione, le formule che esprimono questi temi costituiscono altrettante richieste di aiuto rivolte ai

presenti perché condividano il peso della crisi del cordoglio. Queste domande nascono dallo stesso urgente bisogno della guida del pianto di trovare la solidarietà attiva e la partecipazione del gruppo, bisogno che si esprime in forme più perentorie nella tredicesima funzione, cioè l'invito a levare il lamento (vd. Appendice 2 – Funzione 13). La natura mimetica dei testi tragici ci mostra, finalmente, in azione il gruppo che solidarizza con la guida del pianto, facendoci comprendere appieno l'importanza della sua cooperazione al lamento. In risposta alle iterate richieste della guida del pianto il gruppo si attiva con modalità molteplici: pronunciando la lamentazione responsoriale; ripetendo in prima persona plurale dei temi già esposti, in modo da mostrare la propria condivisione del cordoglio; pronunciando espressioni affettuose e di sostegno alla persona più direttamente investita dal lutto; sostituendosi al singolo alla guida del pianto, così da togliere, almeno temporaneamente, il peso di guidare la lamentazione a chi rischia di esserne schiacciato. Grazie a quest'ultima modalità il gruppo risponde nel modo più pieno alle domande del luttuato che manifestava la sua incertezza su come piangere il morto, perché è assumendo la guida del pianto che il gruppo può fornire degli esempi concreti di cosa si deve dire e di come ci si deve comportare durante la lamentazione.

Con l'intervento solidale del gruppo la strategia rituale distende il suo effetto protettivo, sottraendo il singolo luttuato ad una gestione solitaria della crisi del cordoglio. La fitta interlocuzione fra il piangente e il morto, e fra la guida del pianto e il gruppo solidale, determina la forma dialogica che caratterizza il lamento. Questo dialogo, però, assume una forma del tutto peculiare, perché tutte le espressioni, senza distinzione, hanno come destinatario diretto o indiretto l'interlocutore muto, il morto. La forma dialogica del lamento, pertanto, può essere schematizzata come un triangolo, in cui tutti gli attori che hanno voce, anche quando sembrano parlare fra loro, in realtà si rivolgono al morto, che occupa il vertice del triangolo e che pur essendo muto è tutt'altro che un passivo recettore. Il morto in realtà determina tutte le parole che vengono a lui rivolte, perché tutte quelle parole mirano a soddisfare i suoi bisogni, primo fra tutti il bisogno di essere pianto, di essere rassicurato dell'entità dell'affetto dei suoi cari e infine di essere avviato con una procedura corretta nella sua nuova condizione.

5.9.3. *Strutture formali ricorrenti*

La situazione disperata dei sopravvissuti e il bisogno di esibirla al morto trovano un potente strumento espressivo in un sistema di formule negative, che sono facilmente individuabili per la presenza di segnali linguistici come l'alfa privativo, il prefisso $\delta\upsilon\sigma-$, la ricorrenza di negazioni. Il meccanismo di pensiero sotteso a questi procedimenti formali risponde a una concezione della morte come forza che sottrae, che elimina ciò che prima esisteva. Vi è una concreta differenza fra il dire «sono misero, infelice» e dire «non sono più fe-

lice», perché l'espressione negativa contiene implicitamente l'idea che prima della morte della persona cara la vita conteneva il valore positivo che ora non esiste più. Le espressioni negative sono, dunque, le più adatte ad esprimere la perdita e sono il mezzo preferito nei testi tragici per contrapporre il presente al passato, in alternativa a quei moduli *vũn dé* che nei lamenti omerici esprimevano lo stesso concetto e che sono, curiosamente, assenti nei testi tragici⁹⁵. Di questo sistema espressivo, che riguarda sia il morto sia i sopravvissuti e che è diffuso in tutte le funzioni, riporto l'elenco suddiviso in base al modulo ricorrente.

Moduli οὐκέτι

Eur. *Bacch.* 1316 s. καὶ γὰρ οὐκέτ' ὦν ὅμως / τῶν φιλάτων ἔμοιγ' ἀριθμήσῃ, τέκνον

Eur. *Bacch.* 1318 s. οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερσί, / τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξῃ

Aesch. *Ch.* 877 οὐκέτ' ἔστιν

Eur. *Alc.* 394 s. οὐκέτ' ἔστιν ... / ὕφ' ἀλίῳ

Eur. *Phoen.* 1339 οὐκέτ' εἰσὶ σῆς ἀδελφῆς παῖδες ἐν φάει

Eur. *Andr.* 1177 οὐκέτι μοι γένος

Eur. *Suppl.* 955 s. οὐκέτ' εὐτεκνος, οὐκέτ' εὐ-/παις

Eur. *Tr.* 1323 s. οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ τάλαινα Τροία

Eur. *Hec.* 683 ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμὶ δῆ

Eur. *Hec.* 167 s. οὐκέτι μοι βίος / ἀγαστὸς ἐν φάει

Soph. *Ant.* 1332 μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω

Eur. *Suppl.* 1163 s. οὐκέτι φίλον / φίλας ἀγαλμ' ὄψομαί σε ματρός

Moduli οὐ

Eur. *Tr.* 1172 ἐχρήσω δ' οὐδὲν ἐν δόμοις ἔχω

Eur. *Suppl.* 1147 οὐπω κακὸν τόδ' εὐδαι

Eur. *Suppl.* 923 ἐγὼ δὲ γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω

Soph. *Ant.* 1343 s. οὐδ' ἔχω / πρὸς πότερον ἴδω

Eur. *Suppl.* 956 s. οὐδ' εὐτυχίας μέτε-/στίν μοι

Eur. *Alc.* 868 s. οὔτε γὰρ ἀνγὰς χαίρω προσορῶν / οὔτ' ἐπὶ γαίας πόδα πεζεύων

Soph. *Ant.* 1324 s. ἀγετέ μ' ἐκποδῶν, / τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.

Soph. *Oed. Col.* 1692 ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλ-/λων βίος οὐ βιωτός

Moduli δυσ-⁹⁶

Aesch. *Pers.* 909 δύστηνος ἐγὼ

Soph. *Oed. Col.* 1734 αἰαί, δυστάλαινα

Eur. *Suppl.* 918 s. δυστυχή / σ' ἔτρεφον

⁹⁵ Una parziale eccezione è Eur. *Suppl.* 921 s. *vũn* Ἄιδας τὸν ἐμὸν / ἔχει μόχθον ἀθλίας, anche se il modulo non è equivalente al *vũn dé* omerico, perché manca la contrapposizione esplicita fra passato e presente.

⁹⁶ Sui composti in *δυσ-* o in *ἀ-* nelle tragedie di Euripide vd. Breitenbach 1934, pp. 236-238.

Eur. *Suppl.* 960 δυσαίων δ' ὁ βίος
 Soph. *Oed. Col.* 1685-1688 πῶς ... / ... βίου / δύσοιστον ἔξομεν τροφάν;
 Soph. *Ant.* 1284 s. Ἴω ἰὼ δυσκάθαρος Αἰδου Λιμήν
 Aesch. *Ch.* 469 s. ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη / ἰὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος
 Aesch. *Pers.* 575 τεῖνε δὲ δυσβάγκτον βοᾶτιν
 Aesch. *Pers.* 941 s. ἴετ' αἰανὴ πάνδυρον / δύσθροον αὐδάν

Moduli ἄ-

Eur. *Hipp.* 828 s. ἄφαντος εἶ
 Eur. *Hel.* 363 δι' ἔργα ἀνεργ' ὄλλυσαι
 Eur. *Alc.* 437 τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύεις
 Eur. *Andr.* 1216 ἄτεκνος ἔρημος
 Eur. *Suppl.* 966 s. καὶ νῦν ἄπαις ἄτεκνος / γηράσκω δυστανοτάτως
 Eur. *Andr.* 1206 s. ταλαίπωρον ... / γέροντ' ἄπαιδα
 Aesch. *Pers.* 580 τοκέες δ' ἄπαιδες [*scil.* πενθοῦσιν]
 Eur. *Tr.* 1186 γραῦς ἀπολις ἄτεκνος
 Soph. *Oed. Col.* 1732 ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός
 Aesch. *Ag.* 1530 ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς
 Eur. *Herc.* 1378 ἀμηχανῶ γὰρ πότερ' ἔχω τάδ' ἢ μεθῶ
 Eur. *Hipp.* 821 κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίωτος βίου
 Eur. *Hec.* 691 οὐδέ ποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος ἀμέρα [μ'] ἐπισχῆσει
 Soph. *Oed. Col.* 1735 s. πῆ δῆτ' αὐθις ὠδ' ἐρήμος ἄπορος / αἰῶνα τλάμον' ἔξω;
 [Eur.] *Rh.* 907-909 ὄλοιτο δὲ Λαρτιάδας, / ὅς μ' ἄπαιδα γέννας / ἔθηκεν ἀριστο-
 τόκοιο

Su di un piano diverso, e più legato all'organizzazione delle formule fra loro e alla forma che assume il discorso, emergono alcune strutture ricorrenti che si possono considerare proprie del repertorio espressivo del lamento. La più evidente è la duplicazione, che ricorre in un gran numero di casi, e che nella sua forma più semplice consiste nel raddoppiamento di un termine chiave⁹⁷. La duplicazione è presente in molte funzioni, ma l'incidenza numerica più significativa si ha nell'allocuzione al morto e nell'invito a levare il lamento⁹⁸. Sembra dunque che l'effetto di enfasi prodotto dalla duplicazione sia più congeniale alle funzioni dal carattere maggiormente emotivo, in cui il pian-

⁹⁷ Per questa figura di disposizione vd. Fehling 1969, pp. 167-182; Lausberg 1973, §§ 612-634. Per una catalogazione e classificazione delle diverse forme di raddoppiamento, anche se limitata al solo Euripide, vd. Breitenbach 1934, pp. 217-221, in part. p. 220. La presenza delle figure di ripetizione nei lamenti tragici è valorizzata da Peretti 1939, p. 221 e Wright 1986, *passim*, ma vd. in part. pp. 59-61, 66-67.

⁹⁸ Funzione 1: Eur. *Tr.* 1312 Πρίαμε Πρίαμε; *Hec.* 694 ὦ τέκνον τέκνον; Aesch. *Ag.* 1489 ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ; *Ch.* 315 ὦ πάτερ αἰνόπατερ; [Eur.] *Rh.* 902 s. ὦ φιλία / φιλία κεφαλᾷ; Eur. *Alc.* 399 ἴδε γὰρ ἴδε; *Alc.* 400 ὑπάκουσον ἀκουσον; *Alc.* 401 ἐγὼ σ' ἐγώ; *Phoen.* 1500 ὦ δόμος, ὦ δόμος.

Funzione 2: Aesch. *Pers.* 1010 νέα νέα δῦα δῦα; Eur. *Hipp.* 830 μέλεα μέλεα; *Hipp.* 852 ἰὼ τάλας ὦ τάλας.

Funzione 3: Soph. *Ai.* 912 πᾶ πᾶ.

gente versa in una condizione di scarso dominio della facoltà di esprimersi. Non stupisce, dunque, che questo stilema ricorra frequentemente nell'allocuzione al morto, che di solito apre il lamento verbale: nella fase più delicata e incerta, in cui il piangente fatica a trovare le parole più adatte, la ripetizione di una formula o di una frase è un espediente rassicurante perché incanala il discorso in un ritmo marcato e consente tempi più lunghi per la ricerca di altre appropriate formulazioni. Nel caso dell'invito al gruppo a partecipare al lamento, inoltre, la duplicazione rivela il bisogno pressante della guida del pianto del sostegno del gruppo e manifesta lo stato angoscioso in cui versa.

Il significato che abbiamo attribuito alla duplicazione ci consente di interpretare altri espedienti formali che della duplicazione si possono considerare lo sviluppo. Uno di essi lo abbiamo incontrato più volte nei lamenti tragici: si tratta del poliptoto⁹⁹, una figura che merita qualche attenzione ulteriore. Eccone l'elenco.

- Aesch. *Ch.* 152 s. ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον / ὀλομένω δεσπότη
 Aesch. *Ch.* 312 s. ἀντί δὲ πληγῆς φονίας φονίαν / πληγῆν τινέτω
 Eur. *Tr.* 596 ἐπι δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κείται
 Eur. *Hel.* 366 ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρουσιν
 Eur. *Hec.* 156 δειλαία δειλαίου γήρωσ
 Eur. *Tr.* 605 s. δάκρυά τ' ἐκ δακρῶν καταλείβεται / ἀμετέροισι δόμοις
 Eur. *Suppl.* 1131 s. ἐγὼ δ' ἔρημος ἀθλίου πατρὸς τάλας / ἔρημον οἶκον ὄρφα-
 νεύσομαι λαβῶν

Rispetto alla semplice duplicazione, il poliptoto è uno strumento adatto a far progredire il discorso: la parola già usata diventa il punto di partenza di una nuova frase, che viene determinata da quello spunto iniziale, come se venisse trasferito all'interno del discorso del singolo piangente quel meccanismo di proposta/risposta attuato nei lamenti eseguiti da più di una persona. Nell'affannosa ricerca delle frasi giuste, la parola già utilizzata appare, ancora una volta, come un valido strumento per rassicurare il piangente della possibilità di costruire la frase successiva.

Funzione 4: Soph. *El.* 1163 s. ὡς μ' ἀπώλεσας / ἀπώλεσας δητ'; Eur. *Hipp.* 836 τὸ κατὰ γὰς θέλω, τὸ κατὰ γὰς κνέφας; *Hec.* 167 ἀπώλεσας ὠλέσας; Soph. *Ant.* 1284 s. Ἴω Ἴω δυσκάθαρος Αἰδου λιμήν, / τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;

Funzione 5: Aesch. *Pers.* 930 αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται; *Pers.* 991 βοᾶ βοᾶ; Eur. *Hec.* 693 δεῖν' ... δεινὰ πάσχομεν κακὰ; *Phoen.* 1500 δάκρουσι δάκρουσιν; *Hipp.* 848 ἔλιπες <...> ἔλιπες; *Hec.* 689 ἄπιστ' ἄπιστα.

Funzione 6: Eur. *Alc.* 442 πολὺ δὴ πολὺ δὴ.

Funzione 10: Soph. *Ant.* 1319 ἐγὼ γὰρ σ' ἐγὼ σ' ἔκανον;

Funzione 13: Aesch. *Pers.* 1038 δίανε διάνε πῆμα; *Pers.* 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε; Eur. *Tr.* 1235 ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα; *Phoen.* 1350 ἀνάγετ' ἀνάγετε.

⁹⁹ Sul poliptoto vd. Lausberg 1973, §§ 640-648; per uno studio tipologico sistematico vd. Gygli-Wyss 1966, in part. pp. 107-130 sul poliptoto nei tre tragici maggiori.

Naturalmente tutti questi strumenti espressivi possono essere (e di fatto sono) combinati fra loro e non mancano in tragedia esempi che facciano capire quale sia il risultato dell'utilizzo estensivo di questa parte del sistema formulare del lamento. Nell'*Ecuba* di Euripide si trova una sezione di lamento di straordinario interesse, perché combina in pochi versi tutti i moduli e tutte le strutture che abbiamo qui evidenziato.

Eur. *Hec.* 689-692

ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρομαι.
ἕτερα δ' ἀφ' ἑτέρων κακὰ κακῶν κυρεῖ·
οὐδέ ποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος ἀ-
 μέρα [μ'] ἐπισχίσει

Procedendo verso forme più complesse di ordinamento del discorso dobbiamo considerare come strutture del repertorio formale del lamento il parallelismo e il tricolon. Il tricolon lo abbiamo già incontrato e analizzato, ma anche se questa particolare disposizione delle frasi può essere considerata un potente fattore di organizzazione delle formule da adottare, le disposizioni di tipo binario appaiono più congeniali e funzionali al tipo di strategia discorsiva del lamento. Di fatto, nei lamenti tragici le strutture binarie sono nettamente prevalenti per numero e varietà. L'origine di questa predilezione va ricercata nel carattere dialogico del lamento, che raramente si affida alla voce di un singolo piangente. Nella dinamica ordinaria il lamento prevede, nella stragrande maggioranza dei casi, l'attiva partecipazione di altri lamentatori, a cui il parallelismo fornisce una semplice ed efficace struttura per attivare il meccanismo proposta-risposta.

Abbiamo incontrato un esempio evidente di questo meccanismo nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (vv. 961-965), ma oltre che nella struttura dialogica, il parallelismo ricorre spesso all'interno del discorso del singolo (o del gruppo come individuo collettivo). Ne riporto gli esempi.

Soph. *Ant.* 1268 ἔθανες, ἀπελύθης

Eur. *Tr.* 1310 ἀγόμεθα φερόμεθ'

Eur. *Suppl.* 955 s. οὐκέτ' εὐτεκνος, οὐκέτ' εὐ-/παις

Eur. *Hipp.* 846 οὐ τλητὸν οὐδὲ ῥητόν

Eur. *Hel.* 365 πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον

Eur. *Alc.* 861 στυγναὶ πρόσσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις

Aesch. *Ch.* 436 s. ἕκατι μὲν δαιμόνων, / ἕκατι δ' ἀμῶν χειρῶν

[Eur.] *Rh.* 906 s. ὄλοιτο μὲν Οἰνεΐδας, / ὄλοιτο δὲ Λαοτιάδας

Eur. *Suppl.* 1134 s. ποῦ δὲ πόνος ἐμῶν τέκνων, / ποῦ λοχευμάτων χάρις;

Aesch. *Ch.* 469 s. ἰὼ δύστον' ἀφερτα κήδη / ἰὼ δυσκατάπαστον ἄλγος

Eur. *Bacch.* 1324 οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι

Eur. *Andr.* 1209-1211 οὐ σπαράξομαι κόμαν, / οὐκ ἐμῶ' πιθήσομαι / κάρα κτύπημα χειρὸς ὀλοόν;

Soph. *El.* 1138-1140 κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσίν... / λουτροῖς σ' ἐκόσμησ', οὔτε παμφλέκτου πυρός / ἀνειλόμην

Le potenzialità di una struttura disposta su due membri in parallelo sono notevoli. In un discorso dal connotato fortemente ritmico e tendenzialmente cantilenante, l'anafora di un elemento della struttura binaria (πολὸν μὲν αἶμα, πολὸν δὲ δάκρυον), la variazione parziale del primo elemento (ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη / ἰὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος), la variazione totale del primo elemento con un elemento di analogo significato (οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι) sono strumenti espressivi efficaci a disposizione del piangente. Nell'*Elena* di Euripide possiamo cogliere un esempio di breve lamento che sfrutta tutte le possibilità offerte dalla variazione di termini in una struttura binaria.

Eur. *Hel.* 364-366
 (τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε)
 πολὸν μὲν αἶμα, πολὸν δὲ δάκρυον
 ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρυσιν

Grazie alla struttura binaria, il piangente si muove all'interno di un orizzonte espressivo rassicurante. Egli sa di poter ricorrere ad una stessa parola, ad una stessa frase, ad una stessa struttura per costruire la frase successiva, limitando la possibilità di smarrirsi nel dedalo delle formule a disposizione e sfruttando l'effetto ordinatorio della ripetizione per creare un ritmo discorsivo perfettamente congruente con le finalità rituali. Tali finalità, giova forse ripeterlo, sono in ultima analisi coincidenti con il bisogno di imporre un ordine e un ritmo ad un evento esistenziale potenzialmente caotico.

5.9.4. *Il campo metaforico*

L'esame del repertorio metaforico nei lamenti tragici conferma quanto avevamo già detto a proposito della documentazione omerica. A dispetto della notevole estensione dell'uso della metafora e della similitudine nella lingua poetica greca, il *corpus* dei lamenti continua ad essere avaro di queste figure retoriche. Il dato è di grande interesse e contrasta con la documentazione sul lamento greco dell'età bizantina e con tutta la documentazione folklorica¹⁰⁰, che è invece ricca di usi traslati del linguaggio.

Le metafore presenti nei lamenti da noi considerati si contano sulle dita di una mano sola. In relazione al morto viene utilizzata la metafora dell'occhio

¹⁰⁰ Sui campi metaforici impiegati nel lamento funebre di età bizantina e successiva, vd. Alexiou 2002 (1974), pp. 185-205, che purtroppo mescola in un unico discorso testi di diversa epoca e provenienza culturale, comunicando così la fallace impressione che anche il lamento greco dell'età antica condividesse quel repertorio metaforico.

nei *Persiani* di Eschilo (v. 979), quando il principe Alpisto viene definito «l'occhio fidato» di Serse, ma l'idea che esistesse un "occhio della casa" doveva appartenere anche alla cultura greca: nelle *Coefore*, infatti, benché in un contesto non trenodico, il coro si augura che Oreste, «l'occhio della casa» (v. 934 ὀφθαλμὸν οἴκων) non vada in rovina¹⁰¹. In relazione al luttuato, invece, viene usata due volte, nel contesto di veri lamenti, la metafora del pulcino¹⁰². La prima occorrenza è nelle *Coefore*, quando Elettra implora Agamennone di avere pietà dei suoi figli, che sono come due pulcini seduti sulla sua tomba (v. 501 ἰδῶν νεοσσούς τούσδ' ἐφημένους τάφῳ). Forse questa metafora era tradizionale, oppure fu messa in circolo proprio da Eschilo; in ogni caso dovette piacere ad Euripide che la utilizza in relazione ad Eumelo nell'*Alceste*, in una sequenza altamente patetica: vv. 401-403 ἐγὼ σ' ἐγώ, μᾶτερ, / καλοῦμαι σ' ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτ-/νων στόμασιν νεοσσός. Non mancano poi delle equiparazioni della morte o del lutto a fenomeni naturali. Nelle *Supplici* di Euripide, Adrasto invita le madri dei caduti a guardare il «mare di sciagure» (v. 824 κακῶν πέλαγος) che si para loro davanti. Nella stessa tragedia il coro, colpito dal lutto, paragona la sua condizione a quella di una nuvola sospinta dalla violenza di venti tempestosi (Eur. *Suppl.* 961 s. πλαγκτὰ δ' ὥσει τις νεφέλα / πνευμάτων ὑπο δυσχίμων αἰσσω). L'immagine della nuvola ricorre poi nell'*Eracle*, sempre in contesto luttuoso, anche se non all'interno di un lamento vero e proprio (Eur. *Herc.* 1140 στεναγμῶν γὰρ με περιβάλλει νέφος).

Il repertorio degli usi traslati nel lamento si esaurisce qui. Evidentemente una diversa concezione del valore della parola sostiene il lamento greco rispetto ad altre tradizioni. Forse, all'interno di una concezione che attribuisce alla parola il potere di incidere effettivamente sulla realtà, si tende a evitare il rischio di ambiguità, o errori, generati da usi traslati della lingua, soprattutto in quei contesti rituali in cui il potere della parola ha il massimo del rilievo, come la preghiera o il lamento. Nella tradizione bizantina, invece, permeata dei valori della cultura cristiana, l'uso traslato del linguaggio nei lamenti

¹⁰¹ In altri passi tragici, che pure sono al di fuori di un contesto trenodico, il figlio è equiparato alla colonna della casa o a un'ancora: Eur. *Iph. T.* 57 (vd. anche v. 50) στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδες εἰσιν ἄρσενες; Eur. *Hec.* 79 s. σώσατε παῖδ' ἐμόν, / ὅς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν (cf. anche *Adespota TrGF* 427) e in un passo pindarico (*Ol.* 2. 81 s.) di Ettore si dice che era Τροίας / ἄμαχον ἀστραβὴ κίονα. Ebbene, la metafora del morto come colonna della casa è comune nei lamenti di tradizione folklorica (vd. Alexiou 2002 [1974], p. 193 s.), e in ambito greco antico compare esplicitamente in un distico elegiaco attribuito ad Archiloco (*AP* 7. 441) che potrebbe essere anche l'incipit di un θρήνος pronunciato sulla tomba (così Friedländer 1948, p. 67): Ὑψηλοῦς Μεγάτιμον Ἀριστοφόωντά τε Νάξου / κίονας, ὦ μεγάλη γαῖ', ὑπένερθεν ἔχεις. La stessa valutazione si può fare di Eur. *El.* 160 s. πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς / σᾶς dove si fa riferimento alla morte di Agamennone come all'amaro taglio della scure. In questo caso l'aggettivo πικρᾶς sollecita la memoria di numerosissime altre formule della tradizione folklorica in cui la morte o il destino è definito «amaro»; per un confronto con testi greci vd. Eur. *Suppl.* 802 s. ὦ παῖδες, ὦ πικρὸν φίλων / προσηγόρημα ματέρων.

¹⁰² Sull'uso di questa metafora, non solo nei testi teatrali, vd. Parker 2007, p. 136 ad 401-403.

funebri è, per così dire, connaturato ad una cultura che cerca nella morte un significato altro rispetto a quello apparente, e soprattutto non affida ad una strategia rituale di tipo verbale il conseguimento di quelle finalità che il lamento greco antico mostra di perseguire con tanta determinazione¹⁰³.

5.9.5. Il tema "io ti piango"

L'*Ecuba* di Euripide ci consente di riflettere su di un particolare tema di lamentazione in prima persona che compare all'inizio del lamento che la regina di Troia intona sul figlio Polidoro.

Eur. *Hec.* 684-687
 ὦ τέκνον τέκνον,
 αἰαῖ, κατάρχομαι γόων,
 βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος
 ἀρτιμαθῆ νόμον.

L'uso del verbo *κατάρχομαι* unito all'eloquente termine *γόων* richiama chiaramente i *θηῶν ἔξαρχοι* del XXIV libro dell'*Iliade* (vd. *supra* 1.8), anche se, per trovare dei paralleli stringenti all'uso del modulo del lamentatore in prima persona, bisogna ricorrere all'evidenza fornita dal *corpus* degli epigrammi funerari¹⁰⁴. Abbiamo discusso piuttosto a lungo quei casi mettendo in luce anche il carattere problematico di quelle espressioni in rapporto alla reale dinamica del lamento. In tragedia questo tema compare, oltre che nell'*Ecuba*, soltanto nell'*Andromaca*.

Eur. *Andr.* 1197-1199
 ... θανόντα δεσπότην γόοις
 νόμῳ τῷ νεοτέρων κατάρξω.

È possibile che questo tema derivi direttamente dalla pratica del lamento rituale, ma è possibile, anzi, a mio modo di vedere è probabile che la presenza di queste espressioni sia da attribuire all'influenza che l'epigramma, con il suo repertorio di formule in prima persona ha esercitato sul linguaggio dei poeti tragici.

¹⁰³ Non a caso Alexiou 2002 (1974) per rimpolpare il paniere quasi vuoto delle metafore antiche ricorre più volte ai testi orfici, in cui la simbologia (non tradizionale) ha un ruolo decisamente più importante. Ma non si tratta di lamenti funebri.

¹⁰⁴ Inutile mi sembra il confronto con espressioni solo formalmente analoghe, come *ἀείσομαι* o *ἄρχομαι ἀείδειν* degli inni omerici e orfici, oppure *ἐγὼν δ' ἀείσομαι* di Alcmane e *similia*. Né mi sento di condividere l'interpretazione di Schauer 2002, pp. 30, 129-137, che riconduce questi moduli alla necessità di esplicitare verbalmente lo stato d'animo dell'attore, dato che l'uso della maschera impediva la lettura della mimica facciale. Quanto alle parole del lamento di Briseide per Patrolo (*Il.* 19. 300 τῷ σ' ἄμοτον κλαίω τεθνηότα), mi sembra che l'uso della prima persona si giustifichi con il desiderio di Briseide di spiegare le ragioni del suo cordoglio (dunque "perché ti piango" piuttosto che "io ti piango").

La rarità di questo modulo è confermata dalla difficoltà di trovare dei paralleli nell'ambito del lamento euro-mediterraneo, antico e moderno. Gli unici esempi di un modulo analogo provengono dall'area mesopotamica, ma sono tutti pertinenti a contesti liturgici. Nel lungo lamento rituale in onore del dio mesopotamico Lillu, pronunciato dalla sorella, la dea Egi-me, troviamo queste interessanti formule¹⁰⁵:

Per mio fratello levo il lamento, sempre di nuovo
levo il lamento, un canto di dolore per Lillu,
levo il lamento, una lamentazione per Lillu.

La presenza del modulo in prima persona potrebbe in questo caso essere giustificata dall'uso liturgico di questo testo, per cui l'assenza del morto rende necessaria una attualizzazione della scena. Lo stesso discorso potrebbe spiegare le espressioni in prima persona nei ritornelli dei canti in onore di Adone. Resta però difficile applicare questo schema interpretativo ai passi della tragedia in cui questo modulo appare.

Affini al caso precedente sono quelle espressioni in cui il lamentatore dice "io ti piango", riferendosi sia alla fase esplosiva del *planctus*, sia a quella più pacata del lamento verbale. Gli esempi non sono numerosi, ma non possono essere trascurati. Li riportiamo qui di seguito:

Eur. *Suppl.* 826 s. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ / σποδὸν κάρῃ κεχύμεθα
[Eur.] *Rh.* 895 s. ἰαλέμῳ αὐθιγενεῖ, / τέκνον, σ' ὀλοφύρομαι (è la Musa a pronunciare queste parole)

Eur. *Suppl.* 802-804 ὦ παῖδες, ὦ πικρὸν φίλων / προσηγόρημα ματέρων, / προσαυδῶ σε τὸν θανόντα.

Aesch. *Ch.* 334 s. δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος / θρηῆνος ἀναστενάζει

Aesch. *Pers.* 1047 διαίνομαι γοεδνὸς ὦν

Se sul piano formale i moduli che racchiudiamo sotto la categoria "io ti piango" possono essere confrontati con analoghe espressioni del repertorio dell'epigramma funerario, sul piano della funzionalità rituale il confronto va cercato con altre espressioni certificatorie. Già nei poemi omerici abbiamo incontrato delle espressioni con cui si certifica al morto il compimento dei sacrifici promessi, ma non mancano riferimenti alle offerte che si intende compiere in onore del morto anche nella tragedia (vd. Appendice 2 – Funzione 12). In sostanza, le formule "io ti piango", probabilmente di più recente introduzio-

¹⁰⁵ Ho ricavato il testo da De Martino 1974 (1958), p. 302 s., che lo utilizza all'interno di un'analisi comparata sui lamenti per divinità della vegetazione. In ambito sumerico, i sacerdoti *gala* intonavano dei lamenti per diverse divinità: in un lamento per Inanna, che apprendo da Bachvarova 2008, p. 23 s., troviamo il modulo in prima persona: [Among the shoots I shed tears. / My clever one, the princess Ningirgilu! / The devastatrix of the mountain, the hierodule, Inanna!]

ne nel repertorio del lamento, mirano a certificare al morto il compimento di un rito rispettoso di tutte le prescrizioni¹⁰⁶. Come Achille dice di sacrificare le vittime promesse nel momento stesso in cui compie il sacrificio, così il lamentatore rinforza il potere delle parole del lamento definendole per quello che sono. Inoltre, il tema "io ti piango" sembra vicino, per funzione, ai temi che esprimono la miserevole condizione dei sopravvissuti, come il tema "Quanto soffro", "Sono in preda ai lamenti", "Tutta la casa, tutta la città ti piange". Resta, tuttavia, qualcosa che sfugge ad una più esatta comprensione di formule che sembrano entrare in conflitto con l'ideologia del cadavere vivente. Se il morto vede e ascolta ciò che gli viene rivolto, non si avverte la necessità, almeno in linea teorica, di spiegargli con formule descrittive quello che sta accadendo intorno a lui e alla sua tomba.

5.10. *Il lamento tragico fuori dalla scena*

Il restringimento del lutto ad una dimensione esclusivamente privata e familiare dovette avere un effetto rilevante sulla cultura del lamento degli Ateniesi. La visione degli spettacoli tragici mise a contatto un pubblico molto vasto con un ricco repertorio di espressioni diverse per registro stilistico, ma tutte pertinenti a situazioni luttuose legate alla sfera domestica. Per questa ragione, non mi sembra difficile immaginare che anche i lamenti della tragedia si siano inseriti in quel circuito di appropriazione-riformulazione, che abbiamo più volte richiamato come tipico del meccanismo di fruizione dei testi nelle culture orali e tradizionali. È certo che gli autori tragici attinsero a piene mani dal lamento tradizionale per trasferire in alcune scene dei loro drammi quell'intensità emotiva che era *naturaliter* presente nella lamentazione, ma mi sembra altrettanto vero che le rielaborazioni del lamento che la tragedia offriva non potevano sfuggire all'apprendimento spontaneo da parte del suo pubblico, che, in modo non sistematico e imprevedibile, avrà colto nei singoli temi e nelle singole formule che ascoltava la possibilità di arricchire il repertorio tradizionale già da tempo collaudato e posseduto. Le forme assunte dal lamento nella tragedia avevano anche negli attori e nei coreuti degli efficaci amplificatori. Essi, dopo aver imparato a memoria il testo dei lamenti tragici, erano in grado di rimettere in circolazione quei testi poetici in diverse occasioni di riuso, dalle semplici riesecuzioni alle più articolate riformulazioni in occasione di riti funebri veri e propri in cui attori e coreuti potevano essere direttamente coinvolti¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Queste espressioni sono interpretate come volte a rendere benevolo il morto da Reiner 1938, p. 22 e Meuli 1968, pp. 19-25.

¹⁰⁷ Una testimonianza che mi sembra confermare la realtà di questo processo è in Aul. Gell. *Noct. att.* 6. 5 che racconta di quando il grande attore tragico Polo, attivo nel IV sec. a. C., recitò, durante una ripresa dell'*Elettra* di Sofocle, il discorso di Elettra sulla presunta urna di Oreste (vv. 1126-1170) tenendo in mano l'urna che conteneva i resti di suo figlio, morto poco tempo prima.

Data la ricorrenza di scene luttuose, la varietà delle sezioni poetiche di carattere trenodico, la memorabilità dei lamenti presenti in tragedia, il prestigio di cui godevano i poeti, le condizioni di comunicazione e le dimensioni del pubblico che assisteva alle rappresentazioni, non si è lontani dal vero a pensare che i poeti tragici abbiano contribuito in misura considerevole a fornire agli Ateniesi di tutte le classi sociali parole appropriate per piangere i propri morti nella sfera familiare. Alle tradizionali vie di apprendimento del “saper piangere” la tragedia greca ne ha aggiunta dunque una nuova, prodotto spontaneo della visione di scene di lamentazione durante gli spettacoli teatrali.

In questo modo trasformò quella scena tragica in una rinnovata lamentazione per il proprio figlio (8. *itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est*).

Appendice 2. Funzioni, temi e formule del lamento nella tragedia

In questa appendice fornisco una tabella completa del repertorio espressivo del lamento nella tragedia, realizzata sulla base del *corpus* di testi preso in esame (vd. *supra* 5.1)¹⁰⁸. Per le ragioni già esposte nell'introduzione a questo capitolo, tutti i testi che contengono elementi trenodici, in relazione ad un evento luttuoso vero e proprio, o ad un evento ad esso assimilabile, saranno trattati come un unico *corpus* da cui estrarre singoli materiali espressivi, per poi raggrupparli utilizzando le categorie già sperimentate nell'analisi del lamento omerico. Alle dodici funzioni analizzate nei lamenti dell'*Iliade* bisogna aggiungere una tredicesima funzione che il *corpus* tragico documenta in modo dettagliato, ovvero l'invito a levare il lamento¹⁰⁹, di cui finora abbiamo trovato sparse, seppure molto significative, tracce nei lamenti tradizionali e in un θρήνος di Pindaro.

Nel trattamento dei testi non si farà distinzione fra le diverse fasi della crisi del cordoglio; dunque questo repertorio riguarda tutte le espressioni verbali che danno il loro apporto alla strategia rituale, dalla fase del *planctus* a quella in cui emerge il discorso protetto. Dei testi presi in esame sono state inserite nella tabella soltanto le espressioni che realizzano funzioni del lamento funebre, mentre sono state scartate quelle frasi la cui presenza risponde alle esigenze dell'azione drammatica. Questo è sembrato il criterio più oggettivo per separare da testi che raramente hanno un carattere trenodico dall'inizio alla fine quelle espressioni che sono rilevanti ai fini del nostro discorso. I materiali così ricavati sono stati poi raggruppati per temi e per formule. Le formule che realizzano i diversi temi, quando sono più di una, sono state ordinate in base ad un criterio di progressiva complessità concettuale e stilistica.

Funzione 1. Allocuzione al morto	
Temi	Formule
<i>Chiamare per nome</i>	Eur. <i>El.</i> 124 Ἀγάμεμνον Eur. <i>Phoen.</i> 1493 ὦ Πολύνεϊκες Eur. <i>Tr.</i> 1312 Πρίαμε Πρίαμε Soph. <i>Ai.</i> 923 ὦ δύσμορ' Αἴας Eur. <i>Alc.</i> 435 ὦ Πελίου θύγατερ

¹⁰⁸ Questa tabella differisce sostanzialmente dalla presentazione sintetica degli «Inhaltlich-motivische Bauelemente» che ha realizzato Schauer 2002, pp. 215-257, perché il mio scopo è di ampliare la conoscenza del repertorio del lamento funebre attingendo ai testi tragici come fonte, mentre Schauer mira a ricostruire il ruolo che il lamento (inteso in un senso molto ampio e comprendendo anche molti testi che a noi sono sembrati poco credibili sul piano rituale) ha avuto nella costruzione del codice espressivo della tragedia.

¹⁰⁹ Per l'uso che i tragediografi fanno degli inviti a levare il lamento come elemento drammatico vd. Schauer 2002, pp. 121-129.

<i>Oh caro!</i>	Soph. <i>Oed. Col.</i> 1700 ὦ φίλος Eur. <i>Alc.</i> 460 ὦ φίλα γυναικῶν Eur. <i>Tr.</i> 1167 ὦ φίλταθ' [Eur.] <i>Rh.</i> 913 φίλτατε Eur. <i>Phoen.</i> 1436 s. ὦ ... / ἀδελφῶ φιλάτω Eur. <i>Bacch.</i> 1316 ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν Soph. <i>El.</i> 1126 ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοί Soph. <i>El.</i> 1145 s. οὔτε γάρ ποτε / μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ καμῶ φίλος
<i>Figlio mio!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1171 = 1209 τέκνον Eur. <i>Suppl.</i> 1162 ὦ τέκνον Eur. <i>Suppl.</i> 918 ἰὼ τέκνον Soph. <i>Ant.</i> 1266 ἰὼ παῖ Eur. <i>Med.</i> 1207 ὦ δύστηνε παῖ Eur. <i>Herc.</i> 1367 = <i>Tr.</i> 1303 ὦ τέκν' Eur. <i>Hec.</i> 694 ὦ τέκνον τέκνον ταλαίνας ματρὸς [Eur.] <i>Rh.</i> 896 s. ὦ / ματρὸς ἄλγος Eur. <i>Phoen.</i> 1432 s. ὦ τέκν' ... / πάρεμι Eur. <i>Tr.</i> 583 ἐμῶν τ' εὐγένεια παίδων
<i>Marito mio!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 587 ὦ πόσις μοι
<i>Moglie mia!</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 827 γύναι Eur. <i>Herc.</i> 1374 οἴμοι δάμαρτος καὶ τέκνων
<i>Madre mia!</i>	Eur. <i>Alc.</i> 400 ὦ μᾶτερ
<i>Padre mio!</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 479 = 481 = 491 πάτερ Soph. <i>Oed. Col.</i> 1700 = Eur. <i>El.</i> 122 ὦ πάτερ Eur. <i>Suppl.</i> 1138 οἴμοι πάτερ Aesch. <i>Ch.</i> 315 ὦ πάτερ αἰνόπατερ
<i>Fratello mio!</i>	Soph. <i>El.</i> 1164 ὦ κασίγνητον κάρα
<i>Mio signore!</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 157 ὦ δέσποτ' Eur. <i>Tr.</i> 1216 s. ὦ μέγας ἐμοί ποτ' ὦν / ἀνάκτωρ πό- λεως Aesch. <i>Ag.</i> 1489 ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ
<i>Oh sventurato!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1173 δύστηνε Soph. <i>Ai.</i> 902 τάλας Aesch. <i>Sept.</i> 963 μελεσπόνος Aesch. <i>Sept.</i> 963 μελεοπαθής Aesch. <i>Sept.</i> 970 σύ ... πανάθλιε Aesch. <i>Sept.</i> 969 πάνδυρτε σύ Eur. <i>Bacch.</i> 1323 τλήμων δὲ σύ Eur. <i>Hel.</i> 211 s. αἰαῖ δαίμονος πολυστόνου / μοίρας τε σᾶς, γύναι Eur. <i>Hel.</i> 217 τί γὰρ ἄπεσί σοι κακῶν; Aesch. <i>Sept.</i> 1000 ἰὼ πάντων πολυπονώτατοι Eur. <i>Hipp.</i> 811 ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν
<i>Oh mani!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1178 ὦ χεῖρες

<i>Oh bocca!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1180 ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὼν, φίλον στόμα Eur. <i>Andr.</i> 1181 ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες
<i>Oh testa cara!</i>	[Eur.] <i>Rh.</i> 902 s. ὦ μοι ἐγὼ σέθεν, ὦ φιλία / φιλία κεφαλά
<i>Oh corpo!</i>	Soph. <i>El.</i> 1161 ὦ δέμας οἰκτρόν
<i>Ascoltami</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 508 ἄκου' Aesch. <i>Ch.</i> 157 κλύε δέ μοι σέβας Aesch. <i>Ch.</i> 157 κλύ', ὦ δέσποτ' Aesch. <i>Ch.</i> 332 κλυθί νυν, ὦ πάτερ Eur. <i>Alc.</i> 400 ὑπάκουσον ἄκουσον Aesch. <i>Ch.</i> 500 καὶ τῆσδ' ἄκουσον λοισθίου βοῆς Eur. <i>Tr.</i> 1303 ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν Eur. <i>Alc.</i> 401 s. ἐγὼ σ' ἐγὼ, μάτερ / καλοῦμαι σ' Aesch. <i>Ch.</i> 508 ἄκου' ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα
<i>Guardami</i>	Eur. <i>Alc.</i> 398 s. ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ / παρατόνους χέρας Aesch. <i>Ch.</i> 501 ἰδὼν νεοσσοὺς τούσδ' ἐφημένους τάφω
<i>Aiutami</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 481 καγὼ, πάτερ, τοιάνδε σου χρεῖαν ἔχω
<i>Abbi pietà di me</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 502 οἰκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόνον
<i>Come sei morto?</i>	Eur. <i>Hec.</i> 695 τίني μόρω θνήσκεις; Eur. <i>Hec.</i> 696 τίني πότμω κείσαι;
<i>Chi ti ha ucciso?</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 816 τίς ἄρα σάν ... ἀμαυροῖ ζῶαν; Eur. <i>Med.</i> 1208 τίς σ' ὦδ' ἀτίμως δαιμόνων ἀπώλεσε; Eur. <i>Hec.</i> 697 πρὸς τίνος ἀνθρώπων;
<i>Oh casa!</i>	Eur. <i>Phoen.</i> 1500 ὦ δόμος, ὦ δόμος Aesch. <i>Ch.</i> 50 ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων Eur. <i>Alc.</i> 861-863 ἰὼ / στυγναὶ πρόσσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις / χήρων μελάθρων
<i>Oh focolare!</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 49 ἰὼ πάνοιζυς ἐστία
<i>Oh templi!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1317 ἰὼ θεῶν μέλαθρα
<i>Oh città!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1317 ἰὼ ... πόλις φίλα
<i>Oh patria!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 601 ὦ πατρίς, ὦ μελέα Eur. <i>Tr.</i> 1302 ἰὼ γὰ τροφίμε τῶν ἐμῶν τέκνων

<i>Assistimi nella vendetta</i>	<p>Aesch. Ch. 456 σέ τοι λέγω, ξυγγενοῡ πάτερ φίλοις Aesch. Ch. 460 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς Aesch. Ch. 480 αἰτουμένω μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων Aesch. Ch. 497 ἦτοι Δίκην ἴαλλε σύμμαχον φίλοις Aesch. Ch. 489 ὦ γαῖ', ἄνες μοι πατέρ' ἔποπτεῦσαι μάχην Aesch. Ch. 490 ὦ Περσέφασσα, δὸς δέ γ' εὐμορφον κράτος Aesch. Ch. 509 αὐτὸς δὲ σώζη τόνδε τιμήσας λόγον Aesch. Ch. 503 s. καὶ μὴ ἕξαλείψης σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε· / οὕτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανῶν</p>
<i>Manifesta la tua ira</i>	<p>Aesch. Ch. 491 μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης, Aesch. Ch. 492 μέμνησο δ' ἀμφίβληστρον ὡς ἐκαίνισας Aesch. Ch. 495 ἄρ' ἐξεγείρη τοῖσδ' ὄνειδειςιν; Aesch. Ch. 496 ἄρ' ὀρθὸν αἶρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα;</p>

Funzione 2. Autolamentazione	
Temì	Formule
<i>Ahimé!</i>	<p>ἔ ἔ, ἔ ἔ παπαῖ παπαῖ, οἶμοι, οἶμοι πανοίμοι, οἶμοι δ' ἐμοῦ, ὦμοι, ὦμοι μοι, ὦμοι ἐγώ, αἰαῖ, αἰαῖ αἰαῖ, ἰὼ ἰὼ, ἰὼ μοί μοι, ὀτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ, ὀτοτοτοτοῖ, φεῦ φεῦ</p>
<i>Me sventurato/a!</i>	<p>Eur. Hec. 154 Οἶ ἐγὼ μελέα Eur. Andr. 1200 = Eur. Phoen. 1335 τάλας ἐγώ Eur. Hipp. 852 ἰὼ τάλας· ὦ τάλας Soph. Ai. 893 ἰὼ τλήμων Aesch. Pers. 909 δύστηνος ἐγώ Soph. Ant. 1310 δείλαιος ἐγώ, αἰαῖ Soph. Oed. Col. 1734 αἰαῖ, δυστάλαινα Aesch. Pers. 1015 τάλας πέπληγμαῖ Eur. Bacch. 1323 νῦν δ' ἄθλιος μέν εἰμ' ἐγώ Eur. Alc. 393 ἰὼ μοι τύχας Soph. Ai. 909 ὦμοι ἐμᾶς ἄτας Aesch. Pers. 912 τί πάθω τλήμων; Aesch. Pers. 931 s. ὄδ' ἐγὼν οἰοῖ αἰακτός, / μέλεος Eur. Andr. 1179 ὦ σχέτλιος παθέων ἐγώ Eur. Alc. 407-409 ὦ / σχέτλια δὴ παθῶν / ἐγὼ ἔργ'</p>

<i>Che sciagura su di me!</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 805 τῶν γ' ἐμῶν κακῶν ἐγώ Eur. <i>Hipp.</i> 830 μέλεα μέλεα τάδε πάθη Eur. <i>El.</i> 120 φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων Aesch. <i>Sept.</i> 994-997 ἰὼ κακὰ / ... / πρὸ πάντων δ' ἐμοί / καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί Soph. <i>Ant.</i> 1345 s. τὰ δ' ἐπὶ κρατὶ μοι / πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο Aesch. <i>Pers.</i> 909 s. δύστηνος ἐγὼ στυγερᾶς μοίρας / τῆσδε κυρήσας
<i>Che sciagura su di noi!</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1008-1010 πεπλήγμεθ' ... / ... / νέα νέα δὴ δὴ Aesch. <i>Pers.</i> 1033 s. δίδυμα γὰρ ἔστι καὶ τριπλᾶ. / λυπρά
<i>Chi piangerà la mia sciagura?</i>	Eur. <i>Hyps.</i> 752h. 5-9 TrGF τὰ δ' ἐμὰ πάθη[α] / τίς ἂν ἧ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας / ἐπὶ δάκρυσι μοῦσ' ἀνοδουρομένα / μετὰ Καλλιόπας / ἐπὶ πόνους ἂν ἔλθοι;

Funzione 3. Attestazione del nuovo status di morto	
Temî	Formule
<i>Ora sei morto</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 961 σὺ δ' ἔθανες Eur. <i>Tr.</i> 1181 ὀλωλας Aesch. <i>Sept.</i> 964 πρόκεισαι Eur. <i>Suppl.</i> 1162 ἔβας Soph. <i>Ant.</i> 1268 ἔθανες, ἀπελύθης Aesch. <i>Sept.</i> 962 δορὶ δ' ἔθανες Soph. <i>El.</i> 1152 φροῦδος αὐτὸς εἰ θανῶν Soph. <i>El.</i> 1151 θύελλ' ὅπως, βέβηκας Eur. <i>Tr.</i> 1167 ὧς σοι θάνατος ἦλθε δυστυχῆς Aesch. <i>Ag.</i> 1492 s. κείσαι ... / ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων Soph. <i>El.</i> 1129 νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν Eur. <i>Hel.</i> 363 δι' ἔργα ἄνεργ' ὄλλυσαι μέλεά τ' ἔτλας Soph. <i>El.</i> 1136 s. νῦν δ' ἐκτός οἴκων κάπτι γῆς ἄλλης φυγᾶς / κακῶς ἀπώλου Eur. <i>Tr.</i> 1173 s. κρατὸς ὧς σ' ἔκειρεν ἀθλίως / τείχη πατρῶα Aesch. <i>Ch.</i> 479 πάτερ τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανῶν

Ora è morto	<p>Aesch. <i>Ch.</i> 877 οὐκέτ' ἔστιν Aesch. <i>Sept.</i> 982 ὤλετο δῆθ' ὄδε Eur. <i>Hec.</i> 681 βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα Eur. <i>Phoen.</i> 1313 ἐμός τε γὰρ παῖς γῆς ὄλωλ' ὑπερθα- νῶν Soph. <i>Oed. Col.</i> 1732 ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός Aesch. <i>Sept.</i> 981 σωθεις δὲ πνεῦμ' ἀπώλεσεν Eur. <i>Tr.</i> 1315 s. μέλας γὰρ ὅσσε κατεκάλυψε θάνα- τος ὅσιος ἀνοσίοις σφαγαῖσιν Eur. <i>Suppl.</i> 1139-1141 αἰθῆρ ἔχει νιν ἤδη / πυρὸς τετα- κότας σποδῶ / ποτανοὶ δ' ἤνυσαν τὸν Αἶδαν</p>
Ora sono morti	<p>Aesch. <i>Pers.</i> 1002 = 1003 βεβαῖσι Aesch. <i>Pers.</i> 962 ὀλοοὺς ἀπέλειπον Aesch. <i>Pers.</i> 1075 s. ἠὴ ἠὴ τρισκάλμοισιν / ἠὴ ἠὴ βάρσι- σιν ὀλόμενοι Aesch. <i>Pers.</i> 568-571 τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο / ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας / ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας / ἔρρανται Aesch. <i>Pers.</i> 925-927 πολλοὶ φῶτες, χῶρας ἄνθος, / τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις / μυριάς ἀνδρῶν, ἔξέφθινται</p>
Sei nell'Ade	<p>Eur. <i>El.</i> 122 s. σὺ δ' ἐν Αἴδᾳ / κείσῃσι Soph. <i>Oed. Col.</i> 1701 ὦ τὸν αἰεὶ κατὰ γᾶς σκότον εἰμέ- νος Eur. <i>Hipp.</i> 828 s. ἄφαντος εἶ, / πῆδημ' ἐς Αἴδου κραι- πνὸν ὀρμήσασά μοι Eur. <i>Alc.</i> 436 s. χαίρουσά μοι εἰν Αἶδα δόμοισιν / τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις</p>
È nell'Ade	<p>Eur. <i>Alc.</i> 393 s. μαῖα δὴ κάτω / βέβακεν Eur. <i>Suppl.</i> 920-922 καὶ / νῦν τὸν ἐμὸν Αἶδας / ἔχει μό- χθον ἀθλίαν</p>
Non vede più la luce del sole Non vedono più la luce del sole	<p>Eur. <i>Alc.</i> 394 s. οὐκέτ' ἔστιν ... ὑφ' ἀλίῳ Eur. <i>Phoen.</i> 1339 οὐκέτ' εἰσὶ σῆς ἀδελφῆς παιδῆς ἐν φάει</p>
Sei sparito/a	<p>Eur. <i>Suppl.</i> 1163 s. οὐκέτι φίλον / φίλας ἀγαλμ' ὄψο- μαί σε ματρός Eur. <i>Hipp.</i> 828 ὄρνις γὰρ ὡς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ</p>
Dove sei?	<p>Soph. <i>Ai.</i> 912-914 πᾶ πᾶ / κείται ὁ δυστράπελος / δυσώνυμος Αἴας; Aesch. <i>Pers.</i> 956 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος; (vd. an- che 966-973)</p>
Non hai goduto dei tuoi beni	<p>Eur. <i>Tr.</i> 1172 ἐχρήσω δ' οὐδὲν ἐν δόμοις ἔχων</p>

<i>X ti ha ucciso</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1213-1215 νῦν δέ σ' ἡ θεοστύγης / ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν / ἔκτεινε
<i>La terra ti accoglierà</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1226 s. γαῖά σ', ὦ / τέκνον, δέξεται
<i>La città è distrutta</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1323 s. οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ τάλαινα Τροία Eur. <i>Tr.</i> 1295-1297 λέλαμπεν Ἴλιος, Περγάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα / καὶ πόλις ἄκρα τε τειχέων
<i>Le case sono in rovina</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1300 s. μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα / δαίω τε λόγχῃ
<i>La terra è in fiamme</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1298 s. πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ-/ρία πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γὰ

Funzione 4. Accomunamento dei due destini	
Temi	Formule
<i>Voglio morire</i>	Eur. <i>Alc.</i> 864 πῶς ἂν ὀλοίμην; Eur. <i>Med.</i> 1210 οἴμοι, συνθάνοίμῃ σοι, τέκνον Soph. <i>Ant.</i> 1332 μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω Eur. <i>Suppl.</i> 829 κατὰ με πέδον γὰς ἔλοι Eur. <i>Suppl.</i> 830 διὰ δὲ θύελλα σπάσαι Eur. <i>Suppl.</i> 86 θανοῦσα τῶνδ' ἀλγέων λαθοίμαν Eur. <i>Suppl.</i> 831 πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρῃ πέσοι Eur. <i>Alc.</i> 867 κείν' ἐπιθυμῶ δώματα ναίειν Eur. <i>Alc.</i> 866 ζηλῶ φθιμένους, κείνων ἔραμαι Soph. <i>Oed. Col.</i> 1689 s. κατὰ με φόνιος / Αἴδας ἔλοι Soph. <i>Oed. Col.</i> 1725 s. ἴμερος ἔχει με ... / τὰν χθόνιον ἔστίαν ἰδεῖν Eur. <i>Hipp.</i> 836 s. τὸ κατὰ γὰς θέλω, τὸ κατὰ γὰς κνέφας / μετοικεῖν σκότῳ θανάων Soph. <i>El.</i> 1168 s. καὶ νῦν ποθῶ / τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου Eur. <i>Suppl.</i> 796 s. πῶς ἂν ὀλοίμην σὺν τοῖσδε τέκνοις / κοινὸν ἐς Αἴδην καταβάσα; Aesch. <i>Ag.</i> 1448-1451 τίς ἂν ... / ... / μόλοι τὸν αἰεὶ φέροισ' ἐν ἡμῖν / μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον Soph. <i>Ant.</i> 1308 s. τί μ' οὐκ ἀνταίαν / ἔπαισέν τις ἀμφιθήκτῳ ξίφει;
<i>Sono morta/o insieme a te</i>	Soph. <i>El.</i> 1152 τέθνηκ' ἐγὼ σοί
<i>Non esisto più</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 846 ἀπωλόμην Eur. <i>Hec.</i> 683 ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμὶ δὴ Soph. <i>Ai.</i> 896 οἰχωκ', ὄλωλα, διαπεπόρημαι Eur. <i>Hec.</i> 167 ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'
<i>Non esistiamo più</i>	Eur. <i>Andr.</i> 1176 s. διολώλαμεν, / οἰχώμεθ'

<i>La tua morte mi ha distrutto</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 839 ἀπώλεσας γὰρ μάλλον ἢ κατέφθισο Soph. <i>El.</i> 1163 s. ὡς μ' ἀπώλεσας / ἀπώλεσας δῆτ' Soph. <i>Ai.</i> 901 s. ὦμοι, κατέπεφνες, ἄναξ, / τόνδε συν- ναύταν Soph. <i>Ant.</i> 1284 s. Ἴω ἰὼ δυσκάθαρος Ἴδου λιμήν, / τί μ' ἄρα τί μ' ὀλέκεις;
<i>Portami con te nell'Ade</i>	Eur. <i>Tr.</i> 594 κοιμίσαι μ' ἐς Ἴδου Soph. <i>El.</i> 1165-1167 σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος / ... ὡς σὺν σοὶ κάτω / ναίω τὸ λοιπὸν

Funzione 5. Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti	
Temi	Formule
<i>Quanto soffro!</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1045 οἱ μάλα καὶ τὸδ' ἀλγῶ Aesch. <i>Sept.</i> 968 ἐντὸς δὲ καρδία στένει Eur. <i>Suppl.</i> 1146 οὐπω κακὸν τὸδ' εὔδει; Aesch. <i>Ch.</i> 469 ἰὼ δύστον' ἄφερα κήρη Aesch. <i>Ch.</i> 470 ἰὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος Aesch. <i>Pers.</i> 913 λέλυται γὰρ ἔμοι γυίων ῥώμη Eur. <i>Tr.</i> 596 ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται Soph. <i>Ant.</i> 1307 ἀνέπταν φόβω Aesch. <i>Pers.</i> 991 βοᾶ βοᾶ <μοι> μελέων ἔντοσθεν ἦτορ Eur. <i>Suppl.</i> 1148 ἄλις <δ'> ἀλγέων ἔμοι πάρεστιν Eur. <i>Suppl.</i> 818 πημάτων γ' ἄλις βάρος Soph. <i>Ant.</i> 1311 δειλαία δὲ συγκέκραμαι δῦα Eur. <i>Herc.</i> 1375 s. ὡς ἀθλίως πέπραγα κάποξεύγνυ- μαι / τέκνων γυναικός τ' Eur. <i>El.</i> 160 s. πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς / σᾶς Soph. <i>Oed. Col.</i> 1710-1712 οὐδ' ἔχω / πῶς με χρὴ τὸ σὸν τάλαιναν / ἀφανίσαι τόσον ἄχος
<i>Quanto soffriamo!</i>	Eur. <i>Hec.</i> 693 δεῖν' ... δεινὰ πάσχομεν κακά Eur. <i>Bacch.</i> 1324 οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγο- νοι
<i>Sono in preda ai lamenti</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 967 μαίνεται γόοισι φρήν Eur. <i>Suppl.</i> 1147 s. ἄλις γόων, / ... ἔμοι πάρεστιν Eur. <i>Suppl.</i> 971 ὑπολελειμμένα μοι δάκρυα Eur. <i>Hipp.</i> 853 s. δάκρυσί μου βλέφαρα / καταχυθέντα τέγγεται Soph. <i>Oed. Col.</i> 1709 s. ἀνὰ γὰρ ὄμμα σε τὸδ', ὦ πά- τερ, ἔμὸν / στένει δακρῦον Eur. <i>Herc.</i> 1140 αἰαῖ· στεναγμῶν γὰρ με περιβάλλει νέφος Eur. <i>Andr.</i> 1209-1211 οὐ σπαράξομαι κόμαν, / οὐκ ἐμῶ 'πιθήσομαι / κᾶρα κτύπημα χειρὸς ὀλοόν;

<i>Tutta la casa ti piange</i>	Eur. <i>Phoen.</i> 1317 βοᾷ δὲ δῶμα πᾶν Aesch. <i>Pers.</i> 579 s. πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερη-/θείς Eur. <i>Tr.</i> 605 s. δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται / ἀμετέροισι δόμοις
<i>Tutta la città ti piange</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1071 ἰωὴ δὴ κατ' ἄστν Aesch. <i>Sept.</i> 900-902 διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος / στέ- νουσι πύργοι, στένει / πέδον φίλανδρον
<i>Tutta la nazione è in lutto</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 548 s. νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαί' Ἀσίς ἐκκεκενωμένα Aesch. <i>Pers.</i> 929 s. Ἀσία δὲ χθῶν, βασιλεῦ γαίας, / αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται
<i>La mia vita è indegna di essere vissuta</i>	Eur. <i>El.</i> 120 φεῦ φεῦ ... στνγεραῶς ζόας Eur. <i>Hec.</i> 167 s. οὐκέτι μοι βίος / ἀγαστὸς ἐν φάει Eur. <i>Alc.</i> 868 οὔτε γὰρ αὐγὰς χαίρω προσορῶν Eur. <i>Alc.</i> 869 οὔτ' [χαίρω] ἐπὶ γαίας πόδα πεζεῦων Eur. <i>Hipp.</i> 821 κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίωτος βίου Soph. <i>Oed. Col.</i> 1692 s. ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλ-/λων βίος οὐ βιωτός Eur. <i>Suppl.</i> 956 s. οὐδ' εὐτυχίας μέτε-/στίν μοι κουρο- τόκοις ἐν Ἀργείαις Eur. <i>Andr.</i> 1179 s. εἰς τίνα / δὴ φίλον αὐγὰς βάλλων τέρψομαι; Eur. <i>Hec.</i> 691 s. οὐδέ ποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος ἀ-/μέρα ἰπισχίσει Soph. <i>Ant.</i> 1324 s. ἄγετέ μ' ἐκποδῶν, / τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα Soph. <i>Oed. Col.</i> 1683 s. τάλαινα, νῶν δ' ὀλεθρία / νῦξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε Eur. <i>Andr.</i> 1216 s. οὐκ ἔχων πέρας κακῶν / διαντλήσω πόνους ἐς Ἄϊδαν Eur. <i>Phoen.</i> 1520-1522 ... μονάδ' αἰ-/ῶνα διάξουσα τὸν αἰεὶ χρόνον ἐν / λειβομένοισιν δάκρυσιν Eur. <i>Suppl.</i> 977-979 γόοισι δ' ὀρθρευομένα / δάκρυσι νοτερόν ἀεὶ πέπλων / πρὸς στέρνῳ πτύχα τέγξω Eur. <i>Hipp.</i> 822 s. κακῶν δ' ... πέλαγος εἰσορῶ / το- σοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκπνεῦσαι πάλιν Eur. <i>Suppl.</i> 961 s. πλαγκτὰ δ' ὡσεὶ τις νεφέλα / πνευ- μάτων ὑπο δυσχίμων αἴσσω

<p>Quale disgrazia è più grande di questa?</p>	<p>Eur. <i>Hipp.</i> 817 s. ἔπαθον ... / τὰ μάλιστα ἑμῶν κακῶν Eur. <i>Suppl.</i> 807 ἐπάθομεν ὡς τὰ κύντατ' ἄλλη κακῶν Eur. <i>Alc.</i> 879 s. τί γὰρ ἀνδρὶ κακὸν μεῖζον, ἀμαρτεῖν / πιστῆς ἀλόχου; Eur. <i>Suppl.</i> 1120-1122 τί γὰρ ἂν μεῖζον τοῦδ' ἔτι θνητοῖς / πάθος ἐξεύροις / ἢ τέκνα θανόντ' ἐσιδέσθαι; Eur. <i>Phoen.</i> 1509-1513 τίς Ἑλλάς ἢ βάρβαρος ἢ / τῶν προπάροιθ' εὐγενετῶν / ἕτερος ἔτλα κακῶν τοσῶνδ' / ... / τοιάδ' ἄχρα φανερά;</p>
<p>Come farò a vivere senza di te?</p>	<p>Soph. <i>Oed. Col.</i> 1685-1688 πῶς ... / ... / βίου δύσοιστον ἔξομεν τροφάν; Eur. <i>Suppl.</i> 923 ἐγὼ δὲ γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω Soph. <i>Oed. Col.</i> 1715-1717 τίς ἄρα με πότμος / ἐπιμένει σέ τ', ὦ φίλα, / πατρὸς ὧδ' ἐρήμας; Soph. <i>Oed. Col.</i> 1735 s. πῆ δῆτ' αὐθις ὧδ' ἐρήμος ἄπορος / αἰῶνα τλάμον' ἔξω;</p>
<p>Chi mi aiuterà?</p>	<p>Eur. <i>Hec.</i> 159 s. τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά, / ποία δὲ πόλις; Eur. <i>Hec.</i> 163 s. ποῦ τις / θεῶν ἢ δαίμων ἐπαρωγός;</p>
<p>Cosa fare?</p>	<p>Soph. <i>Ai.</i> 920 = Eur. <i>Phoen.</i> 1310 οἴμοι, τί δράσω; Aesch. <i>Ch.</i> 315 τί σοι / φάμενος ἢ τί ῥέξας Aesch. <i>Ch.</i> 408 s. πᾶ / τις τράποιτ' ἂν, ὦ Ζεῦ; Soph. <i>Ant.</i> 1343 s. οὐδ' ἔχω / πρὸς πότερον ἴδω Aesch. <i>Ag.</i> 1530 ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς Eur. <i>Herc.</i> 1378 ἀμηχανῶ γὰρ πότερ' ἔχω τάδ' ἢ μεθῶ</p>
<p>Dove andare?</p>	<p>Soph. <i>Oed. Col.</i> 1738 ποῖ φύγω; Eur. <i>Alc.</i> 863 ποῖ βῶ; ποῖ στώ; Soph. <i>Oed. Col.</i> 1748 s. φεῦ φεῦ, ποῖ μολώμεν, / ὦ Ζεῦ; Eur. <i>Hec.</i> 162 s. ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν / στείχω Eur. <i>Hec.</i> 163 ποῖ δὴ σωθῶ;</p>
<p>Cosa dirò?</p>	<p>Eur. <i>Alc.</i> 863 τί λέγω; τί δὲ μή; Aesch. <i>Ag.</i> 1491 τί ποτ' εἶπω; Eur. <i>Hec.</i> 154 s. τί ποτ' ἀπύσω; / ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν ...; Aesch. <i>Ch.</i> 88 πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεῦξωμαι πατρὶ; Aesch. <i>Ch.</i> 418 τί δ' ἂν φάντες τύχοιμεν; Eur. <i>Hipp.</i> 826 s. τίνα λόγον ... / προσαιδῶν τύχω;</p>

<i>Come ti piangerò?</i>	Aesch. <i>Ag.</i> 1490 πῶς σε δακρύσω; Eur. <i>Hel.</i> 165 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον; Eur. <i>Phoen.</i> 1335 τίν' εἶπω μῦθον ἢ τίνας γόους; Eur. <i>Tr.</i> 604 οἴος ἰάλεμος, οἶά τε πένθη Aesch. <i>Ch.</i> 87 τί φῶ χέουσα τάσδε κηδεῖους χοάς; Eur. <i>Hel.</i> 165 s. τίνα μούσαν ἐπέλθω / δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; Eur. <i>Phoen.</i> 1498-1501 τίνα προσφδὸν / ἢ τίνα μουσολόλον στοναχᾶν ἐπὶ / δάκρυσι δάκρυσιν, ... ἀγκαλέσωμαι;
<i>Chi piangerò per primo?</i>	Eur. <i>Iph. T.</i> 656 σὲ πάρος ἢ σ' ἀναστενάξω γόοις Eur. <i>Phoen.</i> 1524 s. τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί-/τας σπαργαμοῖς ἀπαρχὰς βάλω; Eur. <i>Erechth.</i> 370. 36-40 TrGF (= 17 Sonnino) τίν' ἐπὶ πρῶτον ἢ σὲ τὰν πάτραν, / ἢ σὲ τὰν φίλαν παρθένων ... / ... ἢ τὸν κάτω πόσιν ἐμὸν στένω / ... ἢ σὲ ...
<i>Sono vedova/o</i>	Eur. <i>Hec.</i> 160 φροῦδος πρέσβυς Eur. <i>Hel.</i> 203 s. ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἀλί πολυπλανῆς / πόσις ὀλόμενος οἴχεται
<i>Sono orfano</i>	Eur. <i>Alc.</i> 396 προλιπούσα δ' ἐμὸν / βίον ὠρφάνισεν Eur. <i>Alc.</i> 406 s. νέος ἐγὼ, πάτερ, λείπομαι φίλας / μονόστολός τε ματρός Eur. <i>Suppl.</i> 1131 s. ἐγὼ δ' ἔρημος ἀθλίου πατρὸς τάλας / ἔρημον οἶκον ὀρφανεύσομαι λαβῶν
<i>I tuoi figli sono orfani</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 847 τέκν' ὀρφανεύεται Eur. <i>Hipp.</i> 848 ἔλιπες ἔλιπες
<i>Sono senza figli</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1186 γραῦς ἄτεκνος Eur. <i>Andr.</i> 1216 ἄτεκνος ἔρημος Eur. <i>Hec.</i> 161 φροῦδοι παῖδες Eur. <i>Suppl.</i> 955 s. οὐκέτ' εὔτεκνος, οὐκέτ' εὔ-/παις Eur. <i>Suppl.</i> 966 s. καὶ νῦν ἄπαις ἄτεκνος / γηράσκω δυστανοτάτως Eur. <i>Andr.</i> 1206 s. ταλαίπωρον ... / γέροντ' ἄπαιδα Aesch. <i>Pers.</i> 580 τοκέες δ' ἄπαιδες [<i>scil.</i> πενθοῦσιν] Eur. <i>Hel.</i> 367 ματέρες τε παῖδας ὄλεσαν Eur. <i>Andr.</i> 1212 διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος Eur. <i>Tr.</i> 603 ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν
<i>Non ho più famiglia</i>	Eur. <i>Andr.</i> 1177 οὐκέτι μοι γένος
<i>Non ho più patria</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1186 γραῦς ἄπολις
<i>Sono rimasto senza difesa</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1036 γυμνός εἰμι προπομπῶν
<i>Siamo rimasti senza difesa</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1024 ἐσπανίσμεθ' ἄρωγων
<i>Siamo fatte schiave</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1310 s. ἀγόμεθα φερόμεθ' ... / δούλειον ὑπὸ μέλαθρον

<i>Sono un povero vecchio / una povera vecchia</i>	Eur. <i>Andr.</i> 1200 s. τάλας ἐγὼ / γέρον καὶ δυστυχῆς Eur. <i>Tr.</i> 1186 γραῦς ἄτεκνος Eur. <i>Tr.</i> 1186 γραῦς ἄπολις Eur. <i>Hec.</i> 156 δειλαία δειλαίου γήρωσ Eur. <i>Med.</i> 1209 s. τίς τὸν γέροντα τύμβον ὀρφανὸν σέθεν / τίθησιν; Aesch. <i>Pers.</i> 583 θυρόμενοι γέροντες τε πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος
<i>La casa è vuota</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 847 ἔρημος οἶκος Eur. <i>Andr.</i> 1205 δόμον ἔλιπες ἔρημον
<i>La casa è in rovina</i>	Eur. <i>Alc.</i> 415 ὄλωλεν οἶκος Aesch. <i>Ch.</i> 51-53 ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτᾶν θανάτοισι
<i>Tutto è andato in rovina</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 1016 τί δ' οὐκ ὄλωλεν; Eur. <i>Andr.</i> 1218 s. ἀμπτάμενα / φροῦδα πάντα κείται Soph. <i>El.</i> 1149 s. νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ / θανόντι σὺν σοί
<i>Oh terra sciagurata!</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 994 s. ἰὼ πόνος ἰὼ κακὰ / ... χθονί Aesch. <i>Pers.</i> 1070 = 1074 ἰὼ ἰὼ Περσὶς αἴα Eur. <i>Hel.</i> 362 ἰὼ τάλαινα Τροία Eur. <i>Phoen.</i> 1493 ὦμοι, Θῆβαι
<i>Cose terribili da vedere !</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 993 ὄλοα δ' ὄρᾶν Eur. <i>Hec.</i> 689 ἄπιστ' ἄπιστα ... δέρομαι Eur. <i>Andr.</i> 1173 κακὸν οἶον ὄρῶ τόδε Eur. <i>Hipp.</i> 845 s. οἶον εἶδον ἄλγος δόμων / οὐ τλητὸν οὐδὲ ζητὸν
<i>Cose terribili da dire!</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 993 ὄλοα λέγειν

Funzione 6. Elogio del morto

Temi	Formule
<i>Eri la migliore di tutte le donne</i>	Eur. <i>Hipp.</i> 849-851 γυναικῶν ἀρίστα θ' ὀπόσας ὄρᾳ / φέγγος θ' ἀλίιο καὶ νυκτὸς ἀ-/στερωπὸν σέλας Eur. <i>Alc.</i> 439-445 ἴστω δ' Αἴδας ὁ μελαγχαίτας θεὸς ὅς ... / ... / πολὺ δὴ πολὺ δὴ γυναικ' ἀρίσταν / λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ-/σας ἐλάτα δικώπῳ

Funzione 7. Espressioni affettuose per il morto

Temi	Formule
<i>Sei morto senza di me</i>	Soph. <i>Oed. Col.</i> 1714 ἐρῆμος ἔθανες ὦδέ μοι Soph. <i>El.</i> 1137 ἀπώλου σῆς κασιγνήτης δίχα

<i>Ti ho allevato con amore</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 918 s. δυστυχή / σ' ἔτρεφον Eur. <i>Suppl.</i> 919 s. σ' ἔτρεφον ἔφερον ὑφ' ἥπατος / πόνους ἐνεγκοῦσ' ἐν ὠδίσι Soph. <i>El.</i> 1143-1145 οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς / ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφί σοι / πόνω γλυκεῖ παρέσχον Eur. <i>Suppl.</i> 1134-1137 ποῦ δὲ πόνος ἐμῶν τέκνων, / ποῦ λοχευμάτων χάρις / τροφαί τε ματρὸς ἄνπνά τ' ὀμμάτων τέλη / καὶ φίλια προσβολαὶ προσώπων;
<i>Nemmeno da morto ti mancherà il mio/nostro amore</i>	Soph. <i>Oed. Col.</i> 1702 s. οὐδὲ γὰρ ὡς ἀφίλητος ἐμοὶ ποτε / καὶ τᾶδε μὴ κυρήσης Eur. <i>Bacch.</i> 1316 s. καὶ γὰρ οὐκέτ' ὦν ὅμως / τῶν φιλάτων ἔμοιγ' ἀριθμήση, τέκνον
<i>Eri la protezione della tua sposa</i>	Eur. <i>Tr.</i> 590 σᾶς δάμαρτος ἄλκαρ
<i>Eri la protezione della madre</i>	Eur. <i>Phoen.</i> 1436 ὦ γηροβοσκῶ μητρὸς
<i>Sit tibi terra levis</i>	Eur. <i>Alc.</i> 463 s. κούφα σοι / χθῶν ἐπάνωθε πέσοι

Funzione 8. Espressione di un desiderio irrealizzabile	
Temî	Formule
<i>Magari fossi morta prima!</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 821 εἶθε με Καδμείων ἔναρον στίχες ἐν κονίαισιν Aesch. <i>Pers.</i> 915-917 εἶθ' ὄφελε, Ζεῦ, κάμῃ μετ' ἀνδρῶν / τῶν οἰχομένων / θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι Soph. <i>El.</i> 1131 s. ὡς ὄφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον, / πρὶν ... Aesch. <i>Ag.</i> 1538-1540 εἶθ' μ' ἐδέξω / πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτοίχου / δροίτας κατέχοντα χάμευναν
<i>Torna da me</i>	Eur. <i>Tr.</i> 587 μόλοις, ὦ πόσις μοι Eur. <i>Alc.</i> 455-458 εἶθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἶη, / δυναίμαν δέ σε πέμψαι / φάος ἐξ Αἶδα τεράμων / καὶ Κωκυτοῖο ῥεέθρων
<i>Magari tu fossi morto dopo aver gustato il dono della giovinezza!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1168 εἰ μὲν γὰρ ἔθανες ... ἥβης τυχῶν
<i>Magari tu fossi morto dopo aver gustato le gioie del matrimonio!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1168 εἰ μὲν γὰρ ἔθανες ... τυχῶν / γάμων
<i>Magari tu fossi morto dopo aver esercitato il potere!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1168 s. εἰ μὲν γὰρ ἔθανες ... τυχῶν / ... τῆς ἰσοθέου τυραννίδος

<i>Magari tu fossi morto in battaglia!</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1168 εἰ μὲν γὰρ ἔθανες πρὸ πόλεως Aesch. <i>Ch.</i> 345-347 εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίου / ... πάτερ, / δορίμητος κατηναρίσθης
<i>Magari non ti avessi sposato!</i>	Eur. <i>Alc.</i> 880 s. μήποτε γήμας / ὄφελον οἰκεῖν μετὰ τήσδε δόμους
<i>Magari non mi fossi sposato!</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 822 s. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη / δέμας ἐς ἀν- δρὸς εὐνάν
<i>Magari un dio ti avesse rapito!</i>	Eur. <i>Andr.</i> 1182 s. εἶθ' σ' ὑπ' Ἰλίου ἦναρε δαίμων / Σι- μοεντίδα παρ' ἄκτάν

Funzione 9. Ricordo del passato perduto	
Temi	Formule
<i>Ti prendevi cura di me</i>	Eur. <i>Bacch.</i> 1318-1322 οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερῖ, / τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξη, τέ- κνον, / λέγων· τίς ἀδικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον; / τίς σὴν ταράσσει καρδίαν λυπηρὸς ὢν; / Λέγ' ὡς κολά- ζω τὸν ἀδικοῦντά σ', ὦ πάτερ Eur. <i>Suppl.</i> 1154 s. λόγων δὲ παρακέλευσμα σῶν / ἄξει φερόμενον οἴχεται
<i>Io mi prendevo cura di te</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1187 οἴμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ / ὕπνοι τ' ἐκείνοι φροῦδά μοι
<i>Tua madre si prendeva cura di te</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1175 s. ὃν πόλλ' ἐκήπτουσ' ἡ τεκοῦσα βόστρουχον / φιλημάσιν τ' ἔδωκεν
<i>Mi sembra ancora di vederti</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 1152 ἔτ' εἰσορᾶν σε, πάτερ, ἐπ' ὀμμάτων δοκῶ
<i>La vita era bella quando c'eri tu</i>	Soph. <i>Oed. Col.</i> 1698 s. ὁ μηδαμὰ δὴ φίλον ἦν φίλον, / ὅποτε γε καὶ τὸν ἐν χεροῖν κατεῖχον

Funzione 10. Affermazione di responsabilità	
Temi	Formule
<i>Sono io il responsabile della tua morte</i>	Eur. <i>Herc.</i> 1371 σέ ... ὦ τάλαιν', ἀπώλεσα Soph. <i>Ant.</i> 1319 ἐγὼ γὰρ σ' ἐγὼ σ' ἔκανον, ὦ μέλεος Eur. <i>Herc.</i> 1367 s. ὁ φύσας καὶ τεκῶν ὑμᾶς πατήρ / ἀπώλεσ' Soph. <i>Ant.</i> 1268 s. ἔθανες, ἀπελύθης, / ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίας
<i>Non ti ho prestato le cure rituali</i>	Soph. <i>El.</i> 1138-1140 κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσὶν ἡ τάλαιν' ἐγὼ / λουτροῖς σ' ἐκόσμησ', οὔτε παμφλέκτου πυρὸς / ἀνειλόμην
<i>Sono stato un male per la famiglia</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 932 s. γέννα ... / κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν
<i>Sono stato un male per la patria</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 932 s. γὰ τε πατρώα / κακὸν ἄρ' ἐγενό- μαν

<i>Ho provocato tanto dolore</i>	Eur. <i>Hel.</i> 364-366 τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε / πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον / ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρυσιν
<i>X è la causa di questa sciagura</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 550-553 Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως / βαρίδεσσι ποντίαις Aesch. <i>Pers.</i> 558-562 πεζοὺς γάρ τε καὶ θαλασσίους / λινόπτεροι κυανώπιδες / νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, / νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς

Funzione 11. Promessa di vendetta	
Temi	Formule
<i>Ucciderò chi ti ha ucciso</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 1143 ἄρ' ἀσπιδουῆχος ἔτι ποτ' ἀντιτείσομαι / σὸν φόνον; Aesch. <i>Ch.</i> 435-437 πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τείσεις / ἕκατι μὲν δαιμόνων, / ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν
<i>Sorga colui che ti vendicherà</i>	Eur. <i>El.</i> 135-139 ἔλθοις ... / ... πατρί θ' αἰμάτων / αἰσίστων ἐπίκουρος Aesch. <i>Ch.</i> 143 s. λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάρονον, / καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη Aesch. <i>Ch.</i> 160 s. ἴτω τις δορυσθενῆς ἀνήρ / ἀναλυτήρ δόμων
<i>Muoia chi ti ha ucciso</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 367 s. οἱ κτανόντες / νιν οὕτως δαμήναι Aesch. <i>Ch.</i> 312 s. ἀντι δὲ πληγῆς φονίας φονίαν / πληγῆν τινέτω [Eur.] <i>Rh.</i> 906-909 ὄλοιτο μὲν Οἰνεΐδας, / ὄλοιτο δὲ Λαρτιάδας, / ὅς μ' ἄπαιδα γέννας / ἔθηκεν ἀριστοτόκοιο

Funzione 12. Promessa e certificazione di offerte	
Temi	Formule
<i>Io ti piango</i>	Eur. <i>Suppl.</i> 804 προσαιδῶ σε τὸν θανόντα Aesch. <i>Ch.</i> 500 καὶ τῆσδ' ἀκουσον λοισθίου βοῆς, πάτερ Aesch. <i>Ch.</i> 508 ἄκου' ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα Eur. <i>Suppl.</i> 826 s. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ / σποδὸν κάρῳ κεχύμεθα Eur. <i>Suppl.</i> 1143 κλύεις τέκνων γόους; Aesch. <i>Ch.</i> 334 s. δίπαις τοῖ σ' ἐπιτύμβιος / θρηῆνος ἀναστενάζει

<i>Leverò il lamento</i>	Aesch. <i>Pers.</i> 947 κλάγω δ' αὐ γόον ἀρίδακρυν Aesch. <i>Pers.</i> 1077 πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις Aesch. <i>Pers.</i> 1052 s. μέλαινα δ' αὐ μεμείξεται / οἷ στο- νόεσσα πλαγά Aesch. <i>Pers.</i> 935-940 πρόσφθογγόν σοι ... / κακοφάτι- δα βοάν, κακομέλετον ἰάν / ... / πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν
<i>Ti seppellirò</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1185 s. σὺ δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτε- ρον, / ... ἄθλιον θάπτω νεκρόν
<i>Accetta quello che ho</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1202 ὦν δ' ἔχω, λήψη τάδε
<i>Ti offro i tuoi beni</i>	Eur. <i>Tr.</i> 1220 πέπλων ἀγάλματ' ἐξάπτω χρόος Eur. <i>Tr.</i> 1212 s. μήτηρ πατρός σοι προστίθησ' ἀγάλ- ματα / τῶν σῶν ποτ' ὄντων
<i>Ti onorerò con offerte</i>	Aesch. <i>Ch.</i> 483 s. οὕτω γὰρ ἂν σοι δαίτες ἔννομοι βρο- τῶν / κτιζοῖατ' Aesch. <i>Ch.</i> 486-488 κἀγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρί- ας / οἴσω πατρῶων ἐκ δόμων γαμηλίους, / πάντων δὲ πρώτον τόνδε πρεσβεύσω τάφον

Funzione 13. Invito a levare il lamento	
Temî	Formule
<i>Piangi</i>	Aesch. <i>Sept.</i> 965 ἴτω δάκρυα Aesch. <i>Pers.</i> 1038 δίαινε δίαινε πῆμα Aesch. <i>Pers.</i> 1065 διαίνου δ' ὄσσε Aesch. <i>Ch.</i> 152 s. ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον / ὀλο- μένω δεσπότη Aesch. <i>Pers.</i> 572-574 στένε καὶ δακνά-/ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον / οὐράνι' ἄχη
<i>Picchiati, graffiati, strappati i capelli</i>	Eur. <i>El.</i> 150 ἔ ἔ, δρύπτε κάρα Aesch. <i>Pers.</i> 1054 καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα Aesch. <i>Pers.</i> 1062 ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι Aesch. <i>Pers.</i> 1056 μοι γενεῖου πέρθε λευκήρη τρίχα Eur. <i>Suppl.</i> 76 s. διὰ παρηῆδος ὄνυχι λευκάς / αἵμα- τοῦτε χρώτα φόνιον Aesch. <i>Pers.</i> 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὰν χάριν Eur. <i>Tr.</i> 1235 s. ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα / πιτύλους δι- δοῦσα χειρός Eur. <i>Phoen.</i> 1350 s. ἀνάγετ' ἀνάγετε ... / ἐπὶ κάρα τε λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν Aesch. <i>Pers.</i> 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμᾶ χερῶν

<i>Leva il lamento</i>	<p>Aesch. <i>Pers.</i> 1073 γοᾶσθ' ἀβροβάται Aesch. <i>Sept.</i> 965 ἴτω γόος Eur. <i>Phoen.</i> 1350 s. ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτόν Eur. <i>Tr.</i> 1229 s. στέναζε ... / νεκρῶν ἰακχον Aesch. <i>Pers.</i> 1050 ἐπορθίαζέ νυν γόοις Eur. <i>El.</i> 125 ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον Eur. <i>Suppl.</i> 73 s. ἴτ' ὦ ξυνωδοὶ κακοῖς / ἴτ' ὦ ξυναλγη- δόνες Aesch. <i>Pers.</i> 575 τεῖνε δὲ δυσβάυκτον βοᾶτιν τάλαι- ναν αὐδάν Aesch. <i>Pers.</i> 941 s. ἴετ' αἰανῆ πάνδυρτον / δύσθορον αὐδάν Eur. <i>El.</i> 126 ἄναγε πολύδακρυν ἄδονάν</p>
<i>Rispondi al mio lamento</i>	<p>Aesch. <i>Pers.</i> 1040 = 1048 = 1067 βόα νυν ἀντίδουπά μοι Aesch. <i>Pers.</i> 1042 ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς Eur. <i>Suppl.</i> 800 s. ἀπύσατ' ἀπύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν / στεναγμάτων</p>

Appendice 3. Θρήνος e γόος nei poeti tragici

Vorrei concludere questo capitolo con qualche considerazione riguardo ai due termini chiave del lessico della lamentazione, soprattutto per verificare se è ancora percepibile nei testi tragici quella differenza che ci è parsa così evidente a partire dai lamenti omerici. Nel caso della tragedia questa verifica è particolarmente complicata, perché mai viene rappresentata una scena completa di *próthesis* o di sepoltura vera e propria, e soprattutto perché nel dramma attico non potevano essere rappresentati i naturali titolari del θρήνος, ovvero i professionisti del pianto, per la nota proibizione riguardo a questa forma di lamento vigente sin dal tempo di Solone. L'opinione comune, negli studi sulla tragedia, è che γόος e θρήνος siano impiegati come termini perfettamente intercambiabili e che la distinzione formale dei due lamenti sia venuta meno¹¹⁰. Almeno in parte, tale opinione si può considerare condivisibile, perché non c'è dubbio che nella tragedia il termine θρήνος ampli il suo campo semantico, sovrapponendolo a quello coperto dal termine γόος¹¹¹, ma se è indubbio che in alcuni casi θρήνος esprima dei significati che solitamente sono di pertinenza del γόος, non è mai vero il contrario. Esistono poi in tragedia dei passi in cui θρήνος e γόος sono chiaramente distinti. In particolare, quando il lamento è associato alla sfera poetico-musicale, viene sempre impiegato il termine θρήνος per designarlo¹¹². Questa precisazione, che spero di dimostrare, mi sembra importante perché ribadisce sul piano terminologico quello che abbiamo potuto verificare nel vivo dell'analisi dei testi: a dispetto del fatto che il θρήνος, il lamento poetico d'autore, non poteva essere rappresentato sulla scena, i poeti tragici conservarono viva memoria del suo repertorio espressivo e talvolta seppero utilizzare questo repertorio per sperimentazioni complesse (vd. *supra* 5.7).

Un esempio molto chiaro di distinzione tra forme di lamentazione si trova nell'*Elettra* di Sofocle, quando Oreste, dopo aver ascoltato un grido di dolore

¹¹⁰ Il primo a sostenere questa tesi è stato, per quanto mi risulta, Schadewaldt 1926, p. 160 n. 2, che si è appoggiato su Aesch. Ag. 1079 e fr. 291 TrGF. Schadewaldt, però, rimanda a Hom. Il. 18. 51; 23. 17; 24. 723, 747, 760 s. per mostrare che quest'identità risalirebbe ai poemi omerici, il che è per noi inaccettabile. La stessa tesi, limitata ai tragici, è stata sostenuta, in seguito, da Peretti 1939, p. 21: «Eschilo usa θρήνος e γόος senza differenza alcuna»; da Fraenkel 1950, II, p. 36, ad 57: «The close kinship with θρήνος is clearly seen for instance in fr. 291 and Ag. 1079»; da Harvey 1955, p. 170 e da Nagy 1979, p. 112 n. 2. Più prudente è Alexiou 2002 (1974), p. 103: «In the classical period, the *thrēnos* was still remembered as a distinct type of lyric poetry, but it was interchangeable with *gōos*, especially in tragedy, and could be used to refer to any kind of lament, not necessarily for the dead».

¹¹¹ Per un'analisi dettagliata del significato di γόος nella tragedia vd. Palmisciano 1996a, n. 8 p. 161. Il campo semantico di questo termine appare del tutto analogo a quello verificato nei poemi omerici. Per un elenco delle occorrenze in tragedia di termini connessi con la lamentazione vd. Schauer 2002, pp. 334-337.

¹¹² Belle osservazioni sul collegamento fra musica e θρήνος in tragedia si possono leggere in Loraux 1999, pp. 89-91, che invita ad apprezzare la distinzione fra θρήνος e γόος.

proveniente dall'interno della casa (v. 77 *ἰὼ μοί μοι δύστενος*), chiede al pedagogo se vuole restare ad ascoltare questi γόοι della sorella (v. 80 s.). Quando poi Elettra entra in scena e descrive la condizione di cordoglio in cui si trova, i termini utilizzati sono precisi: vv. 87-90 ... *ὥς μοι / πολλαὶς μὲν θρήνων ᾠδάς / πολλαὶς δ' ἀντήρεις ἦσθου / στέρνων πλαγὰς αἰμασσομένων*. È evidente la distinzione tra il momento della lamentazione più formalizzata (*θρήνων ᾠδάς*) e il momento del *planctus*. Questa distinzione è puntualmente ripresa da Elettra poco oltre (v. 103 s.) quando dice: *ἀλλ' οὐ μὲν δὴ / λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων*. Se non si vuole intendere questa espressione come la ripetizione enfatica di due termini equivalenti, si dovrà allora leggere in questi versi la sintesi delle due fasi principali in cui si articola la crisi del cordoglio. Allo stesso modo si deve intendere un passo dell'*Antigone* (v. 883 s.) *ἄρ' ἴστ' αἰοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν / ὥς οὐδ' ἄν εἰς παύσαιτ' ἄν, εἰ χρεῖη, λέγων*¹¹³, dove, benché non sia impiegato il termine *θρήνος*, si dovrà attribuire ad *αἰοιδή* il significato di lamento articolato e a *γόος* quello di insieme delle manifestazioni del *planctus*.

Ben ferma è la distinzione fra *γόος* e *θρήνος* nelle parole di Teseo nelle *Supplici* di Euripide, v. 87 s. *τίνων γόους ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον / νεκρῶν τε θρήνους...* In effetti, poco prima, le donne di Argo hanno realmente pronunciato dei lamenti inarticolati accompagnati da gesti autolesivi e hanno eseguito dei brevi lamenti verbali sui caduti nella spedizione. Analoghe distinzioni, pertinenti alle diverse modalità con cui effettivamente è stata pronunciata la lamentazione nel dramma si possono cogliere in Eur. *Med.* 1211 *ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο* e nell'*Andromaca*, vv. 91 s. *οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ / θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι*¹¹⁴.

Uno dei passi solitamente portati a sostegno della tesi dell'uso indifferenziato dimostra a mio avviso esattamente il contrario. Si tratta del fr. 291 TrGF di Eschilo, nel quale leggiamo *θρηνεῖ δὲ γόον τὸν ἀηδόνηιον*. In questo caso la sovrapposibilità dei due termini è solo apparente, come dimostra l'uso del verbo *θρηνέω* con complemento oggetto. Già in *Il.* 24. 720 s. i cantori *στονόεσσιν αἰοιδῆν ... ἐθρήνεον*; nell'*Aiace* di Sofocle (v. 630 s.) la madre dell'eroe *ὄξυτόνους... ᾠδὰς θρηνήσει* e in un altro passo della stessa tragedia (v. 582) troviamo l'espressione *θρηνεῖν ἐπωδάς*; negli *Uccelli* di Aristofane (v. 211) si dice dell'usignolo che *θρηνεῖ ὕμνους*. In casi come questi è l'unione del complemento oggetto con il verbo a definire il significato esatto del tipo di canto e di esecuzione a cui ci si sta riferendo¹¹⁵. Lo dimostra anche un frammento di Nicomaco di Alessandria, che non è mai stato portato alla

¹¹³ Per i problemi di costituzione del testo posti da questo passo vd. *supra* 1.7.

¹¹⁴ Secondo Swift 2010, p. 304, invece: «[questo passo] implies that all three words can be used synonymously to mean 'lamentation'».

¹¹⁵ Questa considerazione aiuterebbe a comprendere meglio il significato di Soph. *Phil.* 1401 *ἄλις γὰρ μοι τεθρήνηται γόοις*, qualora si fosse certi di questa disposizione testuale, che è in competizione con altre in cui il termine *γόος* è assente.

discussione: Nicom. Alex. F 13 TrGF ... μέλπουσί τ' ἀηδόνιον / κλαγγήν. Il significato più plausibile di questi versi è «eseguono in forma di canto il verso acuto dell'usignolo», né è mai venuto in mente ad alcuno di stabilire l'improbabile equazione fra il canto e il verso dell'animale. Allo stesso modo, nel fr. 291 TrGF di Eschilo si dovrà intendere «esegue in forma di canto funebre il lamento dell'usignolo». A questo proposito tornano utili le osservazioni che abbiamo fatto a proposito di un caso simile: l'invenzione da parte di Atena della melodia trenodica raccontata da Pindaro nella *Pitica* 12 (vd. *supra* 4.7). In quel caso l'oggetto dell'imitazione era il γόος delle Gorgoni, il risultato dell'imitazione era il θρηῖνος auletico inventato dalla dea.

Infine, in contesti in cui compaiono termini appartenenti alla sfera poetico-musicale, la parola che ricorre sistematicamente ad indicare il lamento funebre è sempre θρηῖνος. Un uso che non ammette eccezioni.

Aesch. *Ag.* 990 s. τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνωδεῖ / θρηῖνον Ἐρινύος

Eur. *Iph. T.* 144-146 δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ ἐνμύ-
σου / μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγοις

Eur. *Iph. T.* 179-183 ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὑμνων τ' / Ἀσιητᾶν σοι βάρβα-
ρον ἀχάν, / δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μούσαν νέκυσιν μέλεον

Eur. *Tr.* 608 s. ὡς ἤδ' ἰδὺν δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν / θρήνων τ' ὀδυρ-
μοὶ μούσᾳ θ' ἠλύπας ἔχει

Questi ultimi passi forniscono il dato più interessante per il discorso che sto svolgendo. Si conferma la pertinenza del termine θρηῖνος alla sfera poetica e musicale e, soprattutto, si comprende che tale pertinenza continuò ad essere percepita anche nella cultura poetica di cui la tragedia è testimonianza. Forse Atene non ha avuto un ruolo del tutto marginale nel consegnare ai dotti che classificarono i generi poetici in età alessandrina il nome dei carmi che piangono i morti.

CAPITOLO SESTO

La poesia funeraria dal IV secolo all'età romana

Le testimonianze e i documenti che possiamo raccogliere sulla cultura del lamento funebre a partire dal IV secolo a. C. debbono essere valutati all'interno di un fenomeno culturale di più vasta portata: la nascita di una vera e propria letteratura nel senso moderno del termine, ovvero di una produzione poetica (e prosastica) d'autore che si affida al testo scritto come strumento di comunicazione e che appare sganciata da quel legame necessario con un'occasione socialmente rilevante che contraddistingueva la comunicazione poetica in età arcaica e classica¹. Questo fenomeno è il risultato di molti fattori, ma è certo che esso appare in concomitanza con un cambiamento radicale di carattere politico e sociale: la formazione, dopo la morte di Alessandro Magno, di stati monarchici sul cui territorio sono disseminate numerose e grandi città cosmopolite, dove vive una popolazione eterogenea sul piano etnico e culturale, e stratificata sul piano sociale. In queste condizioni il vecchio sistema delle occasioni condivise dall'intera cittadinanza viene sostituito da un nuovo sistema di eventi socialmente rilevanti; di conseguenza viene sottoposto ad una radicale trasformazione anche il repertorio poetico che a quelle antiche occasioni era da sempre legato.

Non stupisce dunque che il *θρήνος*, nelle forme in cui lo abbiamo conosciuto finora, si estingua, al pari di altri generi lirici, anche se la pratica di piangere i morti non venne mai meno per tutta l'antichità, né i poeti cessarono di confrontarsi con i temi e le forme del lamento funebre. D'altra parte un intero libro di *θρήνοι* di Pindaro era collocato sugli scaffali della Biblioteca di Alessandria.

Le notizie che le fonti antiche conservano a riguardo non sono moltissime, ma eloquenti, come vedremo. Da queste notizie si ricava con certezza che dei carmi continuarono ad essere prodotti a seguito della morte di una personalità rilevante, di un amico, di un parente o di una donna amata. La differenza fondamentale rispetto alla produzione precedente è che nessuno di questi componimenti fu scritto per soddisfare le esigenze del rito funebre, ma per commemorare il morto o per dare una forma al proprio dolore. Queste opere

¹ Sull'indebolimento dell'occasione nel passaggio dal V al IV sec. a. C. vd. Gentili 2006 (1984), pp. 15-47; Fantuzzi 1993, pp. 44-51; Fantuzzi 2002, pp. 20-29.

poetiche sono più vicine al carme 101 di Catullo, o al sonetto *In morte del fratello Giovanni* di Foscolo, che ai γόοι o ai θοῆνοι che abbiamo studiato finora.

Se però questa premessa ci obbliga a considerare questi testi poetici di carattere luttuoso come delle espressioni letterarie, a cui non è giusto chiedere il rispetto delle funzioni del lamento rituale, sul piano formale il discorso deve essere più circospetto, perché proprio il definitivo distacco della cultura delle classi elevate da quella delle classi più umili aprì ai letterati inedite possibilità di condurre sperimentazioni in diverse direzioni, anche recuperando forme cadute in disuso all'interno di carmi appartenenti ai nuovi generi. È solo in un contesto in cui la cultura è polarizzata e segmentata che è possibile l'asunzione di elementi della cultura tradizionale (ora percepita come cultura popolare) per rendere sempre più sofisticati e ricchi i nuovi componimenti. Ed è all'esplorazione di questi rapporti, che potremmo racchiudere sotto la categoria del 'popolareggiante', che è dedicato questo capitolo finale.

6.1. *Poesia funeraria e consolatio in prosa*

Benché lo stato di conservazione dell'opera di Antimaco di Colofone sia davvero sconcertante, tuttavia le testimonianze antiche forniscono alcune interessanti notizie sul contenuto della sua opera più famosa, la *Lide*². Si trattava di un'elegia di notevole estensione che Antimaco scrisse a seguito della morte della donna da lui amata, Lide appunto, inserendo nel tessuto narrativo lunghe digressioni di carattere mitologico su alcune vicende esemplari di sofferenza, allo scopo di alleviare il proprio dolore grazie al confronto con altre e più gravi sciagure. Su questo punto particolare ci informa lo Pseudo Plutarco, un autore che forse non aveva conoscenza diretta di quest'opera.

[Plut.] *Cons. ad Apoll.* 9. 106 b-c (= Antim. T 7 Wyss = T 8 Gent.-Pr. = T 12 Matthews)
 ἀποθανούσης γὰρ τῆς γυναικὸς αὐτῷ Λύδης³, πρὸς ἣν φιλοστόργως εἶχε, παραμύθιον τῆς λύπης αὐτῷ ἐποίησε τὴν ἐλεγείαν τὴν καλουμένην Λύδην, ἐξαριθμησάμενος τὰς ἥρωικὰς συμφορὰς, τοὺς ἀλλοτρίους κακοὺς ἐλάττω τὴν ἑαυτοῦ ποιῶν λύπην.

Lo stato del testo non permette di verificare l'aspetto che maggiormente interessa il nostro discorso, cioè il tipo di impiego del paradigma mitologico adottato da Antimaco. Non sarebbe irrilevante per noi poter determinare se nella *Lide* i miti fossero usati in funzione consolatoria o, secondo la categoria da noi introdotta, in funzione trenodica, per capire se la *Lide* vada avvicinata alla tradizione dell'elegia di carattere trenodico (nel senso più ampio del ter-

² Per un'introduzione generale alla *Lide* vd. Wyss 1936, pp. XIX-XXIV; Del Corno 1962; Serrao 1979; Matthews 1996, pp. 26-39.

³ In realtà è più probabile che Lide fosse un'etera e non la moglie di Antimaco, vd. Matthews 1996, p. 27.

mine) o piuttosto debba essere posta in relazione con la *consolatio*, il nuovo genere di discorso riguardo alla morte che nacque nel IV secolo a. C. e conobbe un grande sviluppo in età ellenistico-romana⁴. Questo genere prosastico si pose programmaticamente lo scopo di alleviare (o addirittura rimuovere) il dolore provocato da un lutto impiegando argomenti di carattere retorico-filosofico, fra i quali non mancano anche gli esempi mitici di grandi disgrazie e di grande sopportazione del dolore. Gli argomenti impiegati appartenevano ad una nuova tecnica che, a differenza di quella del lamento tradizionale, poté essere teorizzata e praticata da singole personalità, come per esempio Antifonte, a cui gli antichi attribuivano l'invenzione della τέχνη ἀλυπίας (Kassel 1958, p. 9 s.), il metodo per liberarsi dal dolore. Argomenti di carattere consolatorio dovettero essere impiegati da Aristotele nel dialogo perduto Εὐδημος ἢ περὶ ψυχῆς (frr. 37-48 Rose), ma nell'antichità l'opera più famosa di questo genere fu il trattato Περὶ πένθους dell'accademico Crantore, un libro che Panezio consigliava di imparare a memoria, data la bellezza dei concetti che vi erano espressi, e che conobbe un successo enorme anche in ambiente romano⁵. Per quanto riguarda Antimaco, dato lo stato della documentazione in nostro possesso ed essendo persino incerto se lo Pseudo Plutarco attingesse direttamente dalla sua opera o riferisse notizie di seconda mano, non si può far altro che ricordare che esempi mitologici in funzione trenodica li abbiamo già incontrati nei θοῖνοι di Simonide e Pindaro e in alcuni lamenti della tragedia, e che quindi non si può escludere che anche questa fosse la funzione con la quale erano impiegati da Antimaco⁶.

L'accessibilità di un nuovo repertorio di argomenti generali sulla morte di derivazione filosofica non fu priva di conseguenze sul piano poetico. Secondo Diogene Laerzio (9. 56) Euforione di Calcide compose un ἐπικήδειον⁷ per l'a-

⁴ Sulla *consolatio* vd. Buresch 1886; Kassel 1958; Johann 1968.

⁵ Cf. Cic. *Acad.* 2. 135; vd. Kassel 1958, p. 36 s.

⁶ Per dirimere la questione non mi sembra di grande aiuto la pur importante testimonianza di Ermesianatte, fr. 7. 41-46 Powell = Antim. T 6 Wyss = T 7 Gent.-Pr. = T 11 Matthews, in part. 45 s. ... γόων δ' ἐνεπλήσατο βίβλους / ἰράς, ἐκ παντός παυσάμενος καμῆτου. La difficoltà di inquadrare con precisione la *Lide* è chiara nelle parole di Jacoby 1905, p. 47: «Die *Lyde* ist formell nichts anderes wie ein ἐπικήδειον... In Wahrheit nähert sie sich durch die Wandlung des Inhalts dem Epos, der erzählenden Poesie...».

⁷ Per la storia di questo termine vd. Färber 1936, I, pp. 38, 53 s., 65 s.; II, p. 53 s.; Reiner 1938, p. 2 s.; Alexiou 2002 (1974), p. 107 s. Il primo significato è quello di "funerario, relativo alla tomba", dunque un significato generico che è però connesso al canto proprio nelle attestazioni più antiche (Eur. *Tr.* 514; Plat. *Leg.* 800e). Nei passi dei lessicografi riportati da Färber è evidente la difficoltà di collocare in una posizione chiara l'ἐπικήδειον rispetto al θοῖνος. Ha pienamente ragione, allora, la Alexiou a dire che quando i lamenti poetici di carattere rituale non vennero più praticati, ci fu un riversamento di temi e formule da questi testi verso i generi poetici più moderni, con conseguente confusione dei termini che li indicavano. Sono, comunque, accreditati della composizione di ἐπικήδεια diversi poeti ellenistici: Partenio di Nicea ne avrebbe composto uno per sua moglie, Arete (*Suda* π 664 [4. 58 Adler]). A questo componimento furono assegnati da Pfeiffer 1943 i frammenti di un papiro egiziano (*Pap. Gen.* 97, *editio princeps* in Nicole 1904), dopo che per lungo tempo erano stati attribuiti agli *Aitia* di Callimaco (per la storia della questione vd.

stronomo Protagora, a cui vengono comunemente assegnati i tre esametri di un frammento conservato da Stobeo (*Anth.* 4. 56. 12 [5. 1126 Hense]), in cui si invita a piangere con moderazione la persona scomparsa perché il destino gli ha risparmiato, durante la vita, ogni sofferenza.

Euph. fr. 24 Cusset = 21 Powell

Τῶ και μέτρια μὲν τις ἐπι φθιμένων ἀκάχοιτο,
μέτρια και κλαύσειεν· ἐπεὶ και πάμπαν ἄδακρουν
Μοῖραι ἐσημήναντο⁸.

Se l'assegnazione di questo frammento all'ἐπικήδειον per Protagora è corretta, non si può non restare colpiti dalla ricorrenza, enfatizzata dalla ripetizione all'inizio del verso, dell'avverbio μέτρια, che sembra derivare più dal repertorio della *consolatio*, che da quello della poesia funeraria. Finora non abbiamo mai incontrato indicazioni esplicite sull'entità del cordoglio da dimostrare al morto, né era lecito attendersi di trovarle. La misura del pianto, nel contesto di un'occasione reale, non è stabilita dal lamentatore o dal poeta, ma da una lunga tradizione rituale che essendo perfettamente nota a tutti non ha bisogno di essere esplicitata⁹. In questo caso, invece, Euforione svolge un ragionamento per dimostrare che è giusto piangere senza eccessi questa persona, perché la sua vita è stata felice, o quantomeno priva di dolori eccessivi. E per esprimere questo schema di pensiero, estraneo alla poesia funeraria dei secoli precedenti, Euforione rovescia il senso di un modulo che nel sistema espressivo del lamento appartiene al novero delle formule negative con alfa privativo (vd. *supra* 5. 9. 3.), che in base a quanto abbiamo finora detto potevano essere riferite solo a ciò di cui il defunto veniva privato dalla morte. Nella poesia realmente trenodica, ἄδακρος poteva significare solo che il morto non aveva ricevuto (o non aveva ricevuto ancora) un tributo di pianto¹⁰, mentre

Pfeiffer 1943, pp. 23-25). Ma i pochi frammenti (ora in SH 609 a-b; 610-614) non consentono di ricavare qualcosa di preciso sul posto che si potrebbe assegnare a questa elegia nella letteratura trenodica (Pfeiffer 1943, p. 28: «So little of the elegiac lines can be read that the structure of the lament remains obscure»). Partenio aveva composto anche un'elegia per Archelaide (SH 615) e per Timandro (SH 626). Tre ἐπικήδεια furono composti da Arato: per Cleombroto (*Suda* α 3745 [1. 337 s. Adler]), per il fratello Miri (*Comment. in Arat.* p. 78, 34 Maass), per Teopropro (*Comment. in Arat.* p. 389, 21 s. Maass). Infine anche la Leonzio di Ermesianatte era probabilmente un'elegia di intonazione trenodica, considerati i legami che stringono la Leonzio alla *Lide* di Antimaco (per cui vd. Jacoby 1905, p. 47; Serrao 1979, p. 93 s.).

⁸ La lezione ἐσημήναντο, tramandata dai codici di Stobeo, è stata in passato molto contestata, ma resta, a mio giudizio, quella più coerente con il pensiero espresso in questi versi. Fra le correzioni proposte segnalo ἐσυκχίναντο (Meinecke), ἐλυμήναντο (Sitzler), ἐπημήναντο (Gessner, seguito da Scheidweiler e da De Cuenca).

⁹ L'esistenza di una *themis* della lamentazione è esplicitamente affermata in GVI 1740, un epigramma inciso probabilmente ad Atene nel I sec. a. C. dove al v. 5 la morta, rivolgendosi alla madre, dice: παρακαλῶ δακρῶ | εἰν ὅσον θέμις.

¹⁰ Fra gli esempi più antichi vd. Sol. fr. 27. 1 Gent.-Pr. μηδέ μοι ἀκλαυστος θάνατος μόλοι.

qui il significato atteso è che la vita di Protagora non è degna di pianto¹¹. Un cambiamento così sostanziale si può spiegare solo con lo sganciamento da un'occasione rituale (di cui è prova l'uso dell'avverbio μέτρια) e con la rifunzionalizzazione del repertorio espressivo tradizionale in base a nuove finalità e nuove funzioni del testo poetico che sono state orientate da schemi concettuali provenienti dall'elaborazione filosofica del genere consolatorio.

L'insistenza sul concetto di «misura» nel pianto dedicato a un morto ricorre in una forma ancora più esasperata in due epigrammi di Filita che vengono solitamente accorpati a formare un solo componimento. I due testi sono testimoniati da Stobeo, che li riporta subito dopo il frammento di Euforione che abbiamo or ora discusso, in una sezione dell'antologia che porta il titolo di Παρηγορικά¹².

Philit. 13 Sbardella = 11 Pow. = 23 Spanoudakis (vd. commento p. 314) = 7 Light-foot

« Ἐκ θυμοῦ κλαῦσαι με τὰ μέτρια, καί τι προσηνὲς
εἰπεῖν, μεμνησθαί τ' οὐκέτ' ἔόντος ὁμῶς. »
οὐ κλαίω ξείνων σε φιλαίτατε· πολλὰ γὰρ ἔγνωσ
καλά, κακῶν δ' αὐ' σοι μοῖραν ἔνειμε θεός.

Il testo si configura come un dialogo fra il morto e un amico. L'attribuzione di una voce al defunto è una possibilità espressiva che è stata inaugurata da quegli epigrammi funerari in cui l'iscrizione esprime la voce della tomba e in alcuni casi del morto stesso. Anche in questo caso, come nell'ἐπικήδειον di Euforione, il morto invita a non eccedere nel pianto, senza però specificare le ragioni di questa richiesta. Tali ragioni diventano chiare solo nella risposta, dove l'anonima voce dell'amico dichiara l'intenzione di non piangere affatto il morto, perché gli aspetti positivi della sua esistenza felice (vv. 3-4 πολλὰ γὰρ ἔγνωσ / καλά) sono prevalenti sul dolore della morte, che è solo la manifestazione di un destino comune a tutti gli esseri umani. Se per l'impiego dell'espressione avverbiale τὰ μέτρια valgono le stesse valutazioni fatte a proposito del carme di Euforione, nuove considerazioni si impongono per lo stravolgimento del modulo "io ti piango" che appare in forma negativa al v. 3: οὐ κλαίω ξείνων σε φιλαίτατε. È la prima volta che incontriamo un piangente che dichiara di non voler eseguire il lamento e questa novità assoluta è tanto più sorprendente in quanto viene espressa con il modulo "io ti piango", di

¹¹ Così, correttamente, van Groningen 1977, p. 64: «il faut le pleurer avec mesure, parce que les Moirai l'ont marqué, caractérisé, comme un homme qui n'a pas pleuré». Prospetta la possibilità che ἄδακρον abbia valore passivo Magnelli 2002, p. 43 e n. 154, che traduce «perché le Moire l'han caratterizzato come uno che non c'è motivo di piangere». Ma poco prima si è detto che si deve piangere il morto con misura.

¹² L'accorpamento dei due epigrammi è stato proposto da Kuchenmüller nel 1928, a cui si aggiungono le ragioni convincenti addotte da Sbardella 2000, pp. 136-137.

derivazione epigrammatica. La scelta di Filita di rovesciare il significato e la funzione di un modulo di lamentazione molto marcato, che quando si presenta in forma positiva rappresenta un prolungamento del lamento (seppure in forma attenuata), colloca questo epigramma fuori dal novero delle espressioni poetiche che conservano un legame con i riti funebri. Anche in questo caso il breve dialogo di cui questo epigramma si sostanzia sembra l'espressione poetica di concetti elaborati in ambito filosofico e filtrati nel patrimonio comune di idee delle persone colte.

6.2. Un esperimento originale: La conocchia di Erinna

Nel 1929 fu pubblicato da Medea Norsa e Girolamo Vitelli nel IX volume dei *Papiri della Società Italiana*¹³ un papiro, in due colonne per un totale di 54 righe, contenente ampi frammenti del finale della Ἀλακάτα di Erinna¹⁴, un carme esametrico, che originariamente constava di trecentotré versi¹⁵, composto da Erinna a seguito della prematura scomparsa della sua amica Bauci¹⁶. La prima colonna (rr. 1-14) contiene solo resti di modestissima estensione delle parti finali dei versi; la seconda colonna (rr. 15-54) è in uno stato di conservazione migliore, soprattutto nelle righe 15-34. Nonostante le ampie lacune del testo, e le connesse incognite dell'integrazione, si può dire con relativa sicurezza che in questa porzione finale del poemetto Erinna prima ricordava i giochi della fanciullezza¹⁷, trascorsa insieme a Bauci, poi la separazione avvenuta quando Bauci si sposò (rr. 28-31), infine la morte dell'amica (rr. 32-54). Erinna dichiara dunque che il suo poemetto è nato a seguito di un reale evento luttuoso, ma ci informa anche (rr. 32-34) che non le era, o non le fu possibile partecipare personalmente al rito funebre. Qualunque sia la motivazione di questo impedimento¹⁸, il carme non

¹³ P.S.I. 9, 2, 1929, pp. 137-144, n. 1090. In realtà il frammento, scoperto nel 1928, era stato già pubblicato da Vitelli e Norsa nell'anno del ritrovamento nel «Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie».

¹⁴ Il testo di questo poemetto è ora accessibile nell'edizione di Neri 2003 (F4 = SH 401), al cui ampio commento (pp. 233-430) rimando per le questioni critico-testuali ed esegetiche non strettamente attinenti al nostro tema. La datazione di Erinna è oggetto di discussione e oscilla fra la prima parte del IV e il pieno III sec. a. C. La datazione bassa è sostenuta soprattutto da West 1977, pp. 117-119, che contesta tutti gli elementi della tradizione su Erinna, a cominciare dalla sua stessa esistenza, e assegna questa composizione a uno di quei poeti di Cos o Rodi che fiorirono verso la fine del IV o agli inizi del III sec. a. C. Non sono mancate però le risposte agli argomenti di West (vd. Neri 2003, pp. 30-32 e n. 41), a cominciare dalla Pomeroy 1978, pp. 17-21.

¹⁵ Secondo Neri 2003, pp. 65-68, la nota colometrica (300) è stata collocata correttamente dal copista, ma il poemetto non era formato da 300 versi esatti, come lascia intendere AP 9. 190. 3, bensì da 303, come risulta dal papiro.

¹⁶ È difficile stabilire se la morte precoce di Bauci, subito dopo il matrimonio, rientri nel topos che troviamo consolidato nell'*Antologia Palatina* (7. 182, 183, 186, 188, 711), oppure risponda a verità, vd. sulla questione Giangrande 1969, p. 2 s.

¹⁷ Così Bowra 1953, p. 154 s., che è stato il primo a riconoscere e richiamare il gioco della χε-λιχελώνη.

¹⁸ La parola chiave per comprendere questo punto è l'aggettivo βεβάλοι alla r. 32 (ha perso consensi ormai l'emendamento βέβαιοι di Latte 1953, p. 87 s.), che è stato spiegato in molti modi

è stato concepito per essere eseguito durante il rito, né si possono cogliere nel testo indicazioni che collochino l'esecuzione all'interno di un'occasione reale, quale potrebbe essere una commemorazione a distanza dall'evento luttuoso. Ma se il poemetto di Erinna sembra essere un'opera di carattere squisitamente letterario, destinato alla lettura, non mancano gli elementi che collegano questo testo alla tradizione della poesia funeraria.

Innanzitutto, lo schema generale del discorso è centrato sulla contrapposizione passato-presente, cioè su uno dei cardini della strategia discorsiva del lamento. In quello che leggiamo si coglie il rimpianto per il tempo felice trascorso insieme a Bauci, prima che le due amiche fossero separate dal matrimonio e poi dalla morte. Questo schema di pensiero non si può certo considerare esclusivo del lamento funebre, ma nel nostro caso la presenza del tema "io ti piango", su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente, connette esplicitamente questo tema alla funzione del lamento del "ricordo di un passato perduto" (n. 9). È proprio il ricordo che fa erompere il pianto ed è quel passato che costituisce l'oggetto del lamento di Erinna:

r. 18 s. ταῦτα τυ Βαυκι τάλαι[να βαρὺ στονά]χεισα γόημι[τ]
ταῦτα μοι ἐν κραδίαι.

In questi versi troviamo un concentrato di espressioni trenodiche, come l'allocuzione al morto, la certificazione dell'offerta di lamenti realizzata dal tema "io ti piango", l'uso di uno dei verbi più tradizionali per indicare il lamento (γόημι), la ripresa di una formula omerica associata al lamento per Patroclo¹⁹, e in più l'anafora di ταῦτα in posizione enfatica all'inizio di due versi contigui²⁰.

Ma il contatto con il repertorio espressivo del lamento si attua anche su di un piano più sofisticato di riprese e variazioni verbali. L'allocuzione al morto, una funzione del lamento familiare, ricorre con particolare insistenza nella breve sezione di testo conservata, ma non compare mai nella stessa forma:

r. 18 s. ταῦτα τυ Βαυκι τάλαι[να βαρὺ στονά]χεισα γόημι[τ]
r. 30 s.]Βαυκι φίλα λάθας ..ε.[...
ἰπῶ τυ κατακλαί[ι]οισα

diversi (vd. Neri 2003, pp. 369-375), senza che, a mio giudizio, si sia finora trovata una spiegazione pienamente soddisfacente. Nemmeno mi convince il confronto proposto da Reiner 1938, p. 55 s. n. 7 con le misure legislative volte a limitare la partecipazione ai funerali e le manifestazioni più incontrollate del cordoglio: qualunque sia stata la legislazione funeraria vigente nella sua città, Erinna avrebbe potuto partecipare alla parte più privata del rito, all'interno dell'οἶκος e, comunque, nessuna normativa funeraria le avrebbe potuto impedire di vedere il cadavere di Bauci, cosa che fu invece impossibile a Erinna (r. 33).

¹⁹ Cf. *Il.* 18. 315 = 355 Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες.

²⁰ Per il significato di parallelismi e duplicazioni nel sistema espressivo del lamento vd. *supra* 5. 9. 3.

r. 47 s. τῶ τυ φίλα φ.[

Βαυκί κατακλα[

r. 54 αἰαῖ Βαυκί τάλαιναα.

Sembra che Erinna abbia riposto molta cura nell'evitare l'effetto 'ritornello' che la ripetizione dell'allocuzione al morto in forma identica avrebbe fatalmente prodotto. Si nota in primo luogo la variazione dell'ordine delle parole sottolineate nella citazione da una doppia linea: a breve distanza ricorrono gli stessi vocaboli, ma disposti in un ordine diverso, segno evidente di un'attenzione particolare a evitare la riproposizione meccanica di moduli di lamentazione, che, soprattutto nelle sezioni responsoriali, dovevano essere nella pratica reale meno variati di quelli presenti nel nostro poemetto. Erinna non smentisce la sua fama di poetessa pienamente padrona dei mezzi espressivi, soprattutto perché il culmine di questa 'variazione sul tema' dell'allocuzione è rappresentato dalla riga 54 del papiro, che corrisponde all'ultimo verso del poemetto. Ebbene, proprio nel verso finale l'allocuzione al morto assume la forma più semplice e lineare rappresentata dalla sequenza "στεναγμός – nome del morto – espressione di commiserazione". Come se Erinna, dopo aver evitato il più possibile di riprodurre meccanicamente le formule del lamento funebre, avesse voluto concludere il suo poemetto con un modulo di lamentazione privo di sofisticazioni, semplice e diretto. Ma al di là dell'apparenza di semplicità, questa ultima allocuzione è stata in realtà pensata per produrre un effetto dissonante rispetto alla trama formulare precedente ed è stata così concepita per marcare con forza l'epilogo del poema.

Benché la nostra conoscenza del poemetto di Erinna sia limitata alla porzione finale, una presenza così significativa di elementi del repertorio del lamento non può essere casuale. La prudenza consiglia, considerato lo stato lacunoso di conservazione del testo, di partire dai pochi punti fermi, sostanzialmente riducibili a due: 1) Erinna non era in alcun modo vincolata dal dovere della lamentazione; 2) Erinna non poté partecipare al rito funebre dell'amica. Il carme dunque non è ascrivibile alla poesia funeraria di destinazione rituale, anche se è stato (o perlomeno dice di essere stato) generato da un evento reale. La poetessa impiega dei moduli tipici della lamentazione per dare forza e concretezza all'espressione del suo dolore, ma nessuno di questi elementi espressivi è richiesto da un protocollo rituale. E proprio per questo le espressioni trenodiche diventano più efficaci, perché frutto di una libera scelta e pronunciate al di fuori dello schema del rito. Colpisce in particolare la frase alla r. 34 s. φ)οινίκεος αἰδῶς / δρύπτε[ι] μ' ἀμφὶ πα[ρ]ῆιδας. Questa espressione è stata oggetto di una fitta discussione, ma tutte le proposte esegetiche hanno inteso αἰδῶς come un sentimento di «vergogna, pudore» provato da Erinna e hanno connesso l'aggettivo φοινίκεος al rossore delle guance di chi prova tale sentimento. Restava da spiegare la ragione di questo pudibondo rossore, impresa tutt'altro che facile, al punto che qualcuno, stanco dell'enne-

sima ipotesi, ha proposto di emendare il testo²¹. A me sembra che sia possibile tentare un altro percorso esegetico, suggerito dal fatto che il verbo δρύπτει, di cui αἰδώς è il soggetto, poco si presta a indicare il rossore diffuso sulle guance, in quanto δρύπτω è un verbo tradizionalmente impiegato a indicare le lacerazioni, in particolare quelle autoinferte durante il *planctus* sulla testa e le guance²². Molto più semplice, allora, riferire φοινίκεος non a un 'rossore' dettato dalla vergogna, quanto piuttosto al colore rosso del sangue, un significato ben attestato per parole con la stessa radice del nostro aggettivo²³ ed esplicitamente riferito al sangue delle lacerazioni delle guance all'inizio della parodo delle *Coefore*, v. 24 s. πρέπει παρῆς φοίνισσ' ἀμυγ-/μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμω.

Si potrà allora intendere αἰδώς come «vergogna» per non aver tributato adeguati onori funebri a Bauci, una violazione a cui Erinna cerca ora di porre rimedio manifestando il suo cordoglio in forme violente al di fuori del rito funebre. La controversa espressione dovrebbe allora essere tradotta così: «La vergogna che mi fa sanguinare mi solca da tutte le parti le guance». In questa interpretazione, Erinna avrebbe riutilizzato l'immagine tradizionale della piangente con il volto sfigurato dalle graffiature rituali per esprimere in modo drammatico l'entità del suo dolore e, forse, il suo disagio di fronte alla comunità per essere venuta meno ai doveri rituali²⁴. Pur all'interno di una dimensione privata e non rituale del cordoglio, Erinna descrive se stessa nell'atto di risarcire l'amica di quel γόος eseguito con le chiome sciolte (r. 33 s.) che non aveva potuto dedicare a Bauci durante il funerale vero e proprio. Anche se non è possibile determinare se l'espressione vada intesa come un riferimento a delle graffiature realmente inferte o, piuttosto, come un'immagine metaforica dalla vigorosa concretezza, resta che questa interpretazione è coerente con il discorso svolto da Erinna e che l'immagine risulta particolarmente adatta a dimostrare all'amica l'entità del suo affetto.

²¹ Per un accurato resoconto delle diverse proposte esegetiche (davvero numerose) vd. Neri 2003, pp. 380-386. Ha ragione Neri a dire (p. 385) che «è proprio la pretesa di individuare una causa o un oggetto precisi per questo pudore che finisce per essere fuorviante», ma la sua proposta di intendere questa αἰδώς come il ritegno a esprimere il proprio cordoglio nelle forme tradizionali mi sembra poco plausibile, soprattutto per la presenza del verbo δρύπτει che rimanda proprio alle graffiature del *planctus* e mal si concilia con un'interpretazione metaforica.

²² Cf. Eur. *El.* 150; *Hec.* 655; Ap. R. 3. 672. Vd. inoltre Antim. fr. dub. 191 Matthews, dove ricorre αἰνοδρυφής in relazione a una donna sfigurata dal *planctus*. Nel commento Matthews (1996, p. 408) richiama *Il.* 2. 700 ἀμφίδρυφής ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο che si riferisce alla sposa di Protesilao rimasta vedova in casa dopo la morte del marito e *Il.* 11. 393 s. τοῦ δὲ γυναικὸς μὲν τ' ἀμφίδρυφοί εἰσι παρεῖαί / παῖδες δ' ὄρφανικοί dove si descrive, genericamente, la moglie di un guerriero rimasta vedova con ben visibili sulle guance i segni del *planctus*. Tutti questi passi mi sembrano corroborare l'interpretazione qui proposta.

²³ Cf. *Il.* 23. 716 s.; [Hes.] *Scut.* 194; Eur. *Hec.* 150.

²⁴ D'altra parte, nella civiltà della vergogna, αἰδώς è prima di tutto il riguardo, la considerazione, il rispetto del giudizio e dell'opinione degli altri, in relazione ai quali, in caso di disapprovazione, nasce il sentimento della propria vergogna; vd. Dodds 1978, pp. 17-18 e tutto il cap. 2, che riprende il pensiero di Ruth Benedict, e Cairns 1999, pp. 1-47 per una revisione delle tesi di Dodds.

Sarebbe però riduttivo considerare il poemetto di Erinna, nella sua interezza, come un *θηῆνος* privato, una dolente lamentazione su un'amica perduta per sempre. Erinna, infatti, ripercorrendo le diverse fasi della breve vita dell'amica, così intimamente intrecciata alla sua, propone una vicenda esemplare in cui tutte le donne della Grecia del suo tempo si potevano riconoscere, dato che questo percorso esistenziale appare tutto finalizzato alla maturazione nell'età adulta in vista del matrimonio e della procreazione²⁵. Il poema di Erinna non ha un significato limitato esclusivamente alla sfera privata di un rapporto esclusivo di amicizia, ma esercita una funzione paideutica all'esterno, nei confronti delle donne e degli uomini che vennero a conoscenza del suo contenuto. Su questo punto si coglie una differenza decisiva rispetto a Saffo, perché il messaggio di Saffo conserva la sua validità all'interno della cerchia ristretta delle ragazze che la frequentavano, mentre Erinna, realizzando un libro destinato alla lettura, conferisce al suo discorso poetico un significato più ampio. Pertanto, al di là delle analogie fra Saffo ed Erinna, altri, e più produttivi confronti si impongono. Per esempio, non mi sembra sia stato valutato adeguatamente il rapporto che il poema di Erinna intrattiene con il repertorio espressivo dell'epigramma funerario, con cui ci sono significativi contatti. Pur tenendo ferme le differenze dovute alla maggiore estensione del carme di Erinna, non si può ignorare la ricorrenza in due casi (r. 18 e 34 s.) del modulo "io ti piango", di cui abbiamo visto i primi esempi proprio negli epigrammi arcaici (vd. *supra* 3.1). Ma è la struttura stessa del poema di Erinna a ricordare quella particolare tipologia di epigrammi in cui, nel giro di pochi versi, si ripercorre l'intera esistenza di una donna. Sul piano tematico, poi, non mancano gli epigrammi dedicati a ragazze morte in età prematura, né quelli che commemorano donne decedute a breve distanza dal matrimonio, un evento che non dobbiamo considerare affatto eccezionale, considerate le condizioni in cui le donne greche partorivano. La significativa affinità fra la poesia di Erinna e la produzione epigrammatica può essere alla base anche di alcuni sviluppi successivi legati al suo nome o a tematiche praticate nel suo poemetto. Non sarà un caso che ad Erinna furono attribuiti degli epigrammi funerari che non aveva composto²⁶, né può essere casuale che il motivo della *mors immatura*, e dei topoi ad essa collegati, abbiano avuto tanto successo nell'epigramma el-

²⁵ Un percorso femminile non dissimile è rintracciabile soprattutto nella poesia di Saffo, una poetessa a cui Erinna è stata tante volte accostata già nella tradizione antica: *Suda* η 521 [2. 587 Adler], ne fa addirittura una compagna di Saffo, [Erinna] ἦν δὲ ἑταίρα Σαπφούς καὶ ὁμόχρονος. Un confronto di valore poetico fra Erinna e Saffo è nell'epigramma anonimo *AP* 9. 190. 7-8. Della poesia saffica Erinna riprende sicuramente il tema del doloroso distacco dall'amica a seguito del matrimonio, ma il topos saffico della separazione come morte traslata viene superato dal tema della morte di Bauci, che conferisce al componimento una dimensione più concretamente trenaica, anche nel caso in cui questa morte non sia reale.

²⁶ Vd. Erinna fr. 1-3 HE = F 5-7 Neri (*dubia*). Su questi epigrammi vd. il bilancio critico di Neri 2003, pp. 85-88.

lenistico²⁷. Di questi topoi l'epigramma funerario forniva degli esempi molto asciutti, mentre il poema di Erinna ne dava una complessa e sofisticata rielaborazione di carattere letterario, destinata a divenire esemplare per i poeti ellenistici. La poesia di Erinna ci introduce in uno spazio espressivo nuovo, in cui le regole del fare poetico non sono più determinate dalle necessità dell'occasione e il poeta (o forse meglio il letterato) può attingere i suoi materiali da tradizioni diverse, producendo dei testi dal carattere composito destinati ad eludere categorie troppo strette di assegnazione di genere.

6.3. L'Epitafio di Adone di Bione

Fra i pochissimi testi trenodici ben conservati della letteratura ellenistica spicca per importanza l'*Epitafio di Adone* del poeta Bione, un poemetto di novantotto esametri che ha suscitato un dibattito vivace in merito al genere di appartenenza e alla destinazione del carme²⁸. Qualunque sia la posizione rispetto a queste due importanti questioni, il carme di Bione presenta interessanti riprese di temi e forme della lamentazione rituale ed è uno dei testi, fra quelli finora incontrati, che documenta nel modo più chiaro la dinamica della lamentazione responsoriale. Queste caratteristiche, degne della più alta attenzione da parte di chi studia il lamento, sono presenti in un testo dalla complessa tipologia discorsiva, in cui elementi di mimesi diretta del lamento e sezioni di carattere dialogico si fondono con il prevalente carattere narrativo del componimento.

²⁷ Il tema del mancato matrimonio di giovani donne negli epigrammi funerari è analizzato da Lattimore 1962, pp. 192-194 e da Griessmair 1966, pp. 63-75 (sulla contrapposizione fra torce nuziali e torce funebri p. 71 s.). Giangrande 1969, p. 2 s., analizza il motivo delle torce nuziali che si trasformano in torce funerarie in un epigramma per Bauci attribuito ad Erinna (fr. 5 Neri = 2 HE = AP 7. 712), per il quale vd. Griessmair 1966, p. 72 s. Sul ricorrere di questo motivo nei successivi epigrammi dell'AP vd. HE II 283 s., che rimanda ad AP 7. 182, 185, 188, 367 e, «in a free imitation of this epigram», a Meleagro HE 4684 s. ἐκ δ' Ὑμέναιος / σιγαθεὶς γοεῖν φθέγμα μεθαομόσατο.

²⁸ Le opinioni sulla reale destinazione di questo componimento sono discordi: Gow 1952, II, p. 302, ad 135, ipotizza un'esecuzione per le annuali feste in onore di Adone a Smirne; anche la Alexiou 2002 (1974), p. 56, ritiene probabile che il carme avesse una destinazione rituale. Più articolata la posizione di Webster 1964, p. 203, che rileva la presenza di molti elementi del lamento rituale, ma collega questi elementi al gusto per il patetico e alla descrizione del dolore presente nella coeva arte di Pergamo. Beckby 1975, pp. 557-560, analizzando le profonde differenze con l'*Adonio* di Teocrito (15. 100-144), che non contiene elementi trenodici, ritiene (p. 557) che l'*Epitafio* di Bione non sia propriamente un canto cultuale, ma una sorta di mimo o di inno dalle movenze drammatiche, che poté essere eseguito all'interno delle feste in onore di Adone. Fantuzzi 1985, pp. 154-160 sottolinea invece le componenti letterarie di questo carme: per Fantuzzi (p. 8): «...l'AE si presenta come sintomo lampante di quella volontà di ibrido recupero di generi letterari desueti che caratterizza molte opere della poesia greca nel II sec. a. C.: si rivelerà un inno di argomento epicedico, in cui l'accentuato movimento mimetico è accompagnato da una configurazione strutturale come di 'microscopica' tragedia». Reed 1997, p. 15: «a typically Hellenistic mixture of mimetic and diegetic narration» in cui la cornice della festa diventa l'oggetto stesso del poema (vd. pp. 15-18 e 22). Secondo Palumbo 2007, p. 249, l'*Epitafio di Adone* è «Uno ἰάλεμος, come quello evocato da Gorgò nelle *Siracusane*».

L'inizio dell'epitafio (vv. 1-5) è centrato sulla voce di un 'io' anonimo che esordisce con delle esclamazioni trenodiche alle quali fa eco la lamentazione responsoriale degli Amori. L'anonima voce, poi, esorta Afrodite a partecipare al cordoglio per Adone e ad esclamare «ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις». Ma questo 'io' anonimo, che nei primi cinque versi guida il lamento su Adone, scompare nelle successive sezioni narrative, che raccontano in terza persona la morte di Adone e il cordoglio di Afrodite, delle Ninfe, delle Cariti, delle Moire e della natura. Al termine di ogni sezione narrativa viene riportata un'esclamazione responsoriale che ricorre a intervalli non prefissati. Lo schema di questo discorso poetico appare molto originale, con un passaggio non segnalato dalla lamentazione in prima persona alle sezioni narrative, che sono scandite dalle esclamazioni responsoriali come se si trattasse di un lamento in prima persona. E lo schema si ripete per tutto il poemetto, come si può capire da questa tabella.

Versi	Contenuto	Statuto del discorso
1-2	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo
3-5	Invito ad Afrodite a partecipare alla lamentazione	Mimetico/Dialogico
6	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo
7-14	Descrizione del miserevole stato di Adone, che, ferito alla coscia, sta per spirare	Narrativo
15	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo
16-27	Mentre Adone giace ferito e compianto dai cani e dalle Ninfe, Afrodite corre dal suo amato, scalza e scarmigliata. Durante la corsa i rovi la feriscono e le stracciano i vestiti e la dea è tutta insanguinata	Narrativo
28	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo
29-36	Tutta la natura partecipa del dolore di Afrodite	Narrativo
37-38	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo
39-62	Afrodite raggiunge il suo amato e non appena lo vede pronuncia su di lui un lamento (42-61)	Narrativo
62-63	Lamentazione responsoriale per Adone	Narrativo/Mimetico
64-66	Afrodite sparge copiose lacrime che, cadute a terra, fanno nascere fiori di varie specie	Narrativo
67	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico
68-78	Invito ad Afrodite a cessare il lamento e a comporre il corpo di Adone sul letto della dea, ornandolo di fiori e spargendolo di unguenti	Dialogico
79-85	Descrizione di Adone e delle cure che gli vengono prestate durante la <i>pròthesis</i> dagli Eroti	Narrativo
86	Lamentazione responsoriale per Adone	Mimetico/Narrativo

87-96	Descrizione del cordoglio delle divinità: Imeneo non celebra più i suoi riti; le Cariti piangono Adone; le Moire tentano inutilmente di richiamarlo dall'Ade	Narrativo
97-98	Invito ad Afrodite a cessare i lamenti e a riservarli per il rito che si celebrerà nell'anno successivo	Mimetico/Dialogico

L'alternanza di varie tipologie discorsive pone, nel caso dell'*Epitafio di Adone*, delle difficoltà di interpretazione perché le diverse sezioni, corrispondenti a diverse modalità del discorso, sono semplicemente giustapposte senza essere raccordate da quelle formule che rendono normalmente coeso un testo dallo statuto discorsivo composito. L'assenza della coesione discorsiva che si attende, di norma, da un testo destinato alla lettura mi sembra un buon argomento a favore di quanti hanno sostenuto la verosimiglianza rituale di questo carne, anche se, a mio modo di vedere, tale verosimiglianza non trasforma automaticamente il poemetto di Bione in un documento dei canti in onore di Adone. La mimesi del rito realizzata da Bione²⁹ per mezzo delle formule di lamentazione responsoriale va collocata accanto ad analoghi esperimenti di altri poeti ellenistici che hanno ricreato nella loro opera l'occasione reale in cui il testo trovava la sua funzione nella tradizione poetica precedente (penso soprattutto all'esperimento degli inni mimetici di Callimaco: 2, 5 e 6). Bione ha simulato all'interno di un'opera libresco l'esatto andamento di un rito che nella realtà doveva essere composto da parti narrate e parti dialogate, punteggiate dagli interventi del gruppo che svolgeva la lamentazione responsoriale, con uno spettro di modalità performative analogo a quello della tragedia³⁰ e con la parte corale ridotta al minimo, anche se pienamente funzionale.

Il carattere libresco dell'opera di Bione mi sembra dichiarato già dai primi versi, nei quali il passaggio dalla lamentazione in prima persona alla sezione dialogica e da questa alla sezione narrativa è particolarmente brusco:

Bion. *Epitaph. Adon.* 1-7

«Αιάζω τὸν Ἄδωνιν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις»·

«ῶλετο καλὸς Ἄδωνις», ἐπαιάζουσιν Ἑρωτες.

²⁹ La volontà del poeta di imitare il rito reale è evidente al massimo grado nelle parole conclusive del poema, con le quali si invita Afrodite a cessare i lamenti e a risparmiarsi per il rito che si celebrerà l'anno successivo (vd. Fantuzzi 1985, p. 160).

³⁰ Gli elementi comuni alla poesia drammatica del II sec. a. C. sono forse valutati eccessivamente da Fantuzzi 1985, pp. 157-159 (già in Fantuzzi 1981, pp. 100-104), ma se resto dubbioso sulla effettiva corrispondenza delle sezioni dell'*Epitafio* di Bione con le parti in cui si articola la tragedia, mi sembrano di notevole interesse le osservazioni di Fantuzzi (p. 158) sul carattere melodrammatico che pervade questo componimento.

μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι Κύπρι κάθειυδε·
 ἔγρεο, δειλαία, κυανόστολα καὶ πλατάγησον
 στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν, «ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις».

«Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν», ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.

κεῖται καλὸς Ἄδωνις ἐν ὤρεσι ecc.

Sul primo verso devo spendere qualche parola a difesa della disposizione testuale da me proposta. La maggior parte degli editori intendono αἰάζω τὸν Ἄδωνιν come una frase introduttiva dello στεναγμός vero e proprio costituito dalla formula ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις. Di per sé questa interpretazione sarebbe plausibile, se non intervenissero a metterla in dubbio due altre occorrenze presenti nel carme subito dopo. Al v. 6 e al v. 15, infatti, la formula ricorre senza che segua la lamentazione responsoriale: il testo presenta αἰάζω τὸν Ἄδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες, che dovrebbe significare: «Io piango per Adone e gli Eroti piangono in risposta». E qui sorge una difficoltà perché il v. 6 e il v. 15 sono due ritornelli responsoriali, e se il significato fosse quello proposto sarebbero gli unici due casi nel poemetto in cui la lamentazione responsoriale non sarebbe riprodotta mimeticamente, ma soltanto descritta, con un risultato sicuramente meno efficace sul piano retorico e in contrasto con la spiccata propensione alla mimesi rituale riscontrabile nel resto dell'opera. Non solo, ma il secondo emistichio del verso 6 e 15 nelle altre occorrenze (ben quattro) all'interno del poema è sempre in connessione con una formula mimetica di lamentazione responsoriale:

v. 2 «ᾠλετο καλὸς Ἄδωνις», ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.

v. 28 = 86 «αἰαὶ τᾶν Κυθέρειαν», ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.

v. 62 s. ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες / «αἰαὶ τᾶν Κυθέρειαν· ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις».

Alla luce di questi passi sembra proprio che la formula ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες richieda la presenza di una reale formula di lamentazione e non una semplice descrizione di essa. Mi chiedo a questo punto perché non prendere in seria considerazione la possibilità che αἰάζω τὸν Ἄδωνιν sia una formula mimetica e non una formula introduttiva o descrittiva. Questa ipotesi non è stata ancora percorsa, ma a suo favore militano diversi argomenti. Il primo è che αἰάζω τὸν Ἄδωνιν è un modulo che trova confronti nel repertorio espressivo del lamento, e precisamente in quei moduli che rispondono al tema "io ti piango", che abbiamo più volte analizzato. Questo genere di moduli è sicuramente presente anche nell'*Epitafio di Adone* nella sezione in cui si riferisce il lamento che Afrodite leva in prima persona, quando la dea stessa dice: v. 57 καὶ κλαίω τὸν Ἄδωνιν. Ebbene, sia nel nostro poemetto sia in tutti gli altri testi (epigrammi funerari e passi di tragedia) in cui compare il tema "io ti piango", la formula ha *sempre* un valore performativo e non viene mai impiegata per introdurre altre formule del lamento. D'altra parte la presenza di formule

performative non è affatto sorprendente in un contesto rituale (o di imitazione del rito), dato che in ambito rituale le formule *sono* azioni e *non descrivono* azioni ed è proprio in testi liturgici che avevamo trovato, al di fuori della cultura greca, confronti per questo genere di moduli performativi (vd. *supra* 5.9.5). Il secondo argomento è che attribuendo un valore performativo alla formula αιάζω τὸν Ἄδωνιν tutte le lamentazioni responsoriali risponderebbero allo stesso modello, in armonia con il carattere stereotipato e ripetitivo del ritornello del lamento³¹.

Ma torniamo alla nostra affermazione iniziale e cerchiamo di chiarire perché abbiamo considerato libresca la mimesi del rito in questo poemetto. Per comprenderlo basterà rileggere i primi due versi e riflettere sulla frase ἐπαιάζουσιν Ἐρωτες che è necessaria per far comprendere che la formula ὤλετο καλὸς Ἄδωνις è la risposta del gruppo alla lamentazione individuale pronunciata nel primo verso (il discorso vale a maggior ragione se si segue la disposizione testuale più comune). Nella realtà dello svolgimento del rito questo genere di chiarimenti non è necessario, perché tutti vedono gli esecutori del lamento e ciò che fanno. E lo stesso Bione, in un solo caso (v. 67), inserisce una formula di lamentazione responsoriale senza introdurla e senza farla seguire da una frase esplicativa³². Ma se si eliminano le frasi dettate dalle esigenze di un testo scritto, si ottiene un vero e proprio sistema di formule di lamentazione responsoriale:

[Proponente] v. 1 Αιάζω τὸν Ἄδωνιν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις
[Risposta] v. 2 ὤλετο καλὸς Ἄδωνις

[Proponente] v. 5 ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις
[Risposta] v. 6 αιάζω τὸν Ἄδωνιν

[Proponente] v. 37 αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν· ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις
[Risposta] v. 38 ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις

Ci sono poi delle formule che non sono sollecitate da un proponente, ma intervengono spontaneamente alla fine di una sezione. Anche questa tipologia,

³¹ Considerazioni analoghe mi inducono a non accettare l'ingegnosa proposta formulata da Ahrens nella sua edizione di Bione del 1854: αἰάζ' ὦ τὸν Ἄδωνιν, accolta da Gallavotti (*Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Romae 1993³) e da Palumbo 2007. Se la disposizione di Ahrens può essere accolta per il v. 1, negli altri due casi in cui ricorrerebbe (v. 6 e 15 αἰάζ' ὦ τὸν Ἄδωνιν· ἐπαιάζουσιν Ἐρωτες) creerebbe la stessa anomalia rispetto al modello del lamento responsoriale che abbiamo notato nella disposizione testuale corrente. Infatti la frase αἰάζ' ὦ τὸν Ἄδωνιν sarebbe pronunciata la prima volta dalla guida del rito e indirizzata al gruppo dei lamentatori responsoriali, negli altri due casi invece sarebbe il contenuto della lamentazione responsoriale e la formula sarebbe, quindi, rivolta a qualcun altro, non meglio precisato e non facilmente individuabile.

³² La validità di questa affermazione è condizionata dalla accettazione di quanto ho detto su αιάζω τὸν Ἄδωνιν. Ma esistono due altri casi nel poemetto (vv. 37 e 63) in cui le formule di lamentazione responsoriale potrebbero essere delle formule mimetiche.

che corrisponde ad un'esecuzione meno pianificata degli interventi, conferisce al testo un credibile carattere rituale, proprio in virtù della sua imprevedibilità:

- v. 15 αιάζω τὸν Ἄδωνιν
 v. 28 = 86 αἰαῖ τὰν Κυθέρειαν
 v. 63 αἰαῖ τὰν Κυθέρειαν· ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις
 v. 67 Αἰιάζω τὸν Ἄδωνιν, ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις.

Esistono poi delle microlamentazioni anche all'interno delle sezioni narrative: ai vv. 31 e s. le montagne e le querce sembrano alternarsi in una lamentazione responsoriale: «τὰν Κύπριν αἰαῖ» / ὄρεα πάντα λέγοντι, καὶ αἱ δρυεὶς «αἶ τὸν Ἄδωνιν». Ai vv. 92 s. le Cariti si alternano mentre eseguono un lamento completo di responsorio: «ᾠλετο καλὸς Ἄδωνις» ἐν ἀλλάλαισι λέγοισαι, / «αἰαῖ» δ' ὀξὺ λέγοντι ecc.

Come si può vedere, nell'*Epitafio di Adone* il sistema del lamento responsoriale è all'apparenza molto articolato e variato, ma nella realtà le formule che danno sostanza a questo sistema sono straordinariamente poche. Eccone l'elenco:

- αἰαῖ / αἰαῖ τὰν Κυθέρειαν
 αἶ τὸν Ἄδωνιν
 αἰιάζω τὸν Ἄδωνιν
 (ἀπ)ώλετο καλὸς Ἄδωνις

Anche questo dato mi sembra coerente con le caratteristiche del lamento rituale: la lamentazione responsoriale è prerogativa di un gruppo che può essere costituito anche da persone non specializzate e in quanto tale richiede meno abilità di quella necessaria a chi esegue il lamento individuale. Nel nostro poemetto la varietà espressiva è prodotta unicamente dalla variazione dell'ordine in cui ricorrono quattro semplicissime formule che possono essere apprese e riutilizzate da chiunque abbia assistito anche solo una volta al rito (o da chi abbia letto il testo con un po' di attenzione specifica).

Oltre ad un interessante sistema di formule responsoriali, l'*Epitafio di Adone* ci offre un compiuto lamento individuale, collocato quasi al centro del poema (vv. 42-61). Questo lamento, eseguito da Afrodite stessa, viene introdotto, all'interno di una sezione narrativa, da una formula di discorso indiretto (v. 42 κινύρετο) e per ciò ricorda il modo in cui venivano introdotti e riferiti i γόοι nei lamenti omerici. Ma i primi otto versi di questo lamento ci avvertono di quanto sia cambiata la temperie culturale e il panorama poetico. Dopo un incipit compatibile con l'esordio di un lamento funebre, infatti, troviamo una lunga ed elaborata immagine che trasforma l'allocuzione al morto e l'espressione di un desiderio irrealizzabile³³ in

³³ Queste due funzioni sono fuse in un'unica espressione, molto semplice, ai vv. 42 s. ... μείνον Ἄδωνι, / δύσποτμε μείνον Ἄδωνι, per poi diventare un'immagine più complessa dal v. 43 in poi: ... πανύστατον ὡς σε κηχεῖω, / ὡς σε περιπτύξω καὶ χεῖλεα χεῖλεσι μίξω ecc.

un articolato brano di poesia erotica, in cui la dea scongiura Adone di non morire e di risvegliarsi per poter respirare in un ultimo bacio l'anima del suo amato in modo da custodirla per sempre dentro di sé. Un brano così ricco di pathos sarebbe difficilmente immaginabile nella poesia dell'età arcaica e classica, così come altrettanto difficile sarebbe la convivenza pacifica fra un'immagine sentimentale così estesa e il succedersi, nella seconda parte del lamento di Afrodite (vv. 50-61), di molte delle formule consuete del lamento funebre, espresse in forme semplici e con una sintassi composta di frasi accostate paratatticamente. È di grande interesse, proprio all'inizio di questa sezione, la presenza di un tema che non avevamo mai trovato in una forma così esplicita nei testi greci e che invece ha molti esempi paralleli in ambito folklorico. Mi riferisco al tema "Te ne sei andato nell'Ade" che risponde alla funzione dell'attestazione del nuovo status di morto, svolta nella forma del dialogo con il defunto:

Bion. *Epitaph. Adon.* 50-52

... σύ με, δύσμορε, φεύγεις.
φεύγεις μακρόν, Ἄδωνι, καὶ ἔρχεαι εἰς Ἀχέροντα
πὰρ στυγνὸν βασιλῆα καὶ ἄγριον.

L'immagine è ripresa poco dopo per portare alle estreme conseguenze la consapevolezza dell'ineluttabilità della morte, che trova nell'esempio di Afrodite un paradigma mitico di validità universale:

Bion. *Epitaph. Adon.* 54-55

λάμβανε, Περσεφόνα, τὸν ἔμὸν πόσιν· ἔσσι γὰρ αὐτὰ
πολλὸν ἐμεῦ κρέσσων, τὸ δὲ πᾶν καλὸν ἐς σὲ καταρρεῖ

Se il potere di Ade e Persefone non può essere contrastato nemmeno da una dea, tanto più si dovranno arrendere i comuni mortali di fronte alla morte di una persona cara. Il mito qui viene impiegato, ancora una volta, in funzione trenodica e non può passare inosservato il fatto che le parole che Afrodite rivolge a Persefone potrebbero essere impiegate, senza modificare una virgola, anche in un lamento destinato ad un essere umano.

Le restanti parole di Afrodite sono centrate su alcune funzioni del lamento molto comuni, come l'allocuzione al morto e l'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti, che vengono realizzate con brevi formule costruite con i consueti espedienti formali³⁴. In tutta questa sezione non vi è nulla di notevole rispetto a quanto è emerso finora dal *corpus* dei lamenti, ma

³⁴ Attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti: vv. 56-57 (dove compare la preziosa formula che svolge il tema "io ti piango" καὶ κλαίω τὸν Ἄδωνιν), vv. 59-60. Allocuzione al morto: vv. 58, 60, 61. Moduli con ἄ privativo: v. 56 (*bis*). Parallelismi: v. 56 (sottolineato dalla paronomasia ἐγώ/ἔχω), v. 59 (rinforzato dall'allitterazione). Domande rivolte al morto: vv. 60-61. Sugli aspetti stilistici di queste espressioni vd. Fantuzzi 1985, p. 90 s. *ad* 56.

è il risultato complessivo ad essere notevole, perché l'inserimento di un elaborato brano di poesia erotica all'interno di un lamento che inizia e finisce con espressioni molto semplici, e coerenti con la cultura tradizionale del lamento funebre, rappresenta un'innovazione interessante e ben riuscita, un buon esempio di reimpiego di materiali tradizionali da parte di un *poeta doctus*.

Queste considerazioni, unite a quanto abbiamo detto sopra sulla complessità della strategia discorsiva che informa tutto il poemetto, rivelano il carattere composito e letterario di questo epitafio, in cui forme della lamentazione rituale sono fuse nel contesto di un poemetto narrativo, non immune da riprese di elementi mimetici di tipo drammatico.

6.4. L'Epitafio di Bione

L'*Epitafio di Bione* è un poemetto di 126 esametri che la tradizione antica aveva attribuito, a torto, al poeta bucolico Mosco. In realtà il testo stesso smentisce questa assegnazione: l'opera può essere collocata nei primi decenni del I secolo a. C.³⁵ e rappresenta un ulteriore esempio della vitalità del genere bucolico, del cui repertorio lo sconosciuto autore dell'*Epitafio* mostra una buona padronanza, soprattutto in relazione alla poesia teocritea³⁶. Nulla di preciso possiamo dire sul genere di appartenenza e sull'occasione del carne, che di certo non fu destinato ad una celebrazione rituale dato che, a dispetto delle somiglianze con alcune funzioni e alcuni temi del lamento che evidenzieremo più avanti, il testo non svolge una concreta lamentazione ma piuttosto *racconta* in forme vicine a quelle del lamento il lutto che la morte del poeta Bione ha suscitato fra gli esseri animati e quelli inanimati, fra gli uomini e gli dèi. Il risultato è che la morte di Bione diventa un evento dai contorni quasi mitici, paragonabile alla morte di altri ben più famosi personaggi del mito, come Orfeo, a cui Bione è accostato per le sue qualità poetiche, o Dafni, a cui lo avvicina il tipo di cordoglio che ha suscitato la sua morte. Il titolo del poemetto, *Epitafio*, è dunque appropriato solo in quanto il carne nasce come celebrazione di una persona realmente scomparsa, anche se tale celebrazione ha un carattere squisitamente letterario e nel finale si trasforma in una vera e

³⁵ Sulla questione, vd. il contributo di Palumbo 2010, p. 121 s.

³⁶ I rapporti fra l'*Epitafio di Bione* e la letteratura bucolica sono analizzati in dettaglio da Mumprecht 1964, pp. 33-43. Sui rapporti fra l'autore dell'*Epitafio* e Bione vd. anche Beckby 1975, p. 546. In particolare sono ingenti i debiti con l'*Id.* 1 di Teocrito, in cui il pastore Tirsi canta la storia della misteriosa agonia e morte di Dafni (vv. 64-141). Questa lunga sezione dell'*Idillio* 1 si può considerare un carne autonomo centrato sulla dolorosa vicenda amorosa di Dafni, raccontata sia da Tirsi sia da Dafni stesso in prima persona (vv. 100-136), e contiene solo alcuni sparsi elementi tredodici nei versi iniziali, dove si notano, quando si descrive il *planctus* degli animali sul morente Dafni, le anafore che scandiscono il v. 71 s. τήνον... τήνον... / τήνον... e il v. 74 s. πολλαί...πολλοί.../ πολλαί. Per un confronto fra la tradizione sulla vicenda di Dafni e la versione della morte di Dafni in Teocrito vd. Gow 1952, II, p. 1 s.; Dover 1971, pp. 83-86; Stanzel 1995, pp. 248-251. Sui rapporti dell'*Epitafio* con l'epigramma ellenistico vd. Mumprecht 1964, pp. 28-30.

propria polemica letteraria volta ad affermare il primato dell'anonimo autore sugli altri discepoli dello scomparso Bione (vv. 94-97).

L'autore dell'*Epitafio di Bione*, comunque, mostra di conoscere le forme del lamento funebre e di saperle piegare ai suoi scopi, a cominciare da quella che, ad un primo sguardo, potrebbe sembrare una vera e propria ripresa del lamento rituale: mi riferisco al *refrain* che separa, ad intervalli variabili, le 14 lase che compongono questo epitafio e che costituisce un'esortazione alle Muse siciliane, patronne del genere bucolico, a mettersi alla guida del lutto per Bione. La formula viene ripetuta sempre uguale per ben 14 volte:

[Mosch.] *Epitaph. Bion.* 8 = 13 = 19 = 25 = 36 = 45 = 50 = 57 = 64 = 69 = 85 = 98 = 108 = 113
 ἄρχετε Σικελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι

L'invito a levare un lamento, o a mettersi alla guida del pianto, è una delle tredici funzioni del lamento rituale (ne abbiamo trovato un esempio sicuro nei *θρήνοι* di Pindaro e diversi altri casi in tragedia) e poteva anche essere rivolto alla Musa in rielaborazioni letterarie del lamento (vd. per es. Eur. *Tr.* 511-514); quello che però stupisce in questo caso è l'associazione del verbo ad un termine dal significato molto ampio come *πένθος*, che rende generica e persino un po' incomprensibile una formula che dovrebbe invitare a levare il lamento. Abbiamo conosciuto il verbo *ἄρχω*, *ἐξάρχω*, infatti, come verbo tecnico documentato da una solida tradizione per indicare la guida della lamentazione, o più in generale del canto, ed è con questo significato che *ἄρχω* viene impiegato in quello che si può senz'altro considerare il modello letterario da cui l'anonimo poeta del nostro *Epitafio* ha preso le mosse, cioè il *refrain* con cui si invitano le Muse bucoliche a mettersi alla guida del canto nell'*Idillio* 1 di Teocrito:

Theocr. *Id.* 1. 64 = 70 = 73 = 76 = 79 = 84 = 89
 Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰδᾶς³⁷.

Rispetto a questo modello, l'autore dell'*Epitafio di Bione* ha plasmato una formula ibrida, con la quale si invita la Musa a porsi alla guida non del canto bucolico, né del lamento (che in realtà manca nell'*Epitafio*), ma del generico *πένθος*. Tale formula non ha confronti diretti e mi sembra meritevole di attenzione, tanto più perché ricorre in modo così insistente e sempre uguale a se stessa (sono state eliminate anche tutte le variazioni formulari presenti nel modello teocriteo). Né si può attribuire questa innovazione alle scarse capa-

³⁷ La formula del *refrain* ricorre, con leggera variazione, al v. 94 = 99 = 104 = 108 = 111 = 114 = 119 = 122 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰδᾶς e verso la fine del carme si trasforma in un invito alle Muse a porre termine al canto, v. 127 = 131 = 137 = 142 λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' αἰδᾶς.

cità poetiche dell'autore del poemetto, perché, considerato il carattere formulare del verso in questione, da un poeta mediocre ci si attenderebbe piuttosto la riproposizione di moduli verbali già ampiamente collaudati e più conformi all'uso del verbo ἄρχω. Una possibile spiegazione potrebbe essere cercata nel desiderio di non eccedere i limiti consentiti nella celebrazione di un essere umano, seppure dai meriti poetici eccezionali. L'anonimo poeta dell'*Epitafio di Bione*, forse, voleva evitare di dire che le Muse si sono effettivamente poste alla guida del pianto, tanto è vero che le Muse vengono solo invitate a partecipare al lutto per Bione, ma non eseguono alcuna forma di lamentazione, né appaiono mai all'interno di un poema in cui vengono nominate molte altre divinità di cui si racconta il cordoglio. Questo dato di fatto deve avere un significato, soprattutto se si pensa che a essere celebrato è un poeta e che la celebrazione non risparmia certo i toni enfatici. Evidentemente la tradizione che riguarda quei pochi, privilegiati personaggi che hanno ricevuto direttamente dalle Muse l'onore del pianto funebre era una tradizione troppo consolidata e viva nella memoria, perché qualcun altro si potesse inserire in una cerchia ristrettissima che sembra non ammettere possibilità di ampliamento. Il poeta Bione è un uomo reale e la sua vita si è esaurita da poco tempo. Egli appartiene ancora ad un orizzonte storico e pertanto la mitizzazione di cui è fatto oggetto all'interno dell'*Epitafio* è una mitizzazione di carattere puramente letterario. Bione viene pianto *quasi* fosse un Adone, ma non *come se* fosse un Adone.

L'anonimo poeta ha rielaborato moduli provenienti dal repertorio del lamento per tutta l'estensione del poema, anche se raramente si trova un elemento degno di autentico interesse. Perlopiù funzioni e temi del lamento vengono esasperati con amplificazioni sistematiche che in alcuni casi sembrano degli esercizi di stile alquanto artificiosi. Per esempio, le prime tre lasse svolgono un'interminabile esortazione al lamento, rivolta per ben undici volte a undici diversi soggetti del mondo della natura senza ripetere quasi mai lo stesso verbo. Nella quinta lassa (vv. 37-46), per esprimere l'idea che nessuno mai, nemmeno fra i protagonisti di storie mitiche, era stato pianto così come ora viene pianto Bione³⁸, si usano sei formule scandite dall'avverbio οὐ τόσον / οὐδὲ τόσον a cui fa seguito un'altra lista di verbi trenodici. Ora, se il tema riassumibile nella formula "X non fu pianto tanto, quanto ora è pianto Y" può essere derivato dal repertorio tradizionale, lo svolgimento di questo tema è nell'*Epitafio di Bione* talmente meccanico che riesce molto difficile immaginare

³⁸ Per dare un'idea più precisa dell'entità del cordoglio suscitato dalla morte di Bione, ricordo l'elenco dei partecipanti: Apollo, i Satiri, Priapo, Pan, le ninfe Crenidi, Eco (vv. 26-35), Sirena, Aedone, Chelidone, Ceice, l'uccello di Memnone (vv. 37-44), Galatea (vv. 58-64), Afrodite e gli Amori (65-69). E solo per menzionare coloro che hanno un nome. L'interminabile lunghezza dell'elenco fa comprendere la descrizione della triste condizione dei sopravvissuti, una funzione del lamento ben nota, che però è stata dilatata fino a perdere qualunque consistenza e dissolta nell'erudizione mitologica.

che a generarlo sia stato il bisogno di quella funzione ordinatrice del ritmo che abbiamo più volte osservato nel lamento rituale³⁹.

Tuttavia, anche in un'opera così artificiale e letteraria si possono osservare alcuni frammenti autentici del repertorio del lamento. Il primo riguarda l'estensione del lutto agli oggetti appartenuti al morto, espressa nel nostro poemetto ricordando l'oggetto che più di tutti rappresentava Bione e la sua poesia, ovvero la *syrinx*, lo strumento che nessuno, nemmeno Pan in persona, avrà il coraggio di suonare di nuovo dopo la sua morte, per non apparire inferiore a Bione.

[Mosch.] *Epitaph. Bion.* 51-53

τίς ποτί σᾶ σύριγγι μελίξεται, ὦ τριπόθητε;
τίς δ' ἐπὶ σοῖς καλάμοις θήσει στόμα; τίς θρασὺς οὕτως;
εἰέτι γὰρ πνέει τὰ σὰ χεῖλεα καὶ τὸ σὸν ἄσθμα

Lo svolgimento di questo tema è un modo implicito di dire che nessuno potrà mai eguagliare Bione nella poesia bucolica, ma è pur vero che il tema è svolto con immediatezza ed efficacia, almeno nei versi che abbiamo riportato. Si noteranno l'allocuzione al morto e la triplice anafora del pronome interrogativo, che rimanda ad un procedimento formale già osservato in tragedia in quelle formule che pongono in varie direzioni delle domande destinate a restare senza risposta. Così come non si può trascurare la spiegazione del perché nessuno sarà così audace da suonare un'altra volta quello strumento: il respiro di Bione circola ancora nella sua *syrinx* attraverso le sue labbra (v. 53). Dunque l'oggetto reca tracce evidenti della persona che lo ha posseduto e può essere metonimicamente considerato come una parte della persona stessa.

Notevole è pure l'impiego di una elaborata gnome in funzione trenodica ai vv. 99-104. L'autore del poemetto esordisce dicendo che la malva e il sedano, dopo la loro breve vita, sono destinati a rinascere, mentre anche i più valorosi e sapienti fra gli esseri umani, dopo la morte, giacciono in un sonno infinito sotto terra (il v. 104 ricorda il *nox est perpetua una dormienda* di Catullo). La gnome ha un carattere dolente, enfatizzato dall' *αἰαῖ* con cui inizia, e sareb-

³⁹ Analoghe considerazioni si possono fare a proposito dei vv. 86-92 che svolgono il tema "tutta la città ti piange" (vd. *supra* Appendice 2 – Funzione 5). Se il primo verso della sezione è in linea con la tradizione: v. 86 *πάσα, Βίων, θηνηῖ σε κλυτὰ πόλις, ἄστεα πάντα*, il proseguimento scade subito nell'artificio, con l'elenco delle città che hanno dato i natali ai più grandi poeti dell'antichità e che ora piangono Bione più di quanto abbiano fatto per i loro illustri figli. Nei versi finali dell'opera, poi, il poeta esprime un desiderio irrealizzabile (Funzione 8), quello di poter scendere, come Orfeo, Odisseo, Eracle, nell'oltretomba per riportare alla vita Bione (vv. 114-119), anche se in verità sarà Bione stesso a liberarsi dall'Ade, perché se canterà per Kore un canto bucolico, la sovrana degli inferi, rapita da tanta bellezza, non potrà che permettergli di tornare fra i vivi (vv. 119-126). Mi sembra abbastanza chiaro dal riassunto di questa sezione, che una funzione e un tema di origine rituale forniscano, anche in questo caso, soltanto il pretesto per un'amplificazione letteraria ricca di riferimenti mitologico-letterari.

be perfettamente coerente anche con un lamento dal carattere meno letterario del nostro poemetto.

Infine, l'*Epitafio di Bione* arricchisce il nostro repertorio del tema "io ti piango" con due formule di carattere opposto, la prima (v. 93 s. αὐτὰρ ἐγὼ τοι / Ἀύσονικᾶς ὀδύνας μέλπω μέλος ...) è molto letteraria e non a caso è inserita nei versi della polemica interna alla scuola del poeta Bione; la seconda, invece, al v. 114 s. ἐγὼ δ' ἐπὶ πένθει τῶδε / δακρυχέων τεὸν οἶτον ὀδύρομαι ..., pur usando un registro stilistico piuttosto elevato (δακρυχέων, οἶτον) rispetta le caratteristiche di questi moduli già riscontrati nell'epigramma e in tragedia⁴⁰.

6.5. L'epigramma funerario su pietra

L'analisi del *corpus* degli epigrammi iscritti su pietra dal IV secolo a. C. alla tarda antichità fornisce una sostanziale conferma del quadro che abbiamo tracciato a proposito dei rapporti fra epigramma funerario dell'età arcaica e classica e lamento funebre (vd. *supra* 3.1.). Questa affermazione può poggiare sui risultati dell'esame, condotto in base ai criteri già enunciati, di un *corpus* di testi molto più ampio rispetto al periodo precedente (circa 1900 testi contro 267), da cui risulta rafforzata la prospettiva che vede nell'epigramma funerario un genere autonomo rispetto al lamento funebre, con un patrimonio di forme e funzioni riconoscibili e peculiari⁴¹, che solo in alcuni casi possono essere sovrapposte alle formule del lamento tradizionale e autoriale.

Naturalmente, l'ampiezza dell'arco cronologico considerato, la vastità dell'orizzonte geografico, la molteplicità delle tradizioni culturali (influenzate anche da nuove dottrine filosofiche e religiose⁴²) fanno sì che il repertorio

⁴⁰ Per completezza segnalo anche l'impiego di due moduli "οὐκέτι" (vd. *supra* 5.9.3) ai vv. 20 s. οὐκέτι μέλπει / οὐκέτ' ... ἄδει.

⁴¹ Solo per fare un esempio evidente, l'impiego della scrittura consente di dare voce ai sepolti, così da invertire la direzione del flusso di comunicazione abituale nel lamento. Il processo si può spingere al punto che la più tradizionale formula di allocuzione al morto, χαῖρε (per la cui presenza nell'epigramma vd. *infra*) può essere impiegata dal morto per salutare i passanti, come accade in CEG 520 (Attica, ca. 370-360 a. C.); CEG 677 (Creta, IV-III sec. a. C.); GVI 1213-1222. Queste espressioni possono assumere una forma particolarmente elaborata, come in GVI 1157 (Itanos, Creta, I sec. a. C.) dove tre giovani morti instaurano un vero e proprio dialogo con i propri genitori non solo con la formula di saluto al v. 3: χαῖρε, πατήρ γλυκερὲ Ἀμμώνιε, ma anche con le parole con cui i sepolti invitano i genitori a smettere di essere addolorati: v. 12 s. εὐψυχίτε, γονεῖς ἀγαθοί, παύσασθε μερίμνας / καὶ λύπης, παῦσαι, μήτερ. Un caso estremo (e unico) in cui il morto invita i parenti a non fare offerte di cibo e bevande, perché i morti non partecipano dei beni dei vivi, è rappresentato da GVI 1363 (Astipalea, I sec. a. C.): vd. per es. v. 6 ζώντων δ' οὐδὲν ἔχουσι νεκροί.

⁴² A partire da alcuni epigrammi del IV sec. a. C. si coglie, ad esempio, una più netta separazione fra σῶμα e ψυχή, con un destino felice di quest'ultima nell'etere: CEG 535 (Pireo, prima del 350 a. C.?), v. 1 s. ψυχὴν ... αἰθήρ ὑγρὸς ἔχει, o in una non meglio precisata dimora dei beati: CEG 545 (Atene, ca. 350 a. C.?), v. 2 ψυχὴ δὲ εὐσεβέων οἴχεται εἰς θάλαμον. Altri epigrammi mostrano un aldilà felice, al punto da rendere la morte un evento facilmente sopportabile (vd. per es. GVI 1762-1765 e GVI 1812, di età imperiale, in cui compare una complessa visione escatologica).

epigrammatico non appaia scervo da sviluppi sia sul piano tematico sia su quello formale, ma tali sviluppi si configurano come un arricchimento e una maggiore articolazione di un repertorio espressivo autonomo, dotato di caratteristiche proprie. Come abbiamo detto per l'epigramma arcaico e classico, anche nelle età successive la stragrande maggioranza degli epigrammi funerari risponde alla funzione apertamente dichiarata da un breve carme attico inciso poco prima della metà del IV secolo a. C.

CEG 532. 1-2

[τόνο]μα μὲν τὸμόν καὶ ἐμὸ πατρός ἦδε ἀγορεύ[ει]
[στή]λη καὶ πάτραν

Questa stele il nome mio dice e quello di mio padre, e la mia patria.

Tuttavia, l'epigramma di età ellenistico-romana non è avaro di piacevoli sorprese per chi è in cerca di testi poetici riconducibili alla forma del lamento funebre. In alcuni casi infatti ci imbattiamo in carmi che si possono considerare dei credibili *θηρηνοί* (o delle credibili singole strofe di *θηρηνοί*) su pietra, in quanto presentano caratteristiche fondamentali comuni ai lamenti realmente eseguiti durante il rito funebre, ovvero: 1) esecuzione in prima persona; 2) allocuzione diretta al morto; 3) realizzazione delle funzioni del lamento; 4) assenza di funzioni peculiari del genere epigrammatico.

I testi che rispondono integralmente a questi requisiti non sono, lo abbiamo già detto, numerosi, eppure sono molto significativi, perché dimostrano la vitalità di un genere poetico che ha continuato ad essere praticato, nel corso di molti secoli, da generazioni di anonimi poeti capaci di utilizzare il repertorio tradizionale e di declinarlo, in alcuni casi, in forme nuove ed efficaci. Fra i testi che appartengono a questo piccolo gruppo ve ne sono alcuni che meritano di essere riportati integralmente.

Dalla città egiziana di Eracleopoli proviene un notevole testo, databile alla II metà del II secolo a. C. Questo lungo, articolato epigramma è formato da dodici distici, di carattere dialogico⁴³, ed è suddiviso in tre sezioni. Nella prima (vv. 1-10) la defunta Ammonia, morta di parto all'età di 35 anni, informa sulla sua identità e sulla sua vita, chiedendo infine ai passanti di salutarla. Nella seconda sezione il marito di Ammonia, Armodio, intona un lamento vero e proprio in tre distici (vv. 11-16). Nella terza sezione è Ammonia a riprendere

⁴³ GVI 1873. Il carattere trenodico della seconda sezione di questo epigramma non è una conseguenza automatica della forma dialogica, perché all'interno del gruppo degli epigrammi in cui il sopravvissuto dialoga con il morto (GVI 1873-1880) non si registra un uguale tasso di funzioni e formule trenodiche. Solo per fare un esempio chiaro, GVI 1874 (Cnido, II-I sec. a. C.), pur molto lungo (dieci distici), contiene delle formule realmente trenodiche solo al v. 7 *ἀγνά, πουλυγόητε, τί πένθιμον ὕπνον ἰαύεις...*;

a parlare invitando il marito a cessare i lamenti (vv. 17-24). Il nostro interesse è ovviamente rivolto alla seconda sezione.

GVI 1873. 11-16

πάτρης καὶ γονέων σ' οὐμὸς πόθος ἠλλοτριώσεν·
 σοῦ δ' ἐμὲ τῆς μελέης ἐστέρεσεν θάνατος,
 πένθος ἐμοῖσι δόμοις καὶ δάκρυα λυγρὰ λιπούσ<ης>
 τέκνων τ' ὀρφανικῶν νήπιον ἠλικίην.
 Λυπρὸν αἰεὶ βιοτᾶς, Ἀμμωνία, ἐστὶ τὸ λοιπόν
 Ἀρμοδίω· τί δ' ἐγὼ σοῦ δίχα φῶς ἔθ' ὀρώ;

Il mio desiderio ti ha separata dalla patria e dai genitori. La morte mi ha privato di te, sventurata, che hai lasciato lutto e lugubri lacrime alla mia casa, e figli orfani in età infantile. Oh Ammonia, sempre doloroso sarà il resto della vita per Armodio. Perché io guardo ancora la luce senza di te?

Nel primo verso di questo lamento Armodio esprime una delle funzioni più rare del lamento funebre, cioè l'affermazione di responsabilità, accusandosi di essere la causa della morte della moglie, perché è nel suo desiderio che si deve cercare la causa remota della scomparsa della sua sposa. Segue poi l'affermazione dello status di morto (v. 13), e un ampio sviluppo dell'attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti (funzione 5), su cui sono imperniati i restanti quattro versi. Al v. 13 πένθος ἐμοῖσι δόμοις καὶ δάκρυα λυγρὰ λιπούσ<ης> riconosciamo un tema omerico a cui abbiamo dedicato attenzione⁴⁴ e che in questo caso appare rielaborato autonomamente; troviamo poi il tema "i tuoi figli sono orfani" e infine, al culmine di una climax espressiva, il tema "la mia vita è miserabile" che viene espresso con due formule, di cui l'ultima, posta a chiudere in modo efficace questa sezione, ha dei paralleli nei lamenti tragici. Si tratta del v. 16 τί δ' ἐγὼ σοῦ δίχα φῶς ἔθ' ὀρώ; per cui possiamo trovare confronti nelle tragedie di Euripide⁴⁵. Sono interessanti anche le parole iniziali della terza sezione con cui Ammonia riprende a parlare invitando il marito a cessare i lamenti: vv. 17-18 λῆξον στερνοτύποιο γόου, παῦσαί με δακρύων, / ὦ πόσι, μὴ κωφῶ τύμβω ἐπιστενάχει. In questi versi mi sembra notevole sia il verbo ἐπιστενάχει, che riprende il verbo che compare nelle formule omeriche del lamento responsoriale, sia l'aggettivo στερνοτύποιο di cui colpisce la forma del genitivo in -οιο, che sembra un esplicito richiamo al mondo della lamentazione epica⁴⁶.

⁴⁴ Si tratta del tema "mi hai lasciato il lutto" per cui vd. *Il.* 22. 483; 24. 741-742.

⁴⁵ Eur. *Alc.* 868; *El.* 167-168.

⁴⁶ Si noti, tra l'altro, che non si ha difficoltà ad attribuire ad un uomo un γόος accompagnato da sternotopia (ma su questo punto vd. *infra* e n. 56 sul lamento dei maschi).

Un altro testo di grande interesse proviene da Atene e risale probabilmente al I secolo d. C.⁴⁷ Si tratta di un epigramma lungo almeno undici versi, di cui i primi sette esemplificano in modo molto chiaro cosa si intende quando si parla di epigrammi su pietra che rinnovano il lamento rituale.

GVI 1920. 1-7

[μητέρ ἐ]μή, καλέω σε. τί τὸ ξένον; οὐκ ἔσαΐεις
[παιδὸς] ὀδυρομένοιοι καὶ ἄλλιτον ἄλγος ἔχοντος;
[ν]αὶ λίτομαι, γλυκερὴν ἀπὸ χεῖλεος ἔκβαλε φωνήν
ὡς πάρος. οὐ λαλέεις καὶ ὀρεῖνομαι, ἢ δὲ σιωπὴ
μηδὲν ἀπαγγέλλουσα πολὺ πλεόν ἄλγος ἀέξει.
εἰ θάνες, ὡς ἐνέπουσι, τί μοι βίοτιο τὸ κέρδος;
νόσφι σέθεν γὰρ ἐμοὶ ζωὴ θανάτιο χερείων.

Madre mia, ti chiamo. Cos'è questa stranezza? Non senti tuo figlio che piange e che prova un dolore inesorabile? Sì, ti scongiuro, manda dal labbro una dolce voce, come facevi prima. Tu non parli e io sono sconvolto. Il silenzio che non annuncia niente molto più accrescerà il dolore. Se tu sei morta, come dicono, a che mi giova la vita? Separato da te, per me meglio la morte che la vita.

Ad un primo sguardo, tutti gli elementi di cui questo carme è composto, e il carme nella sua interezza, potrebbero essere considerati autenticamente trenodici. Colpisce l'allocuzione iniziale, molto diretta, in apertura di carme; colpiscono le domande rivolte al morto (si ricorderà il paragrafo 5.9.2. *La forma dialogica. Interrogare chi?*) e in particolare quella che esprime in forma negativa il tema "Ascoltami". Notevole è pure l'espressione di un desiderio irrealizzabile, quello di sentire ancora una volta la voce della madre; così come efficace risulta l'iterazione insistita delle attestazioni del proprio cordoglio⁴⁸, che culminano nella dichiarazione che la vita non è più degna di essere vissuta. Il meccanismo espressivo sembrerebbe in tutto e per tutto trenodico, se non fosse per quella anomala frase al v. 6 (εἰ θάνες, ὡς ἐνέπουσι) che, a mio modo di vedere, rappresenta un elemento estraneo al sistema del lamento. L'incredulità di fronte alla morte di una persona cara, infatti, è un atteggiamento che appartiene al lamento funebre, ma di norma si esprime in forme dirette quali le allocuzioni o le domande rivolte al morto. In questo caso, invece, l'autore dell'epigramma ha creato una distanza rispetto all'evento, quasi che il figlio dolente di questa donna, non volendosi rassegnare alla morte della madre, voglia sostituire ad un evento reale, da lui vissuto, un evento riferito da chi

⁴⁷ GVI 1920 = IG II/III² 13134.

⁴⁸ La ricerca di effetti stilistici è degna di nota in particolare al v. 2 s. ἄλλιτον ἄλγος ἔχοντος; / [ν]αὶ λίτομαι con l'allitterazione fondata sull' ἄ privativo, ovvero su di uno degli elementi espressivi più ricorrenti nel repertorio del lamento, e la figura etimologica realizzata dal verbo λίτομαι posto all'inizio del verso seguente.

non è direttamente colpito dal lutto. Questo processo di negazione della realtà (che è il segnale di ogni incipiente nevrotizzazione del lutto) è estraneo alla cultura del lamento che anzi, come abbiamo più volte visto, tende a oggettivare la realtà e a conferire concretezza al cordoglio. In questo inciso mi sembra si possa cogliere uno spazio individuale di esperienza emotiva e di riflessione del luttuato che fa intravedere una adesione non incondizionata al protocollo rituale del lamento, anche all'interno di un carme di elevata intensità trenodica.

Uno dei carmi più interessanti fra quelli iscritti su pietra dal IV secolo a. C. in poi proviene dall'Oriente greco, probabilmente da Smirne, ed è datato fra il I e il II secolo d. C.⁴⁹ È un epigramma di cinque distici, in cui il lamento funebre in prima persona, rivolto da una madre alla giovane figlia Paula, instaura un dialogo con la pietra della tomba.

SGO 05/01/55

τέκνον ἐμὸν Παῦλα, φθινύθῳ δακρύοι<ς> σε βοῶσα,
 τοιά τις ἄλκυων παῖδας ὄδυρομένη·
 κωφαὶ δ' ἀνταχοῦσι πέτραι καὶ τύνβος ἀπεχθής,
 ὃς τὸν ἐμῶν τοκετῶν ἔσβεσεν ἠέλιον·
 ἀεὶ δ' ὡς Νιόβη πέτρινον δάκρυ πᾶσιν ὀρῶμαι
 ἀνθρώποις ἀχέων πένθος ἔχουσα μόνη·
 ὦ τάφε καὶ δαίμων, μικρὸν μέθες ἰς φάος ἔλθειν
 παῖδαν ἐμὴν Παῦλαν, δοῖς δέ μοι εἰσιδ<έ>ειν·
 οὐ σοὶ Φερσεφόνη τόδε μέμψεται οὐδέ τι σ' Ἄδη<ς>
 ἦν τόσον ANTHISEΣ⁵⁰ παῖδα ἐμὴν κατ' ὄναρ.

Figlia mia, Paula, mi struggo di lacrime gridando il tuo nome, come un alcione che piange i suoi figli. Mute mi rimandano la voce la pietra e la tomba odiosa, che hanno spento il sole dei miei bambini. A tutti, sempre, come Niobe appaio, lacrima di pietra, sola custode del lutto doloroso. O tomba, o demone, concedi per un attimo a mia figlia Paula di tornare alla luce. Concedimi di rivederla. Né Persefone, né Ade ti rimprovereranno per questo, se per un attimo farai risalire (?) mia figlia in sogno.

È notevole in questo epigramma l'armonica fusione di topoi del lamento ed espressione personale del cordoglio. Dopo l'allocuzione iniziale e una vibrante attestazione del proprio cordoglio, la madre che chiama a gran voce la figlia morta si paragona subito ad uno dei più famosi uccelli trenodici, l'alcione, ma l'artificio che impressiona di più viene subito dopo e consiste nel modo originale in cui l'autore dell'epigramma ha rigenerato il mito di Niobe: la tom-

⁴⁹ GVI 1545 = IK 23. 549 = SGO 05/01/55.

⁵⁰ Il testo è incerto: secondo Keil, seguito da Peek, da intendere ἀνστήρης, secondo Merklbach – Stauber più probabile ἀντήρης.

ba di pietra, a cui la madre inutilmente si rivolge, diventa lo spunto per introdurre in modo naturale il richiamo al mito di Niobe, una madre trasformata in pietra dal dolore come la madre di Paula, che è costretta a parlare con una pietra e che piange lacrime di pietra in una solitudine assoluta (v. 5 s. πέτρινον δάκρυ παῖσιν ὀρώμαι ... μόνη). La qualità dell'esito è dimostrata dal fatto che la tensione emotiva del dettato poetico non viene attenuata dal ricorso ai miti, che appaiono impiegati, ancora una volta, in funzione trenodica⁵¹. Nell'ultima parte dell'epigramma risulta efficace anche l'espressione del desiderio irrealizzabile di vedere ancora una volta la figlia, anche se soltanto per un attimo, in sogno. Il dialogo impossibile si chiude poi definitivamente con la formula epigrafica di saluto (r. 11 Παῦλα χρηστή χαίρει). Questo piccolo θρηῆνος su pietra potrebbe sembrare la trascrizione di un lamento realmente pronunciato, se i riferimenti frequenti alla tomba e la distanza dall'evento luttuoso che produce la descrizione del lutto presente della madre non facessero pensare più a un lamento pronunciato sulla tomba in occasione di una ricorrenza, che a un lamento eseguito durante la sepoltura.

Un lungo epigramma datato al III secolo d. C., di cui sono conservate 17 righe, proviene dalla Macedonia (precisamente da Suvodol, nella regione della Lincestide⁵²) e costituisce uno degli esempi più limpidi di lamentazione su pietra. In questo carme un padre piange per la morte prematura del figlio Eugenio.

IG X 2 2 27. 1-11

[κέ]κλυθι, τέκνον ἐμόν, καὶ ἀνάστυο σοῖσι γονεῦσιν·
τίπτε λιπῶν | φάος ἡδὺ εἰς τὴν σκοτίαν ἀφικνεῖσε; |
πῶς ἂν Εὐγενίου 'μοῦ ἐγὼ θεῖοιο λαθοίμην, |
[ὄ]ς πέρι μὲν νόον ἔσχες βροτῶν, πέρι δ' εἰρὰ θε|[οῖ]σιν;
τοίην γὰρ κεφαλὴν τε καὶ ὄμματα | [κ]αὶ φρένας αἰσθλάς
ἔσχες· νῦν δέ μοι | [ὄ]δύνας ἀπρηκτους ἔνβαλες θυμῶ. |
[ἀλλ'] οὐδ' ὡς σου ἐγὼ ἐπιλήσομε ὀδυρό|[μεν]ος καὶ ἀχεύων·
πένθος λυγρόν | [ἔ]χων· ὡς ὄφελον αὐτὸς ὀλέσθαι·
ἀλλὰ [μ]ορ|[ι] Εὐγ[ενίου] 'μοῦ δαΐφρονος δεῖετε ἡτρ|[ο]. |
δύσ[μορο]ς⁵³, ὅς δὴ τηθὰ {δηθὰ} γονέων ἄπο πῆματα πάσ[χεν]· |

5

⁵¹ Per ulteriori esempi di miti impiegati in funzione trenodica vd. GVI 2023 = IG XII₂ 382-384 (Mitilene, I-II sec. d. C.), dove ai vv. 17-20 il morto si rivolge alla madre, dicendole che se è vero che la Moira non ha concesso a lui di arrivare alla vecchiaia, neanche a Eracle fu concesso questo dono; GVI 2028a (Nicopoli, Egitto, fine II sec. d. C.), un epigramma di dodici versi in cui il morto viene paragonato a Osiride, Adone, Endimione, Eracle. In particolare sono interessanti i vv. 6-10 in cui si dice che gli dèi tutti ἔκλαυσαν il morto così come i mortali, che lo piansero come Alcesti o Adone.

⁵² IG X 2 2 27 = GVI 1403a; vd. SEG 49. 809; Vérilhac 1978, n. 58.

⁵³ Mi sembra più coerente con l'andamento sintattico la lezione δύσμορος di Peek piuttosto che δύσ[μορο]ν di Ebert, editore di IG, anche se il testo di IG migliora il testo trådito (τηθὰ) proponendo una correzione {δηθὰ} che elimina un problematico riferimento alla nutrice di Eugenio: in un testo tutto pronunciato in prima persona, che senso ha dire che la nutrice soffre le pene dei genitori? e perché menzionare la nutrice e non la madre di Eugenio?

ἀλλ' ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὄσσις τῶ [σῶ] θανάτῳ ἐπέχα<ι>ρεν vacat | 10
 ὦ Μοίρης κε[ρ]σάσης ὠλέο χερσὶν ἐμαῖσιν, |

Ascolta, figlio mio, e risvegliati per i tuoi genitori. Perché ti aggiri nell'ombra dopo aver abbandonato la dolce luce? Come posso io fare a meno del mio splendido Eugenio, che eccelle fra gli uomini per intelligenza e per riguardo alle cose divine? Che bella testa avevi, che occhi e che nobili pensieri! Ora invece nell'animo mi hai gettato inutili dolori. Ma io non smetterò mai di piangere e di dolermi per te, in preda a un lugubre lutto. Magari morissi anch'io! Ma del mio Eugenio assennato è il cuore svanito. Infelice colui che a lungo soffrì le pene dei genitori. Ma muoia anche chiunque altro possa aver gioito per la tua morte. Oh Destino distruttore! Tu sei morto nelle mie mani ...

L'epigramma per Eugenio è un vero campionario del repertorio espressivo del lamento funebre. Vi compaiono funzioni, temi e formule ormai ben note⁵⁴, ma anche alcuni elementi che meritano di essere evidenziati. Al v. 2 l'allocuzione al morto in forma di domanda si esprime con un tema che ricorre frequentemente nei lamenti folklorici e che invece non avevamo ancora trovato nei lamenti greci, ovvero il tema "perché sei morto?", tanto diffuso e tradizionale in Italia da confluire persino in una canzone degli anni '30⁵⁵. In questo caso il tema è espresso con formule elaborate, ma l'interrogazione al morto sul dato di fatto elementare che lo riguarda ben documenta lo stato di frastornamento in cui versa il luttuato, disperatamente alla ricerca di spiegazioni per un fatto incomprensibile e inaccettabile. La contrapposizione fra il passato felice per la presenza di Eugenio e il presente dominato dal dolore e dal lutto è scandita in questo epigramma da un modulo di diretta derivazione trenodica, ovvero il modulo $\nu\nu\nu \delta\acute{\epsilon}$, che abbiamo considerato come uno degli elementi chiave del sistema espressivo del lamento. Notevole è pure la ricorrenza della lamentazione su singole parti del corpo (v. 5), su cui ci siamo già soffermati sia a proposito dei lamenti epici, sia nello studio dei lamenti tragici. La presenza di questo tema anche nell'epigramma funerario trenodico e in particolare la preminenza data alla testa e agli occhi del morto confermano il carattere tradizionale di questo aspetto del lamento che si ripropone in forme equivalenti a distanza di tempo e in tipologie di discorso diverse.

⁵⁴ Allocuzione (v. 1 tema "ascoltami", "figlio mio"; v. 2 domande al morto). Espressione di un desiderio irrealizzabile (v. 1 tema "torna da me"). Attestazione della miserevole condizione dei sopravvissuti (v. 3 tema "come posso vivere senza di te?"; v. 6 tema "quanto soffro"; v. 7 s. tema "sono in preda ai lamenti"). Elogio del morto (vv. 4-6 tema "figlio bello e perfetto"). Accomunamento dei due destini (v. 8 tema "voglio morire" di cui Vérilhac 1978, p. 87 sottolinea l'unicità nel *corpus* degli epigrammi per morti prematuramente). Attestazione del nuovo status di morto (v. 9 tema "ora sei morto").

⁵⁵ Si tratta di *Maramao perché sei morto?* composta da Consiglio e Panzieri nel 1939, partendo dal testo di una canzone tradizionale (la ricorda anche il Belli nel sonetto *Er canto provvibito*) che ha il suo nucleo generatore nella cultura del lamento funebre. Il tema "perché sei morto?" compare anche in GVI 1552 = GG 204 (Panderma, II-I sec. a. C.) v. 1 s. Μειδίου υἱὲ Μένανδρε, τί τὰν πανόδουρον ἀταρπὸν / στείχεις, ἐκπρολιπῶν λυγρὰ τέκνῳ δαίρῳα;

Vorrei infine sottolineare che in questo gruppo di epigrammi dal carattere così marcatamente trenodico, in ben tre casi è la voce di un uomo a pronunciare il lamento (oltre che in quest'ultimo, in GVI 1873, 1920), a ulteriore conferma del fatto che sin dai tempi dell'epos eroico anche gli uomini potevano svolgere la lamentazione in prima persona, soprattutto quando non erano disponibili per le incombenze rituali donne del gruppo parentale. E d'altra parte, nel *corpus* degli epigrammi funerari non è infrequente trovare riferimenti al lamento maschile, spesso descritto con gli stessi temi e le stesse formule solitamente riservati alla lamentazione femminile⁵⁶.

Nel II secolo d. C., a Roma, fu iscritto un interessante epigramma trenodico di dieci versi (5 distici), dedicato dai genitori a Marco Aurelio Isidoro, morto diciottenne (GVI 2007). Il carme è accompagnato da una versione latina, simile per tono e intensità emotiva, e compare un'altra volta sulla stessa tomba, in una versione leggermente modificata a seguito del seppellimento del nipote Marco Aurelio Commodiano Aspasio, morto successivamente all'età di otto anni (GVI 1547).

GVI 2007

[δά]κρυα σοὶ σπένδω, πολυ[πενθέα δάκρυα, κοῦρε],
 βυσσόθεν ἐκ κραδῆς μ[υρόμενος προχέω].
 [ἦ γὰρ] ἐγὼν μέλεος κρυερῆ[ς ἐνὶ βένθεσιν ἄτης]
 [σ]εῖο, τέκος, μελέως πλά[ζομ' ἀποφθιμένου].
 [ὅς π]ρὶν ὄφελ' αὐτὸς δύμε[ναι χθόνα' ὡς γὰρ ἐπῆεν] 5
 [λ]ώιον ἢ τέκνου πικρὸ[ν ἰδεῖν θάνατον],
 [ὅ]ς σε φίλης νεότατος ἰδ' [ἀγλαΐης ἀπάμερσεν]
 ἠδ' ἄρετῆς κλέος εἶλ' ὦ[λεσέ τε πραπίδας].
 ἀλλ' ἤδη μακάρεσσιν ὀμ[ῆ]ν ὁδὸν εἰσαναβαίνων]
 οὐρανοῦ ἡμετέρων μ[νήστιν ἔχοις στοναχῶν]. 10

Ragazzo mio, per te verso libagione di lacrime. Lacrime di molto dolore spargo piangendo dal profondo del cuore. O me sventurato, vago sciaguratamente negli abissi di una cecità di gelo, mentre tu, o figlio, sei morto. Meglio per me sarebbe stato scendere nella terra prima. Oh, sarebbe stato meglio che vedere l'amara morte di un figlio. La morte ti ha privato dell'amabile, splendida giovinezza, ti ha tolto la fama della virtù, ha distrutto il tuo senno. Ma ora che hai risalito la comune strada dei beati, dal cielo serba ricordo dei nostri dolori.

Oltre alle espressioni riconducibili al sistema del lamento in prima persona, che a questo punto del discorso è forse inutile elencare, troviamo in questo epigramma diversi elementi di interesse. In primo luogo l'elevato grado di elaborazione formale, percepibile già nell'incipit dove compare l'anafora

⁵⁶ Esempi espliciti sono CEG 529; GVI 1154. 2; 1161. 14; 1420. 6, 8; 1438. 5; 1507. 4; 1508. 7; 1536. 1, 8; 1678. 5-6; 1900. 2; 1990. 3-4.

di δάκρυα abbellita dal solenne aggettivo πολυπενθής di ascendenza epica. L'autore dell'epigramma, poi, ha utilizzato un altro aggettivo epico legato alla sfera del lamento, ovvero κρουρός che qui appare associato ad ἄτη. Il risultato di questa scelta mi sembra particolarmente felice perché grazie all'uso di questo aggettivo, che evoca immediatamente immagini legate alla morte⁵⁷, la condizione di chi è colpito da *ate* viene trasferita nel contesto specifico del cordoglio, esprimendo efficacemente lo stato d'animo di confusione in cui si trova il luttuato. Infine l'immagine finale del viaggio in una dimora celeste comune a tutti i mortali, che sembra generata da una fede religiosa di tipo cristiano, non contraddice lo spirito dolente delle parole precedenti, ma anzi dimostra che il repertorio del lamento resiste anche quando si sono diffuse idee che dovrebbero rendere meno traumatico il rapporto con la morte. Degna di attenzione è anche la versione rimaneggiata di questo epigramma, grazie alla quale si può integrare il testo dell'epigramma per Isidoro: in generale l'autore del nuovo epigramma si è limitato a volgere al plurale le formule dirette al solo Isidoro ed è intervenuto con decisione una sola volta, introducendo un verso specificamente dedicato al giovane nipote associato alla sepoltura (v. 8 ἔκγονον ἐνναέτην δ' ἤρπασεν οὐκ ὀσίως). Interessante il ritocco finale (v. 10 μνηστῖν ἔχοιτε γόων invece di μ[νῆστῖν ἔχοις στοναχῶν]) che utilizza una delle parole chiave della lamentazione, γόος, ricordando una tipologia di discorso che questo epigramma esemplifica in modo davvero chiaro⁵⁸.

L'ultimo esemplare di questo gruppo di epigrammi tredici proviene dal Chersoneso e risale al I-II secolo d. C.⁵⁹ È un testo esametrico lungo ben diciassette versi, dedicato a Enante, morta di parto in giovane età.

GVI 1684

ἄ βάλε τοι Μοῦ<σαι> σὰ χαρεΐσια, κάμμορε νύμφη
 Οἰνάνθη, πα<ίδ>ων ἐπὶ γούνασι σεῖο τεθέντων
 φώνησα<ν> λοχίης τε καλὸν νόμον Εἰλειθύης,
 μητρὶ τεῇ καὶ πατρὶ κεκαρμένα δῶρα πό<σ>ε<ι τε>.
 νῦν <δ>ὲ σὺ μὲν κρουραΐσιν ἐπὶ ψαμάθοισιν <ἀλ>ύεις

5

⁵⁷ Oltre che nei passi poetici già discussi (vd. *supra* 1.3.3; 2.4), l'aggettivo κρουρός compare diverse volte negli epigrammi funerari, sempre in connessione con immagini di morte: CEG 680 (Cirenaica, sec. IV a. C.), v. 8 s. ἡ μάλα δαίμων, / [A]ράτα, κρουραν σοὶ τιν' ἔδειξεν ἄραν; GVI 1114. 2 κρουρός δ' Αἰδης; GVI 1511. 6 καὶ τέκεα κρουραῖ θήκας ἐν ὄρφανία; GVI 1684. 5 νῦν <δ>ὲ σὺ μὲν κρουραΐσιν ἐπὶ ψαμάθοισιν <ἀλ>ύεις / Κωκυτοῦ κελάδοντος ἀνὰ δρόσον; GVI 1876. 6 θανάτου λησαμένη κρουροῦ; GVI 1880. 2 πῶς κρουρὴ σιγή; in quest'ultimo caso l'aggettivo spiega implicitamente il perché del silenzio della donna a cui ci si rivolge.

⁵⁸ Meriterebbe una riflessione specifica anche il fatto che un epigramma viene 'adattato' ad una nuova situazione. Chi sarà stato l'autore del rimaneggiamento, lo stesso della prima versione? e perché non si è proceduto alla composizione di un epigramma originale, magari breve, per il nuovo sepolto, da affiancare al primo carne? per ragioni economiche? o perché il primo testo era stato composto da un poeta di rilievo, e non c'erano più le condizioni per rivolgersi nuovamente a lui?

⁵⁹ GVI 1684.

Κωκυτοῦ κελάδοντος ἀνὰ δρόσον, οὐδέ σ' ἐγείρει
 ἀεναῆς κελάδημα <φ>ίλης ὀ<π>ός, ὥτέ σε μήτηρ
 ὄνις ὀκῶς γεγός<η>κε, <σ>ὺ δὲ λίθος οὐδὲν ἀκούεις,
 ἀλ<λ>ὰ μελανδεῖν<αῖ> σε περὶ ῥός<ε>ς ὠκεανοῖο
 εἰλεῦνται, ψυχαὶ δὲ καταχθονίων ἀ<λ>ιβάντων 10
 ζμερδαλέον βρομέουσι, σὺ δὲ θρ<ό>ο<ν> οὐχὶ τοκήων,
 οὐ πόσιος νενόηκας, ἐπεὶ πίεις ἅ στύγα Λήθης.
 τίς μακάρων νόμος οὔτος, ἴ<ν>' ἀν<έ>ρες ἡέ νυ κῶρ<αι>
 οὐχὶ κακαὶ θνήσκουσι προμοιρίεις, οὐχὶ τοκήων
 οὐτιδανῶν, ἀλ<λ>' εἴ τις ἀριπρεπὲς εἶδος ἔχουσα 15
 ἡ γένος; ἡ ῥα τόδ' ἐσθλὸν ἐτήτυμον ἀνδράσι Πυθῶ,
 χρύσειον ὅττι γένεθλον ἐς Αἶδα πρῶτον ὀδεύ<ε>ιν.

Sfortunata giovane, Enante, magari le Muse avessero cantato il bel canto di Ilizia che aiuta nel parto, mentre i tuoi figli stavano sulle tue ginocchia, omaggio per te e dono gradito a tua madre, a tuo padre e allo sposo. Ora invece tu vaghi sulle fredde sabbie, nell'umidità del Cocito fragoroso, né ti risveglia l'incessante canto della voce amata, con il quale la madre, come un uccello, ti piange. Tu, ormai pietra, non senti nulla, intorno a te scorrono le correnti di Oceano dai vortici neri, e le anime dei morti sottoterra gridano spaventosamente. Tu non senti la voce né dei genitori, né dello sposo, poiché, ahimé, hai bevuto l'odiosa acqua del Lete. Ma perché questa legge degli dèi, per cui muoiono prima del tempo uomini e donne che non sono malvagi, né figli di genitori da nulla, ma una persona nobile di aspetto e di stirpe? Oh, davvero una famosa verità disse agli uomini il dio di Pito, che per prima nell'Ade discese la stirpe dell'oro.

Il carme è stato composto da un poeta padrone dei suoi mezzi espressivi e ben versato nella poesia ellenistica, come dimostrò già Wilamowitz evidenziando i richiami e i debiti poetici sottesi al testo⁶⁰. La lamentazione, interamente rivolta alla giovane Enante, è eseguita da una voce anonima che pronuncia una breve, ma vigorosa requisitoria contro la crudeltà della condizione umana e l'insensatezza della morte, che colpisce a caso, senza tenere in alcun conto i meriti delle persone⁶¹. Particolarmente ampia ed elaborata è l'espressione di un desiderio irrealizzabile, collocata in posizione iniziale, che proprio in questo testo mostra nel modo più chiaro la sua funzione: i desideri irrealizzabili rappresentano la realtà come dovrebbe essere se rispondesse ai bisogni degli esseri umani⁶². In questo caso sarebbe stato giusto che Enante avesse goduto

⁶⁰ Wilamowitz 1928, pp. 384-388.

⁶¹ In una forma molto più stringata un analogo concetto è svolto in CEG 645 (Tessaglia, fine IV sec. a. C., due distici), in cui si dice che se Ade provasse pietà di qualcuno in ragione del suo valore, Teleutias non sarebbe morto. Una protesta contro l'ingiustizia della morte è espressa anche in CEG 709 (Alicarnasso, IV sec. a. C.), v. 6 αἰαὶ τοὺς ἀδίκως οἰχομένους ὑπὸ γῆν.

⁶² Vd. per es. GVI 99. 3-4 (Fere, Tessaglia, inizio III sec. a. C.) εἰ δ' ἦν τοὺς ἀγαθοὺς ἀνάγειν, πάλιν ἤλθετ' ἄν εἰς φῶς, / ἐκπρολιπῶν ἀδύτους Φερσεφόνης θαλάμου.

la gioia della maternità, ma un destino avverso ha deciso diversamente, per ragioni incomprensibili. La descrizione della realtà dolorosa è introdotta dal modulo spia $\nu\upsilon\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ che apre una descrizione del mondo infero che potrebbe appartenere anche ad un antichissimo poema epico. Nulla vi è di consolatorio in questa rappresentazione. Le sabbie delle sponde dei fiumi infernali sono fredde (ricorre ancora una volta l'aggettivo $\kappa\upsilon\epsilon\rho\acute{o}\varsigma$ al v. 5); la roscida umidità dell'Ade non ha nulla di piacevole⁶³; il mondo dei morti è assordante per il fragore delle correnti infernali e per le grida delle anime dei morti; non vi è possibilità di contatto fra i vivi e i morti una volta che questi sono approdati agli inferi. Quest'ultimo aspetto è espresso non solo con la descrizione dell'oltretomba, ma anche con una serie di formule introdotte dal modulo $\omicron\upsilon$ che elenca una serie di realtà negative. La prima è che il lamento che la madre di Enante ha riversato sulla figlia, piangendo come un uccello, non la risveglia (vv. 5-8). Interessante l'uso del sostantivo $\kappa\epsilon\lambda\acute{\alpha}\delta\eta\mu\alpha$, che richiama il precedente $\kappa\epsilon\lambda\acute{\alpha}\delta\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ riferito al canto delle Muse, il quale, a sua volta, riprende il verbo che abbiamo trovato nel ritornello di un $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ di Pindaro: sembra davvero esplicita l'intenzione dell'autore dell'epigramma di equiparare il lamento della madre di Enante ad un canto funebre, complice anche l'immagine dell'uccello trenodico (v. 8 $\theta\rho\nu\iota\varsigma$ $\acute{\omicron}\kappa\omega\varsigma$ $\gamma\epsilon\gamma\acute{o}\langle\eta\rangle\kappa\epsilon$). Ma questa frase ci riporta a problemi già affrontati, perché anche questi versi, isolati dal resto del discorso, potrebbero sembrare una dichiarazione dell'inutilità del pianto, mentre in realtà hanno un carattere certificatorio della condizione di Enante. La giovane donna, che ormai dimora stabilmente nell'Ade non può nemmeno sentire (v. 8 $\langle\sigma\rangle\upsilon$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\lambda\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$ $\omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu$ $\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\epsilon\iota\varsigma$), perché ormai di lei non resta che la pietra tombale, anzi è lei stessa una pietra insensibile (la funzione metonimica della tomba non potrebbe essere più chiara). Ed è stato dopo aver bevuto l'acqua del Lete (cioè dopo aver attraversato i confini del mondo dei morti) che Enante è divenuta completamente sorda alle parole dei suoi genitori e del suo sposo (vv. 11-12). Dunque, il lamento non poteva in alcun modo esercitare un effetto sulla $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ di Enante, ma ciò nonostante la madre della giovane non cessa di piangerla, tanto che chiama il suo lamento «perenne» (v. 7 $\acute{\alpha}\nu\alpha\epsilon\varsigma$ $\kappa\epsilon\lambda\acute{\alpha}\delta\eta\mu\alpha$). Ormai siamo in grado di interpretare questa apparente contraddizione: la constatazione dell'inefficacia pratica del lamento (potremmo parlare di 'parola inefficace') è in realtà la constatazione di un dato di realtà, ovvero la definitiva separazione del morto dal mondo dei vivi dopo la sepoltura. Si tratta di una verifica importante soprattutto in direzione dei vivi, che dall'eco silenziosa delle parole rivolte al morto traggono la conferma che ormai egli è in un mondo altro, definitivamente separato dal mondo di qui.

⁶³ Il $\delta\rho\acute{o}\sigma\omicron\nu$ dell'Ade è associato a un'immagine di freddezza e di dolore, come ci è sembrato di dover intendere anche a proposito dei paesaggi rugiadosi dell'Ade di cui parlava Saffo (vd. *supra* 3.2.3).

I versi finali confermano anche l'uso di argomenti gnomici in funzione trenodica: l'anonima voce del lamento si chiede perché debbano morire in giovane età i nobili figli di nobili genitori e non le persone da nulla, e la risposta a questa angosciata domanda viene data attingendo ad una non meglio precisata tradizione delfica (che coincide con il racconto esiodeo) per cui fu la generazione dell'oro la prima a scendere sotto terra. L'inserimento di questo argomento nel finale dell'epigramma non attenua minimamente l'intensità del dolore, anzi conferisce ai sentimenti scaturiti da un evento privato una valenza universale⁶⁴. In un mondo governato da leggi incomprensibili, dove non c'è alcuna corrispondenza fra meriti e felicità ed anzi sembra che la sorte si accanisca sui migliori, il lamento sulla tomba di una giovane donna diventa l'occasione per una civile protesta contro un ordine delle cose ingiusto.

Con l'epigramma dedicato a Enante si conclude la mia analisi degli epigrammi incisi su pietra che in base alle caratteristiche del sistema espressivo del lamento, così come sono emerse nel corso di questo lavoro, si possono considerare testimonianze di poesia trenodica⁶⁵. Si tratta di un piccolo, per quanto significativo, gruppo di testi che da un lato conferma l'esistenza della lamentazione su pietra condotta in prima persona, e dall'altro ribadisce l'eccezionalità di questa tipologia testuale. Spiegare questa eccezionalità non è impresa impossibile, se si tiene conto della profonda differenza che intercorre

⁶⁴ Analoghe considerazioni si possono fare per altri epigrammi in cui compare la gnomo trenodica: GVI 1245. 9-10; GVI 1537. 3-5 = IG IX₂ 367 (Kaibel 519); GVI 1549. 1-4; GVI 1654. 1-2; GVI 1904 = IG XII₇ 301. 2; GVI 1938. 11-12.

⁶⁵ Qualche altro esempio si potrebbe aggiungere, anche se non mi sembra ci siano altri epigrammi significativi in eguale misura. Ad esempio GVI 1815 (Nasso, I metà II sec. a. C.) è un carme di 11 esametri per Cleofonte, figlio di Anaxippo, con l'anonima voce che si rivolge in seconda persona al morto (nel verso finale compare anche la formula χαίρει), ma con un tono distaccato e narrativo. GVI 1509 (Pafo, Cipro, fine III sec. a. C.) è un carme di 7 versi che descrive il lutto dei genitori e dei compagni del morto impiegando un discorso in seconda persona e degli elementi trenodici: allocuzione (v. 1 ὦ τέκνον); modulo vῦν δέ (v. 3); raffinata attestazione dello status di morto (v. 4 s. i tuoi genitori cercano inutilmente in casa la tua voce melodiosa), anche se il tono generale non è molto empatico e nel finale predomina la centralità della tomba. In GVI 1540 (Smirne, metà II sec. a. C.), un carme di 6 versi rivolto al morto e condotto in seconda persona da un'anonima voce esterna al gruppo familiare, manca l'immediatezza dell'espressione che caratterizza gli epigrammi più trenodici, eccezione fatta per l'allocuzione nella chiusa (v. 6 χαίρει καὶ ἐν φθιμένους). Brevi lamenti di due soli distici si possono considerare CEG 661 (Acarnania, ca. 300 a. C.); CEG 662 (Illiria, IV-III sec. a. C.); CEG 680 (Cirenaica, sec. IV a. C.), vv. 6-8; GVI 1590 (Atene, metà II sec. d. C.) e 1591 (Amasea, II-III sec. d. C.). GVI 1981 (Roma, II-III sec. d. C.) è suddiviso in due sezioni, ciascuna formata da tre distici. In entrambe compaiono moduli in prima persona, ma la seconda sezione, pur nella sua brevità ha un elevato tasso trenodico. GVI 1483 = SGO 13/07/01 (Tyana, Cappadocia, II-III sec. d. C.) è un breve carme (tre distici) per Martina, giovane morta prima del matrimonio; benché le espressioni di cui è composto non brillino per originalità né per intensità trenodica, è tutto condotto con moduli in seconda persona. Notevole l'allocuzione al morto in apertura di carme (v. 1 παρθένε), ripetuta poi all'inizio del v. 3 (Μαρθίνη). Da considerare anche GVI 1507 (Alessandria, III sec. a. C.), benché mutilo e GVI 1522a (Roma, II sec. d. C.), di otto versi e tutto condotto in prima persona (plurale) da una voce anonima, che sembra piuttosto quella di amici che di parenti. Per CEG 686 vd. *infra* nel testo.

fra il discorso del lamento e quello dell'epigramma e dei ristretti limiti fisici in cui quest'ultimo si colloca. L'epigramma non solo è generalmente breve⁶⁶, ma, soprattutto, il suo discorso non è passibile di ulteriori sviluppi. Esso si ripete sempre uguale a se stesso, nell'esecuzione di una voce sola che non può contare sull'interazione reale di quel gruppo che è presente al rito funebre o ad una delle sue ripetizioni a distanza di tempo. Il lamento invece, sia esso tradizionale o d'autore, prevede sempre un'azione corale, che conferisce al discorso un carattere pianificato ma dinamico, mentre tale caratteristica non poteva esistere in una forma chiusa e legata alla scrittura quale è l'epigramma. Non sarà casuale, allora, che un tratto oggettivo comune a tutti gli epigrammi analizzati in questo paragrafo è una certa lunghezza del discorso, senza la quale è praticamente impossibile un'imitazione credibile del lamento reale. In generale, però, l'imitazione perfetta del lamento reale resta una possibilità preclusa alla forma epigrammatica. Di norma, i riferimenti a pratiche rituali di qualunque tipo e al coinvolgimento della collettività nelle cure dedicate al morto hanno nel repertorio epigrammatico un carattere commemorativo, non mimetico, e pertanto possono essere presenti (e di fatto lo sono) anche in epigrammi di brevi o brevissime dimensioni.

Credo di poter fornire un buon esempio a sostegno di queste affermazioni riportando il testo di un epigramma iscritto a Mileto, probabilmente nel IV secolo a. C., e dedicato alla giovane Komallis. Si tratta di uno degli epigrammi brevi più vicini alla forma del lamento.

CEG 686

αἰαῖ, σεῖο, Κομαλλίς, ἀποφθιμένης ἀκάχηνται |
 μάτερ θ' ἄ μελέα κουριδίος τε πόσις, |
 πᾶσά τε συγγενέων πληθύς σ' ἄδινόν στεναχίζει
 δρυπτόμενοι χαίτας τοῦδε πάροιθε τάφου· |
 ἦ γὰρ δαίδαλά τε ἔργα χερσῶν καὶ σώφρονα κόσμον |
 ἤσκησας, μῶμος δ' οὔτις ἐπιῆν ἐπὶ σοί.

Aiai, Komallis, per la tua morte si strugge la tua povera madre e il tuo legittimo sposo. E tutta la comunità dei parenti ti piange dolente e si strappa i capelli davanti a questa tomba. Tu hai realizzato con le mani lavori bellissimi e un ordine pieno di saggezza. Su di te non ci fu mai il minimo biasimo.

Nonostante l'allocuzione iniziale e le formule in seconda persona che creano un dialogo con Komallis, nonostante la presenza di importanti funzioni del lamento, quali l'autolamentazione, l'attestazione del nuovo status e l'elogio del morto, tuttavia il tipo di discorso che qui si svolge non può es-

⁶⁶ Non a caso Luigi Spina ha intitolato, molto efficacemente, *La forma breve del dolore*, il suo libro sull'epigramma funerario (Spina 2000).

sera assimilato all'esecuzione di un lamento in presa diretta, ma costituisce piuttosto un'animata descrizione del rito che si è svolto. In questo, come in numerosi altri epigrammi, si dice che la madre, o il padre o un parente piangono il morto, e talvolta questo pianto è evocato con parole ricche di pathos, ma non è svolto, bensì semplicemente descritto. Nell'epigramma per Komallis vengono ricordati nel giro di pochi versi tutti gli attori che hanno preso parte al rito: la madre, lo sposo, il gruppo parentale, ma lo scopo di queste formule è di dimostrare al morto, a cui ci si rivolge direttamente, l'entità del cordoglio dei suoi parenti e di certificare al gruppo sociale esterno alla famiglia (destinatario indiretto di ogni epigramma funerario) il completo assolvimento degli obblighi rituali.

Gli epigrammi davvero convincenti come lamenti su pietra restano talmente rari che si possono considerare dei casi estremi di quel processo di perpetuazione nella memoria dell'assolvimento delle cure dovute ai morti di cui l'epigramma funerario si fa interamente carico.

Se però ci si accontenta di risultati parziali, ovvero di testi che pur non potendo essere considerati dei $\theta\omicron\tilde{\eta}\nu\omicron\iota$ incisi nella pietra tuttavia presentano singoli elementi provenienti dal sistema espressivo del lamento, la prospettiva cambia e i risultati sono più consistenti, almeno sul piano quantitativo. Ferma restando l'impossibilità di confondere e sovrapporre meccanicamente i due sistemi espressivi, appare evidente il contributo che il repertorio del lamento ha dato alla formazione del codice dell'epigramma funerario.

Dal mio punto di vista, meritano una considerazione più attenta gli epigrammi che presentano la lamentazione in prima persona, che può essere in alcuni casi dichiarata esplicitamente dal tema "io ti piango" o che può essere condotta in modo implicito attraverso l'allocuzione diretta e le formule rivolte al morto in seconda persona⁶⁷. Quando si verificano queste condizioni può essere proficuo valutare la presenza di funzioni del lamento e i temi e le formule che le realizzano. Per parte mia, non fornirò un'analisi sistematica di questi elementi, che forse interessano maggiormente lo studioso dell'epigramma in quanto genere autonomo, ma mi limiterò a poche considerazioni sui casi più evidenti di persistenza della memoria poetica nelle formule dell'epigramma esemplate sul lamento.

⁶⁷ Per attenerci ai soli epigrammi dal IV sec. a. C. in poi, che non sono oggetto in questa sede di specifica trattazione vd. CEG 484, 491, 495, 496, 502, 511, 515, 518, 519, 522, 526, 530, 543, 546, 548, 549, 550, 551, 555, 559, 561, 564, 565, 568, 571, 573, 575, 578, 593, 599, 600, 603, 604, 611, 615, 623, 624, 627, 631, 633, 637, 645, 655, 683, 689, 698, 704-705, 716, 726, 732, 734, 739. GVI 1191, 1389-1395, 1397-1412 (+1397a), 1416-1456 (+1423a, 1444a), 1459-1487, 1500-1528 (+1522a), 1536-1563 (+1562a), 2039. GG 194, 206. Segnalo infine, per l'importanza che ha avuto nel discorso sulla lamentazione in prima persona nell'epigramma arcaico, che il tema "io ti piango", nella formula $\omicron\iota\kappa\tau\epsilon\iota\omicron\omega\ \sigma\epsilon$ / $\omicron\iota\kappa\tau\epsilon\iota\omicron\omega$ X compare in GVI 1191. 1 (Eretria, III-II sec. a. C.); 1476. 7 (Synnada, Frigia, I sec. d. C.); 1477. 3 (Fanagorea, I-II sec. d. C.).

Si potrebbe cominciare da un esempio davvero vistoso, una sorta di grado zero dell'imitazione poetica, cioè un epigramma composto riformulando una famosa allocuzione presente in un lamento omerico.

GVI 1396 (Attalia, Lidia, II sec. d. C.)

χαίρε μοι, ὦ Μητροδόωρα, καὶ εἰν Αἶδαο δόμοισι
πάντα γὰρ ἦδη τοι τελέω, τὰ πάροιθεν ὑπέστην.

Che tu stia bene, o Metrodora, anche nella dimora di Ade. Tutto ora ti compio, quanto prima promisi.

Si tratta di una vera e propria citazione dal *gōos* di Achille per Patroclo, con la sola variazione del nome del dedicatario che dà adito ad una scorrettezza metrica. Questo epigramma dimostra in modo evidente che i lamenti poetici (e tradizionali), anche nelle forme prestigiose della lamentazione epica, continuarono a essere guardati e utilizzati come un repertorio di facile accessibilità, che poté essere sfruttato per tutta l'antichità anche da chi, come l'autore di questo epigramma, non aveva mezzi espressivi autonomi per riformulare il testo di partenza con un minimo di originalità⁶⁸.

La persistenza della memoria epica si rivela anche in altre formule dall'evidente colorito omerico. Il breve epigramma (quattro versi) per Telesilla⁶⁹ ci mostra come si possa rifunzionalizzare per una moglie virtuosa una formula omerica celeberrima dedicata agli eroi. Al v. 4, infatti, si dice che l'iscrizione sulla tomba consentirà a Telesilla di avere un κλέος ἄφθιτον (ὄφρα καὶ ἐσσομένοισι τὸν κλέος ἄφθιτον [εἶη]), benché i suoi meriti siano di una natura affatto diversa da quelli che assicuravano tale status privilegiato ai più valorosi fra gli eroi dell'*ēpos*. L'amplificazione retorica che questa formula realizza può lasciare perplessi sul piano estetico, ma è significativo che a tanta distanza di tempo si ricorra ancora, in una scrittura esposta, alle parole che esprimevano l'idea omerica per cui la riconoscibilità della tomba è la condizione necessaria per accedere alla memoria oltre la morte⁷⁰.

Una combinazione più elaborata si può cogliere in un epigramma di quattro versi inciso a Smirne nel III secolo a. C. che inizia con un'allocuzione diret-

⁶⁸ La formula χαίρε appare variata in un discreto numero di epigrammi: χαίρε καὶ ἐν φθιμένοις: GVI 1149. 13; 1233. 10 (integrazione di Vogliano, probabile); 1403. 2; 1405. 2; 1540; 1872. 8. Per una ulteriore variazione vd. GVI 1399 χαίροις, <ὦ> Σώτηρε, | καὶ ἐν θνητοῖσι | ποθητέ e GVI 1389. 2 χαίρε καὶ εἰν Αἶδαι.

⁶⁹ GVI 1436 = IG XIV 2317 = Kaibel 676 (Padova, II-III sec. d. C.).

⁷⁰ Simili considerazioni si possono fare per GVI 1998 (Atene III-IV sec. d. C.), nel terzo degli epigrammi incisi sulla tomba del proconsole Democrate, dove, al v. 9, ricorre la formula κλέος ἄφθιτον. In GVI 1729 (Cos, II-I sec. a. C.) si dice molto esplicitamente che l'iscrizione dirà per sempre il valore del morto Inaco (v. 4 ἀείμνηστον γράμμα λαλεῦσα πέτρῃ), così come i versi di Omero avevano celebrato le doti di Eumeo.

ta al morto per poi proseguire con un'espressione che fonde la formula «καὶ εἰν Αἶδαο δόμοισι» con la formula «κλέος ἄφθιτον».

GVI 1388. 1-2 = Kaibel 235

χαίρε Κρίτων· σοὶ μὲν <γ>ε καὶ εἰν Αἶδαο δό[μοισιν]
ὄντι τεῆς ἀρετῆς οὐχὶ λέλοιπε κλέος

Addio Critone, anche se stai nella casa di Ade mai verrà meno la fama della tua virtù.

Fra le formule omeriche più significative ricorre anche quella che ricorda come la sepoltura rientri nel *geras* dei morti. Questo concetto lo troviamo nel finale del breve epigramma per Eugenio proveniente dalla Licaonia, datato al III secolo d. C. (GVI 1839. 4 τὸ | γὰρ γέρας ἐστὶ | θα | νόντων) ed in una forma variata all'inizio del lungo epigramma iscritto su un sarcofago tebano del III-IV secolo d. C. (GVI 2035 = IG VII 2543-2545. 1 ἐπεὶ γέρας ἐστὶ θανούσι)⁷¹.

Ad Alessandria, nel III secolo a. C., fu inciso un epigramma di sei versi per Filosseno, che inizia con il modulo trenodico οὐκέτι, di cui abbiamo analizzato presenza e funzione nei lamenti della tragedia (vd. *supra* 5.9.3).

GVI 1827. 1-2

οὐκέτι δὴ μάτερ σε, Φιλόξενε, δέξατο, χερσίν
σὰν ἐρατὰν χρονίως ἀμφιβαλοῦσα δέρηη

Non più, Filosseno, tua madre ti abbraccia, cingendo a lungo con le mani il tuo amato collo.

Nonostante il tono commosso delle parole e l'allocuzione iniziale al morto, questo epigramma ci consente di cogliere un'altra differenza fra lamento pronunciato ed espressioni trenodiche iscritte. Nel lamento l'espressione del cordoglio è sempre individuale: se è una madre a guidare la lamentazione, questa sarà condotta in prima persona e non riferita in terza. In questo epigramma, invece, come in molti altri, *si describe* e non si esprime direttamente il cordoglio di chi è stato più investito dal lutto; così, dopo l'interessante incipit, a passare in primo piano, secondo le convenzioni epigrammatiche, sono i doveri compiuti dal padre del giovane, che ha accompagnato suo figlio fino alla tomba che ha avuto cura di erigere.

Alcuni epigrammi simulano il coinvolgimento di chi è esterno al gruppo parentale utilizzando la funzione dell'invito a levare la lamentazione⁷². Fra

⁷¹ L'espressione è probabilmente ripetuta al v. 16 (integrato) nella seconda parte dell'iscrizione.

⁷² Sono gli epigrammi in cui compare il modulo che possiamo sintetizzare nella tipologia «στέθει καὶ οὐκτιγον», la cui ricorrenza negli epigrammi dal IV sec. a. C. in poi è molto meno frequente rispetto alla produzione precedente: cf. GVI 558; 1223-1247; 1442; 1680; 1721.

questi epigrammi ve n'è uno in cui la memoria poetica è utilizzata con esiti di dubbia efficacia: a Itanos, nell'isola di Creta, è stato iscritto un lungo epigramma di ben trenta versi per un uomo, Filisco, che dovette occupare una posizione davvero importante a giudicare dall'enfasi che impronta l'epigramma a lui dedicato. Ne è prova l'incipit, in cui si invitano le Nereidi a venire e levare un lamento dalla risonanza eccezionale:

GVI 1249. 1-4

[πό]ντου κυμαίνοντος ἐνοικήτιραι ἀθαμ[βείς]
 [N]ηριίδες, ξανθούς λυσάμεναι πλοκάμου[ς]
 δεῦτε πρὸς ἠθέου νέον ἠρίον, ὄφρα τάχιστα
 με[ίζο]ν' Ἀχιλλείης θρηῆνον ἀεισόμεναι

Voi che senza paura abitate il mare agitato, Nereidi, venite qui con le bionde chiome sciolte presso la tomba recente di un giovane, perché cantiate al più presto un *threnos* più grande di quello di Achille.

Suscita una certa impressione l'ardire dell'autore di questo epigramma che ha voluto richiamare, come termine di confronto per il lutto del contemporaneo Filisco, il più famoso esempio di lamento eroico. Il dichiarato intento di cercare una celebrazione ancora più solenne di quella dedicata al più grande degli eroi dell'epos rientra in un gusto per l'amplificazione retorica che si manifesta anche nel resto del componimento, di scarso interesse per il nostro discorso.

Più originale appare l'incipit del carme per il piccolo Anthos, morto all'età di quindici mesi. In questo testo viene richiamata la tradizione poetica dei *threnoi* e vi si invoca il coinvolgimento delle Muse⁷³. Il testo è stato inciso ad Atene e risale al II-III secolo d. C.

GVI 1244. 1-2

θρηνοτόκον μολπήν | ἰαχήσατε, αἱ δέ τε <M>οῦσαι |
 θρήνων καὶ κομμῶν κοινῶν συνλή|πτορες ἔστε

Pronunciate il canto che genera i lamenti, e voi, Muse, prendete parte ai canti funebri e ai funerei canti del coro.

È davvero notevole il fatto che si chieda alle Muse di intonare non solo il *threnos*, ma anche il *kommòs*. Questo evidente tributo alla tradizione attica dei lamenti corali in tragedia dimostra che la tradizione poetica legata al lamento sapeva giovare di nuove fonti per alimentare il suo repertorio. Peccato, però,

⁷³ Le Muse sono coinvolte anche in GVI 1468 (Panticapeo, II sec. a. C., 8 versi), un epigramma per Sabbione figlio di Stefano. Vi si dice che le Muse che prima si allietavano del morto ora lo piangono: νν. 3-4 ...Μοῦσαι δέ σε αἱ πρὶν ἐν ἡμῶν / τέρπουσαι νυνεὶ θρηνολογούσι, τάλαν.

che dopo questo incipit l'epigramma cambi direzione e che i restanti tre versi riferiscano la voce del morto nel più puro stile epigrammatico.

Fra i temi del lamento omerico a cui abbiamo dedicato una specifica attenzione ve n'è uno che mostra una notevole persistenza nel repertorio dell'epigramma. Si tratta del tema "mi hai lasciato il lutto", realizzato nei poemi omerici dalle formule πένθος λείπειν / ἄλγεα λείπειν (vd. *supra* 1.5)⁷⁴. Il riuso o la riformulazione di queste espressioni può essere considerato un esplicito segno della volontà di riprendere il formulario omerico, dato che nel complesso sistema di formule in cui si articola nella tragedia attica la funzione del lamento numero cinque (attestazione della miserevole condizione dei parenti), non esiste un'espressione che possa essere considerata equivalente delle formule omeriche. Ancora una volta, dunque, il serbatoio espressivo dell'epos appare come quello meglio conosciuto e più praticato. Alla luce di queste considerazioni, sarà utile riportare le espressioni epigrammatiche che corrispondono al tema omerico.

πένθος λείπειν

GVI 1511. 3-4 = IG IX₁ 874. 3-4 (Corcira, II sec. a. C.) πέ[νθος] / ματρὶ πολυθρήνω
κάλλιπες Ἀρπαλίδι

CEG 513. 2 (Attica, ca. 380-370 a. C.) ἦδε πόσιν τ' ἔλιπεν καὶ ἀδελφὸς μητρὶ τε
πένθος

GVI 1991. 11 (Larimna, Locride, I sec. a. C.) δάκρυα μὲν καὶ πένθος ἑμοῖς γενέ-
ταισι λιπόντα

CEG 529. 1-2 (Attica, ca. 360-350 a. C.) πένθος κοριδίῳ τε πόσει καὶ μητρὶ λιπῶ-
σα | καὶ πατρί

CEG 485. 6 (Atene in. IV sec. a. C.?) τῆ τε κασιγνήτῃ πένθεα πλεῖστα λιπῶν

CEG 593. 8-9 (Atene, metà IV sec. a. C.) σοῖς δὲ φίλοις καὶ μητρὶ κασιγνήταις τε
λέλοιπας / πένθος ἀείμνηστον

CEG 604. 4 (Atene, IV sec. a. C.?) γονεῦσιν πένθος ἀγήρατον [λίπεις]

CEG 655. 2 (località ignota, metà IV sec. a. C.?) οὖς ἀπέλειπες | ἄπαιδας ἐν
οἴκτροις πένθεσι γήρωσ

CEG 518. 1-2 (Attica, ca. 375 a. C.) σὺ δὲ πένθος / οἰ|κτρὸν <ἔ>χ<ειν> ἔλιπες,
Πανσιμάχη, προγόνοις

GVI 2074. 3 (Samo III sec. a. C.) μητρὶ δ' ἄλαστον πένθο[ς] | ἐνὶ μεγάροισι
λιπόντας

CEG 477. 2 (Pireo, ca. 400-390 a. C.) ὠραῖον πένθος παισὶν ἑμοῖσι λιπῶν

GVI 1537. 3-4 = IG IX₂ 367. 3-4 (Tessaglia? Tessalonica? III sec. a. C.) πένθ[ο]ς δὲ
λυγρ[ό]ν στύγι[ό]ν τε γ[ο]νεῦσιν / κάλλιπες

GVI 776. 5 (Creta, I-II sec. d. C.) ματρὶ λιπῶν στεναχὰς καὶ πένθεα

GVI 1976. 9 = IG XIV 1648. 9 (Roma II sec. d. C.) λιποῦσα πατρὶ πένθος ἀπειρέσιον

GVI 1776. 8 (Taso, III sec. d. C. o più tardi) [μ]έγα πένθος εἰός [κατέ]λειψε το-
κεῦσιν

⁷⁴ Alla «grammatica del distacco», ovvero all'uso del verbo λείπειν nel *corpus* degli epigrammi funerari dedica un'attenta analisi Spina 2000, pp. 51-77.

γόν λείπειν

GVI 1507. 4 (Alessandria, III sec. a. C.) πατρί λιπούσα γόους

GVI 953. 2 (Sidone, I-II sec. d. C.) πατρί λιπόντα γόους

GVI 932. 2 (Rodi, II sec. a. C.) πολλούς ματρί | λιπούσα γόους

GVI 771. 6 (Smirne, I sec. d. C.) στυγερόν ματρί λέλοιπε γόν

GVI 1154. 2-3 (Samo, fine II sec. a. C.) πατρί λιπών πικρά γόν πάθεα / [μ]ατρί
τε παμπληθύν θρηγών γόν

GVI 767. 6 (Chersoneso, fine I sec. a. C.) λειπόμενον θρήνους τώνδε γονεῦσι
γέρας

GVI 963. 6 (Atene, II-III sec. d. C.) λείπω δὲ δάκρυα καὶ γόους τροφοῖ[σί μου]

GVI 1486. 5-6 (Neoclaudiopoli, Fazimonite, II-III sec. d. C.) σοῖς | δ' ἄρ' ἑταί-
ροις | / λύπας καὶ θρή|νους κάλλιπες | ἀιδ<ι>ους

GVI 940a. 3 (Eraclea, Caria, II-III sec. d. C.) ἧ [scil. τῆ μητρὶ] κατέλιψα γόους
θρή|[νους τ' ἀενάους]

ἄλγος λείπειν

GVI 1536. 7-8 (Mileto, III sec. a. C.) μητρὶ δὲ γηραιᾶ λίπες ἄλγεα δακρυόεντα /
ἀνδρὶ τε

GVI 1467. 2 (Panticapeo, III-II sec. a. C.) λείπεις δ' ἄλγεα σοῖσιν ἔταις

GVI 1917. 9 (Cuma eolica, II sec. a. C.) λείπει δὲ ἄλγεα πατρί φίλω

GVI 698. 3 (Amatunte di Cipro, metà II sec. a. C.) γοεράς ὀδύνας | τοκέεσσι λι-
πούσα

GVI 1552. 2 (Panderma, II-I sec. a. C.) ἐκπρολιπών λυγρὰ τέκνω δάκρυα

GVI 2038. 15-16 = IG XII₈ 441. 15-16 (Taso, ca. 100 a. C.) δυσπενθὲς Ἡροῖ ματρί καὶ
συναίμοσι / λιπών φίλαισιν ἄλγος

GVI 1813. 2 (Tomi, I-II sec. d. C.) πατρί λιπών ὀδύνας

GVI 958. 7 (Kydonia, Creta, I-II sec. d. C.) πατρί τε καὶ τᾶ ματρί λιπούσ' α[ίω]νιον
ἄλγος

GVI 1486. 5-6 (Neoclaudiopoli, Fazimonite, II-III sec. d. C.) σοῖς | δ' ἄρ' ἑταί-
ροις | / λύπας καὶ θρή|νους κάλλιπες | ἀιδ<ι>ους

GVI 2032. 2 (Iasos, Caria, II-III sec. d. C.) λύπην γονέεσιν ἀφήκες

GVI 1166. 19 (Smirne III sec. d. C.) λύπας καὶ στοναχὰς τοῖς μου τοκέεσσι
διδόντα

Come si può vedere, il numero degli esempi è consistente, ma nessuno dei passi riportati corrisponde esattamente al modello omerico. Si tratta quindi di un sistema di espressioni che pur sollecitando la memoria epica manifesta una sua capacità di articolazione autonoma. Per esempio nel caso della formula πένθος λείπειν, quando il sostantivo appare unito ad un aggettivo (quasi sempre), questo non ricorre mai due volte nella stessa forma; e non mancano casi in cui l'aggettivo impiegato risulti efficace e ricercato. Inoltre, nel caso della formula ἄλγος λείπειν, il verbo λείπω, che caratterizza tutte le espressioni di questo gruppo, è sostituito da altri, come δίδωμι e ἀφήμι. Infine, ci sono dei casi in cui il verbo regge un complemento diverso da quello atteso nel sistema di questo tema, come si può vedere negli esempi seguenti:

- CEG 543. 3 (Pireo, ca. 350 a. C.?) [λ]είπεις... μέγαν πόθον
 CEG 687. 2 (Mileto, ca. 300 a. C.?) δακρυτόμ μητρὶ λιπόντα πόθον
 GVI 1450. 2 (Ikaria, III sec. a. C.) πατρὶ Λύκωνι λιπούσα ἰμερόεντα πόθον
 GVI 1130. 3 (Smirne? I-II sec. a. C.) λυγρὰ γονεῦσι λι|πῶν μνημῆια τέκνου
 GVI 1456. 2 (Roma, II-III sec. d. C.) οἴ|κ|τιστον πᾶσι λιπούσα πόθον

Il numero, la varietà, la qualità delle rielaborazioni di questa formula dimostrano la vitalità del processo creativo di cui gli anonimi autori degli epigrammi sono fautori, mentre, sul piano dell'ideologia funeraria, la ricchezza del repertorio formulare legato al tema "mi hai lasciato il lutto" ammonisce a ricordare quanto importante sia nel sistema espressivo del lamento la preoccupazione di dimostrare al morto l'entità del proprio dolore. Questa preoccupazione trova nell'epigramma funerario una possibilità di amplificazione preclusa al lamento verbale: grazie all'ausilio della scrittura esposta è possibile ribadire per un tempo illimitato l'entità del cordoglio di un gruppo familiare non solo nei confronti del morto, ma anche (e soprattutto) agli occhi della comunità dove è avvenuta la sepoltura.

A conclusione di questa sezione dedicata all'epigramma funerario, e a ulteriore conferma della capacità poetica dei suoi anonimi autori, vorrei porre alcuni passi tratti da elaborate composizioni che dimostrano l'alta intensità trenodica che può raggiungere l'espressione in versi su pietra.

Nel II secolo d. C. fu inciso a Roma un originale epigramma di sei distici per Petronia Musa⁷⁵, a cui l'anonima voce del carne si rivolge ai vv. 5-6 con incalzanti domande: τίς μου τὴν σειρήνα κακῶς κακὸς ἤρπασε δαίμων, / τίς μου τὴν γλυκερὴν ἤρπασε ἀηδονίδα ...;

In questi versi ritroviamo l'espedito formale dell'anafora del pronome e delle frasi disposte in parallelo; ritroviamo una delle forme del poliptoto (κακῶς κακὸς), ma soprattutto è interessante l'uso dell'immagine della sirena e del dolce usignolo associate alla figura della morta, perché tale uso attua un rovesciamento dei significati attesi. Di norma la sirena è una creatura che provoca con il suo potere la morte, mentre qui è chi dovrebbe essere vittima della sirena ad essere chiamata con questo nome; allo stesso modo l'usignolo, uccello trenodico per eccellenza, è qui impiegato per indicare chi dovrebbe essere pianto e non chi piange. Se le domande suscitano interesse per l'originalità delle immagini, l'affermazione dello status di morto rimanda, con la sua efficace asciuttezza, allo stile tipico del lamento: vv. 8-9 ὄλεο, Μούσα, ἐτάκη δ' ὄμματα ἐκείνα σέο, / καὶ στόμα πέφρακται τὸ χρύσειον. Di questi versi merita di essere sottolineato non tanto l'incipit, piuttosto comune, quanto la ripresa della lamentazione su singole parti del corpo, ancora una volta gli occhi e la bocca.

⁷⁵ GVI 1938 = IG XIV 1942.

Espressioni che potrebbero derivare dal lamento funebre, o che, viceversa, potrebbero comparire in un lamento funebre derivando dall'epigramma funerario, sono quelle che associano il morto a immagini floreali, un tema piuttosto comune nel lamento folklorico, di cui abbiamo trovato solo una traccia nell'*Iliade* quando Achille viene paragonato ad un germoglio (18. 56). Ebbene, le immagini floreali trovano uno sviluppo di eccezionale lunghezza in un elaborato epigramma duplice (uno greco e uno latino [CIL X 7563/78] per un totale di 72 versi) iscritto nel monumento funebre scavato a Cagliari, nella roccia della Grotta della vipera, in onore di Atilia Pomptilla e di suo marito Lucio Cassio Filippo. Di tutto il testo, che è datato fra I e II secolo d. C. è interessante per il nostro discorso solo la sezione che riportiamo, che potrebbe ben figurare in un lamento poetico.

GVI 2005. 34-39 = IG XIV 607. 34-39 (I-II sec. d. C.)
 εἰς ἰα σου, Πώμπτιλλα, καὶ ἐς κρίνα βλαστήσειεν
 ὀστέα, καὶ θάλλοι[ι]ς ἐν πετάλοισι ῥόδων
 ἠδύπνου τε κρόκου καὶ ἀγηράτου ἀμαράντου
 κεῖς καλὰ βλαστήσαις ἄνθεα λευκοῖου,
 ὡς ἴσα Ναρκίσσου τε πολυκλαύτω θ' Ὑακίνθω
 [κ]αὶ σὸν ἐν ὀψιγόνοις ἄνθος ἔχοι τι χρόνος

Le tue ossa, o Pomptilla, fioriscano in viole e in gigli, e germoglino in petali di rose, di croco profumato e di amaranto che mai appassisce. Possa tu sbocciare nei bei fiori del garofano, allo stesso modo di Narciso e del molto compianto Giacinto. E il tempo preservi un po' del tuo fiore fra gli uomini che verranno.

Come nei miti di Narciso e Giacinto, ci si augura che il corpo di Pomptilla possa produrre fiori di molte varietà. La trasformazione di un essere umano in un'essenza arborea o in un fiore è il tema di molti miti trattati nelle *Metamorfosi* di Ovidio, e non è forse un caso che il primo epigramma che documenta questo mitema provenga dalla cultura greco-romana e tra l'altro da un testo che presenta anche una versione latina. Ma se nell'epigramma di Pomptilla l'espressione di un desiderio irrealizzabile tocca punte espressive di gusto quasi barocco, le immagini floreali legate al fiore per eccellenza, la rosa, compaiono con minore sfarzo retorico, e forse maggiore efficacia, in due brevi epigrammi che provengono da altre zone della grecità. Il primo, datato al II-III secolo d. C. e iscritto ad Apollonia, in Illiria, è un epigramma di due soli esametri dedicato a Philotis, un bambino morto a dieci anni. L'immagine della rosa occupa la parte centrale dei due esametri:

GVI 1401
 χαῖρε, Φιλῶτι, |
 ὡς ῥόδον ἠδύπνοον | ὀφθέν, ...

Ti saluto, Philotis, tu che venivi guardato come una rosa fragrante

Il secondo epigramma proviene dalla Macedonia ed è datato fra III e IV secolo d. C. Di ciò che resta di questo carme iscritto su un altare mi sembra molto espressivo il primo verso.

GVI 1482a. 1

ὡς ῥόδον εἰ[ι]αρι|νόν σε βροτοφθό|[ρ]ο<ς> ἤρπασε Ἄιδ[η]ς.

Come una rosa di primavera ti ha strappato Ade, il distruttore di uomini.

Da questi epigrammi si può dedurre, credo, che nel repertorio espressivo della funzione delle espressioni affettuose per il morto rientrava (o forse rientrò a partire dai primi secoli dell'era cristiana) anche l'immagine del morto bello come un fiore, e in particolare il tema "eri bello come una rosa profumata". Ancora una volta l'epigramma integra una lacuna della nostra documentazione, dato che era piuttosto sorprendente l'assenza delle immagini floreali associate al morto, vista l'importanza che queste immagini hanno nella documentazione folklorica.

6.6. *Gli epigrammi trenodici nell'Antologia Palatina*

Le considerazioni che abbiamo svolto a proposito dell'epigramma funerario su pietra dovrebbero consentirci di affrontare con una certa sicurezza l'analisi degli ultimi documenti poetici che prenderemo in considerazione in questo libro, ovvero gli epigrammi funerari d'autore contenuti nell'*Antologia Palatina*. Questo nuovo genere poetico costituisce uno specifico sviluppo tematico all'interno del più generale fenomeno della poesia di forma epigrammatica e pone allo studioso del lamento una questione specifica, ovvero la questione della credibilità di queste forme poetiche come espressione della cultura del lamento funebre. In assenza di notizie esplicite su eventuali occasioni reali a cui questi componimenti poterono essere legati sarà ancora una volta l'esame interno dei testi, condotto in base all'analisi funzionale, a guidarci nel delicato compito di individuare nel vasto *corpus* degli epigrammi funerari testimonianze autentiche di poesia trenodica. Un compito reso più complicato dal carattere 'letterario'⁷⁶ dell'epigramma ellenistico, i cui autori, proprio in virtù dello sganciamento dai vincoli dell'occasione, hanno potuto sviluppare con una libertà sconosciuta ai poeti precedenti un codice espres-

⁷⁶ Nel corso di questo lavoro abbiamo generalmente evitato di evocare la nozione di letteratura, per cui i Greci non avevano un termine univoco e che risulta di scarsa utilità per l'età arcaica e buona parte dell'età classica. Per questa ragione abbiamo preferito finora utilizzare il termine "poesia" che pone, a partire dall'etimologia, il fenomeno poetico sullo stesso piano di altre importanti attività 'artigianali' di tipo tradizionale.

sivo che intrattiene rapporti intertestuali molteplici⁷⁷, fermo restando l'ineludibile confronto con il repertorio dell'epigramma inciso su pietra e con il patrimonio tematico e formulare del lamento funebre d'autore e tradizionale⁷⁸.

Per restringere il campo di indagine ai testi che si presentano più promettenti, escluderemo dall'analisi quegli epigrammi che contengono gli elementi che maggiormente caratterizzano l'epigramma funerario su pietra, da cui derivano direttamente, come lo schema della tomba⁷⁹, o di qualche suo elemento⁸⁰, che parla; quello del sepolto che parla in prima persona⁸¹; il dialogo fra il morto e un personaggio non identificato⁸²; l'allocuzione al passante⁸³; il dialogo con elementi figurativi della tomba⁸⁴. Le ragioni di questa scelta sono state già esposte quando abbiamo stabilito la differenza fra lamento funebre ed epigramma funerario, e non mette conto ripeterle. Proprio in virtù di quelle ragioni, la nostra attenzione si concentrerà unicamente su quegli epigrammi che possono essere assimilati al lamento in prima persona.

Il più interessante fra tutti gli epigrammi del VII libro dell'*Antologia* è, a mio modo di vedere, quello di Meleagro per Eliodora:

⁷⁷ La 'sperimentazione' degli epigrammisti si è spinta in alcuni casi fino a un completo rovesciamento del codice dell'epigramma funerario, come dimostra un carne di Crinagora (AP 7. 401 = PG 2006-2013) per la morte di un certo Eunicide, nel quale ogni espressione è un insulto al morto, fino all'augurio finale che la terra sulla sua tomba non sia né leggera né poca. Ma in forme più sottili (e a quanto mi risulta non ancora notate) il rovesciamento del codice epigrammatico si attua anche in un epigramma di Antipatro di Tessalonica (AP 7. 286 = PG 145-150) per Nicanore morto in naufragio, nel quale mi sembra che l'autore abbia occultato, dietro alcune espressioni apparentemente trenodiche (v. 1 δύσμορε; v. 5 φεῦ ἐλεεινέ), una strategia verbale volta a sottolineare la disgrazia con espressioni più simili a quelle dell'epodo di Strasburgo che alle formule epigrammatiche. Credo che a sostegno della mia interpretazione si possa addurre sia la totale assenza di espressioni riferibili ai parenti del morto e al loro dolore, sia il tono beffardo delle parole con cui si dice che le ingenti ricchezze di cui Nicanore poteva disporre non sono servite a nulla di fronte alla morte. Il verso finale poi, v. 6 ὄλεο μοχθήσας ἰχθύσι καὶ πελάγει, sembra, ancora una volta, più un'espressione giambica che una frase che esprima dolore per il misero destino del morto.

⁷⁸ Allo studio di questi rapporti sono specificamente dedicati i lavori di Rossi (Laura) 1999, in part. pp. 36-42; Fantuzzi 2002; Bruss 2005.

⁷⁹ AP 7. 2, 91, 184, 217, 218, 262, 265, 266, 269, 272, 274, 280, 281, 282, 353, 354, 369, 370, 416, 509, 521, 579, 591, 651, 712, 719, 740; 13. 26; 15. 6.

⁸⁰ AP 7. 153, 169, 338, 344a, 344b, 394, 479, 491.

⁸¹ AP 7. 26, 28, 32, 37, 68, 93, 128, 134, 137, 157, 162, 167, 172, 176, 185, 224, 238, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 256, 267, 268, 273, 278, 283, 287, 288, 306, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 320, 324, 325, 326, 329, 331, 332, 334, 336, 339, 341, 342, 345, 348, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 360, 367, 368, 371, 374, 382, 392, 393, 397, 417, 418, 419, 425, 435, 445, 450, 460, 480, 492, 493, 506, 507a, 507b, 532, 552, 566, 567, 568, 569, 577, 584, 596, 609, 621, 630, 636, 639, 654, 655, 657, 658, 660, 668, 669, 675, 676, 678, 691, 700, 704, 709, 713, 715, 718, 728, 733, 737, 743; 15. 7; 16. 26. Questo schema si applica anche agli epigrammi per animali, come 7. 216 (per un delfino).

⁸² AP 7. 33, 37, 79, 115, 116, 163, 164, 165, 307, 317, 400, 424, 470, 524, 552, 576, 725, 734.

⁸³ AP 7. 2, 6, 26, 28, 37, 38, 103, 249, 260, 316, 322, 337, 350, 367, 370, 406, 414, 415, 416, 417, 423, 425, 445, 450, 452, 465, 480, 495, 498, 500, 502, 506, 507, 525, 540, 544, 552, 569, 589, 631, 656, 664, 712, 713, 718, 739; 13. 23.

⁸⁴ AP 7. 62 (l'aquila come effigie dell'anima del sepolto); 7. 64 (il cane sulla tomba di Diogene); 7. 161. 421. 422. 426. 428. 503.

AP 7. 476 = Meleager 56 HE

Δάκρυά σοι καὶ νέρθε διὰ χθονός, Ἡλιοδώρα,
 δωροῦμαι, στοργᾶς λείψανον εἰς Αἶδαν,
 δάκρυα δυσδάκρυτα· πολυκλαύτω δ' ἐπὶ τύμβῳ
 σπένδω μνᾶμα πόθων, μνᾶμα φιλοφροσύνας.
 οἰκτρὰ γὰρ οἰκτρὰ φίλαν σε καὶ ἐν φθιμένους Μελέαγρος
 αἰιάζω, κενεὰν εἰς Ἀχέροντα χάριν.
 αἰαῖ, ποῦ τὸ ποθεινὸν ἐμοὶ θάλος; ἄρπασεν Αἶδας,
 ἄρπασεν· ἀκμαῖον δ' ἄνθος ἔφυρε κόνις.
 ἀλλὰ σε γουνοῦμαι, Γᾶ παντρόφε, τὰν πανόδυρτον
 ἠρέμα σοῖς κόλποις, μᾶτερ, ἐναγκάλισαι.

Si tratta di un vero e proprio *θρηῆνος* in distici elegiaci, coerente e credibile sul piano rituale, che potrebbe essere stato eseguito realmente sulla tomba della donna⁸⁵. Il carattere rituale di questo carme si evince da queste caratteristiche: 1) il lamento è condotto interamente in prima persona e si rivolge con l'allocuzione direttamente alla persona scomparsa; 2) tutti i verbi riferibili al piangente sono di tempo presente (v. 2 *δωροῦμαι*; v. 4 *σπένδω*; v. 5 s. *οἰκτρὰ γὰρ οἰκτρὰ ... Μελέαγρος / αἰιάζω*; v. 9 *γουνοῦμαι*), come se il rito fosse in corso di svolgimento; 3) tutte le espressioni del carme realizzano funzioni del lamento funebre (v. 1 Allocuzione al morto; vv. 1-6 Certificazione delle offerte funebri; v. 7 Autolamentazione; vv. 7-8 Attestazione del nuovo status di morto; vv. 9-10 Espressioni affettuose per il morto); 4) non vi è alcuna interferenza con il codice dell'epigramma iscritto; 5) sono presenti formule e moduli espressivi tipici del lamento funebre in misura tale da meritare un'attenzione ulteriore⁸⁶. Colpiscono in particolare le frequenti anafore e le duplicazioni, la cui funzione nel lamento abbiamo già spiegato: al v. 1 e al v. 3 l'anafora di *δάκρυα* in posizione iniziale; la duplicazione di *μνᾶμα* al v. 4; quella di *οἰκτρὰ* al v. 5; quella di *ἄρπασεν* al v. 7 s. Da notare al v. 3 il nesso *δάκρυα δυσδάκρυτα*, in cui l'aggettivo con la stessa radice del sostantivo ricorre con il prefisso negativo *δυσ-* che abbiamo considerato un elemento guida del lessico della lamentazione (di questo genere di nessi abbiamo già trovato significativi esempi in tragedia, vd. *supra* 5.9.3). Dal v. 5 l'accento si sposta dalle offerte rituali alla lamentazione, introdotta da quel verbo *αἰιάζω* che costituisce il verbo chiave del lamento nell'*Epitafio di Adone* attribuito a Bione (vd. *supra* 6.3). In

⁸⁵ Sull'impossibilità di identificare Eliodora vd. Wilamowitz 1924, I, p. 121 s.; Small 1951, p. 48 n. 4. Il giudizio su questo epigramma è quanto mai discorde: secondo Waltz 1960, p. 59 n. 1: «Cette épigramme a de tout temps été considérée comme une des plus belles et des plus émouvantes du livre VII»; mentre Gow e Page (HE II, p. 638) giudicano severamente il carattere stereotipato di questo carme che è comunque definito «Elegy for the death of Heliadora».

⁸⁶ Hanno ragione Gow e Page (vd. n. prec.) a dire che «the ideas are conventional and much of the phrasing is ready-made», ma queste caratteristiche sono il risultato di un'intenzionale adesione al codice espressivo del lamento tradizionale.

questa sezione presentano grande interesse i vv. 7-8 αἰαῖ, ποῦ τὸ ποθεινὸν ἐμοὶ θάλος; ἄρπασεν Ἄιδας, / ἄρπασεν ἀκμαῖον δ' ἄνθος ἔφυρε κόνις, dove appare finalmente chiaro il significato delle domande destinate a non trovare risposta che abbiamo più volte incontrato nei lamenti: la domanda sulla sorte della persona cara è solo la premessa per introdurre la risposta che contiene l'attestazione del nuovo status, resa in questo caso più perentoria e secca dall'iterazione del verbo che l'esprime.

Fin qui è emerso il carattere tradizionale delle espressioni impiegate da Meleagro, che possiamo considerare un chiaro segnale della volontà del poeta di comporre un carme dal credibile carattere rituale. Ma nei due ultimi distici Meleagro ha dimostrato di saper arricchire il repertorio tradizionale con espressioni innovative, o quantomeno, con espressioni che ricorrono raramente, secondo quella dialettica fra tradizione e innovazione che impronta di sé la poesia trenodica. A proposito del campo metaforico, abbiamo già notato che sia nei lamenti sia negli epigrammi su pietra non è frequente l'equiparazione del defunto a un fiore. Ebbene, proprio in questo epigramma troviamo uno dei rari esempi di questa metafora poetica. Non solo, ma la metafora è svolta in una forma particolarmente complessa e originale, perché la morta Eliodora è paragonata a un fiore nel pieno della fioritura che viene sporcato dalla cenere, con evidente allusione alla cenere prodotta dal rogo funebre. E infine, la supplica rivolta alla terra perché accolga benevolmente Eliodora è sì una variazione sul tema "*sit tibi terra levis*", ma è una variazione piuttosto sofisticata, perché la terra, in quanto madre e nutrice di tutti gli esseri viventi, viene umanizzata e descritta come una madre reale, capace di accogliere e cullare nelle sue braccia. Ed è proprio l'uso del verbo ἐναγκάλισαι a segnalare questa immagine come l'efficace tocco di un poeta (*pace* Gow e Page).

Non ho saputo trovare, nel *corpus* degli epigrammi dell'*Antologia Palatina*, altri esempi così coerenti e convincenti di poesia trenodica. Di gran lunga più comune è la compresenza in uno stesso componimento di elementi tratti dal codice espressivo del repertorio trenodico e di funzioni ed espressioni tipiche dell'epigramma funerario. Questo non significa che gli epigrammi con queste caratteristiche non contengano elementi interessanti per il nostro studio. Fra questi testi l'esempio più notevole mi sembra un epigramma di Antipatro, che appare nell'*Antologia Palatina* all'interno di una microsequenza di tre carmi (7. 466 di Leonida di Taranto; 7. 467 di Antipatro; 7. 468 di Meleagro) fortemente affini per lo svolgimento di temi tipici della poesia funeraria. Questa microsezione merita attenzioni particolari, soprattutto il carme di Antipatro che riportiamo per intero:

AP 7. 467 = Antipater 54 HE

Τοῦτό τοι, Ἀρτεμίδωρε, τῶ ἐπὶ σάματι μάτηρ

ἴαχε, δωδεκέτη σὸν γοῶσα μόρον·

« Ὡλετ' ἐμᾶς ὠδίνος ὁ πᾶς πόνος † εἰς πόνον πῦρ †,

ὤλεθ' ὁ πᾶς μέλεος γειναμένου κάματος·
 ὤλετο δ' ἅ ποθινὰ τέρψις σέθεν· ἐς γὰρ ἄκαμπτον,
 ἐς τὸν ἀνόστητον χώρον ἔβης ἐνέρων,
 οὐδ' ἐς ἐφηβείην ἦλθες, τέκος· ἀντὶ δὲ σεῖο
 στάλα καὶ κωφὰ λείπεται ἄμμι κόνις.»

In questo caso l'autore ha riferito per esteso il lamento che la madre di Artemidoro ha eseguito sulla tomba del figlio introducendone il testo con un distico a cui è affidato il compito di contestualizzare l'esecuzione nominando il dedicatario e specificandone l'età⁸⁷. Il carme, nel suo complesso, potrebbe essere considerato un originale epigramma funerario in cui la funzione commemorativa dei riti eseguiti sulla tomba è svolta con scrupolo documentario, riportando parola per parola il lamento della madre, come se quel lamento fosse stato realmente eseguito in quella forma sulla tomba di Artemidoro. Naturalmente, noi di quel lamento leggiamo una rielaborazione poetica d'autore, ma dal nostro punto di vista l'unico interrogativo sensato riguarda il grado di attendibilità del testo di Antipatro come lamento reale. Ebbene, alla luce delle categorie finora utilizzate, il testo, così come è, poteva essere eseguito come porzione di un γόος durante una cerimonia funebre. Ciò che manca a questo lamento è l'allocuzione con il nome del morto, ma questa mancanza si spiega facilmente con il carattere misto (trenodico/epigrammatico) del componimento nella sua interezza: il nome si trova nel distico iniziale, ovvero nella porzione di testo che contiene anche il riferimento alla tomba e alla giovanissima età del morto, e che inquadra il testo nel genere epigrammatico.

Sul piano delle funzioni del lamento il carme è imperniato tutto sull'attestazione dello status di morto, svolta in modo elaborato attraverso due diverse realizzazioni del tema "ora sei morto". La prima è scandita da un elemento stilistico di origine rituale, ovvero la triplice anafora del verbo ὤλετο che ha per soggetto prima il doloroso frutto del parto della madre di Artemidoro e poi la gioia che la presenza del bimbo infondeva negli altri. La seconda realizzazione, invece, si rivolge direttamente al morto in seconda persona con dei moduli che ripetono tre volte la preposizione ἐς, le prime due volte in forma positiva, la terza in forma negativa, a indicare la giovinezza di cui Artemidoro non ha potuto godere. Questa seconda sezione, formata anch'essa da tre moduli, si chiude con l'allocuzione diretta (v. 7 τέκος) che rinforza il campo semantico attivato dalle parole legate alla sfera del parto. Infine, il lamento della madre di Artemidoro si chiude, in una sorta di *Ringkomposition* con le parole iniziali del carme, con un riferimento alla tomba e alle ceneri che

⁸⁷ Lo schema si ritrova in un epigramma di Flacco (7. 542), dove però la contestualizzazione della morte di un giovane sconosciuto è espressa in forma narrativa molto estesa (vv. 1-7) e il lamento della madre, che ha potuto seppellire solo la testa, è riportato in forma molto breve: vv. 7-8 Τέκος, τέκος, εἶπε, τὸ μέν σου / πυρκαϊῆ, τὸ δέ σου πικρὸν ἔδαψεν ὕδωρ.

appare perfettamente armonizzato con il carattere del lamento precedente, dato che svolge l'attestazione del nuovo status di morto con un tema legato alla sepoltura, cioè il tema "ora sei morto e sepolto" di cui abbiamo già avuto modo di parlare.

L'esatta indicazione dell'età del morto e la commemorazione della cerimonia funebre compiuta sono presenti anche nell'epigramma di Leonida che precede quello di Antipatro ora esaminato.

AP 7. 466 = Leon. 71 HE

Ἄ δειλ' Αντίκλεις, δειλή δ' ἐγὼ ἢ τὸν ἐν ἡβῆς
 ἀκμῇ καὶ μῶνον παιῖδα πυρῶσαμένη,
 ὀκτωκαιδεκέτης ὃς ἀπώλεο, τέκνον· ἐγὼ δέ
 ὀρφάνιον κλαίω γῆρας ὄδυρομένη.
 Βαίην εἰς Αἶδος σκιερὸν δόμον· οὔτε μοι ἠὼς
 ἦδεῖ' οὔτ' ἀκτὶς ὠκέος ἡελίου.
 Ἄ δειλ' Αντίκλεις μεμορημένε, πένθεος εἷης
 ἰητήρ ζωῆς ἔκ με κομισσάμενος.

In questo epigramma dal carattere marcatamente trenodico⁸⁸, la strategia discorsiva è centrata sull'autolamentazione e l'accomunamento dei due destini, dichiarato già nel verso iniziale dalla ripetizione dell'aggettivo δειλός riferito prima al giovane Anticle, morto all'età di diciotto anni, e poi alla madre che esegue il lamento per la perdita del suo unico figlio. L'enormità dell'accaduto emerge più dalle conseguenze che la morte di Anticle ha sui vivi che dalla descrizione del fatto in sé, a cui si possono ricondurre solo i riferimenti alla giovane età del morto (v. 1 s. τὸν ἐν ἡβῆς / ἀκμῇ; v. 3 ὀκτωκαιδεκέτης ὃς ἀπώλεο). Per il resto, la madre di Anticle piange sulla privazione che ha subito, che rende la sua vecchiaia lugubre e solitaria (v. 3 s. ἐγὼ δέ / ὀρφάνιον κλαίω γῆρας ὄδυρομένη). Ricorrono i temi che esprimono con più forza la miserevole condizione di chi è sopravvissuto: "la mia vita è indegna di essere vissuta", "sono senza figli", e al culmine del pathos l'espressione del desiderio di morire, espresso attraverso il tema "portami con te nell'Ade". L'ingente presenza di temi trenodici già osservati (in particolare nel repertorio del lamento tragico) è ben amalgamata con gli elementi più legati alle funzioni epigrammatiche della commemorazione del rito funebre e della preservazione dell'esatta identità del morto, grazie anche all'indicazione precisa dell'età. Riesce difficile dire in questo caso se questa armonica commistione sia il frutto dello sviluppo del repertorio della poesia trenodica per influsso della pratica epigrammatica oppure un arricchimento del repertorio epigrammatico conseguente ad un più serrato confronto con la tradizione della poesia trenodica.

⁸⁸ Tale carattere è dichiarato dall'allocuzione al morto e dal coerente lamento condotto in prima persona dalla madre di Anticle. Vd. HE II, p. 375 «An elegy for Anticles rather than an epitaph».

L'epigramma di Meleagro di Gadara⁸⁹ che conclude questa microsequenza è un carme davvero singolare perché risulta diviso in due metà esatte, ciascuna con caratteristiche diverse. I primi cinque versi (su un totale di dieci), benché rivolti direttamente al morto in seconda persona, svolgono, secondo il codice epigrammatico, la commemorazione delle cure rituali dedicate al defunto Carisseno, morto anch'egli prematuramente all'età di diciotto anni. Ma a partire dal sesto verso, senza alcun segnale di passaggio, compaiono espressioni che ben potrebbero figurare in un lamento.

AP 7. 468. 6-10 = Meleager 125. 6-10 HE

αἰαί, τὰς μαστῶν ψευδομένας χάριτας,
καὶ κενεὰς ὠδίνας. Ἴὼ κακοπάρθενε Μοῖρα,
στεῖρα γονᾶς στοργὰν ἔπτυσας εἰς ἀνέμους.
Τοῖς μὲν ὀμιλήσασι ποθεῖν πάρα, τοῖς δὲ τοκεῦσι
πενθεῖν, οἷς δ' ἀγνώς, πευθομένοις ἐλεεῖν.

Le formule impiegate da Meleagro in questa sezione sono dirette e non prive di originalità. La descrizione della miserevole condizione dei sopravvissuti è svolta con grande efficacia attraverso il riferimento all'inutilità della fatica del parto e del successivo allattamento, che si sono rivelati una illusoria promessa di felicità. La menzione esplicita delle mammelle conferisce a queste formule un pathos notevole, data la frequenza dell'ostensione al morto delle mammelle nella fase del *planctus*. Ma degna di nota è soprattutto l'efficacia del coordinamento di queste formule con quelle impiegate in seguito, chiaro segno di una strategia discorsiva ben pianificata e del dominio dei mezzi espressivi. Ai vv. 7-8, infatti, il tema dell'inutilità di ogni sforzo affrontato da una madre privata del figlio raggiunge il culmine nella requisitoria contro la Moira, malvagia e sterile, che ha disperso in un soffio di vento l'amato frutto concepito nel grembo. Questa immagine, così semplice e così potente, dimostra che il repertorio espressivo del lamento funebre fu tutt'altro che statico e rigidamente stereotipato, sia che l'immagine della dispersione al vento sia stata inventata da Meleagro, sia che Meleagro abbia dato una forma poetica nuova ad un topos presente nel repertorio tradizionale. Infine, negli ultimi due versi, costruiti con tre cola scanditi dall'anafora dell'articolo/pronome (τοῖς... τοῖς... οἷς...), Meleagro compie una sintesi fra le due 'anime' di questo carme, perché aggiunge al tema trenodico "mi hai lasciato il lutto" una funzione tipica dell'epigramma su pietra, quella di ricordare anche a chi non ha conosciuto direttamente il morto il triste destino di chi è stato lì sepolto e di suscitare in tutti i passanti commozione e pietà.

La commistione del codice trenodico con espressioni tipiche dell'epigramma funerario può percorrere diverse strade, come dimostrano gli epigrammi

⁸⁹ Vd. HE II, p. 675 ad 125 «Lament for Charixenus».

che ora presenteremo. Cominciamo dall'epigramma di Callimaco per Sopoli, disperso in mare a seguito di un naufragio, in cui soprattutto il primo verso sembrerebbe provenire da un vero *θηῆνος* pronunciato sulla tomba.

Call. *Epigr.* 17 Pfeiffer = AP 7. 271 = 45 HE
 Ὀφελε μηδ' ἐγένοντο θοαὶ νέες· οὐ γὰρ ἂν ἡμεῖς
 παῖδα Διοκλείδω Σώπολιν ἐστένομεν·
 νῦν δ' ὁ μὲν εἰν ἄλί που φέρεται νέκυς· ἀντί δ' ἐκείνου
 οὔνομα καὶ κενὸν σῆμα παρερχόμεθα

Come in altri epigrammi per morti in mare⁹⁰, il dolore collettivo a cui Callimaco dà voce (l'epigramma è condotto tutto da un anonimo "noi") è reso ancora più pungente per la triste sorte del cadavere di Sopoli, a cui si è potuto rendere solo l'onore di un cenotafio. Rilevante, dal nostro punto di vista, è l'espressione di un desiderio irrealizzabile all'esordio dell'epigramma (v. 1 Ὀφελε μηδ' ἐγένοντο θοαὶ νέες)⁹¹, una funzione che abbiamo più volte analizzato; così come interessante è la presenza del modulo νῦν δέ che introduce il contrasto fra la dura realtà presente e i desideri dei vivi. Ma accanto a questi importanti elementi del repertorio trenodico, ci sono due chiare spie del rapporto che questo epigramma intrattiene con il formulario dell'epigramma di destinazione epigrafica. Al verso 2 infatti Callimaco dice che se non fossero mai esistite le navi non piangerebbero ora παῖδα Διοκλείδω Σώπολιν. Ebbene, il riferimento al padre (o ai genitori) del morto non lo abbiamo mai trovato espresso in forma così asciutta in testi trenodici mentre questa forma sintetica è costante negli epigrammi funerari. In un *θηῆνος* reale non vi sarebbe stato alcun bisogno di nominare *sic et simpliciter* il padre del morto, perché quel nome era perfettamente noto a tutti coloro che prendevano parte alla cerimonia funebre, anche a distanza di tempo. Semmai al padre del morto dovevano e potevano essere rivolte parole di ben più articolata compassione. Viceversa, nella pratica epigrafica la conservazione del nome del morto e del suo patronimico costituisce un'esigenza e una funzione primaria. Questa funzione, d'altra parte, ci è rammentata da Callimaco

⁹⁰ Quella dei morti in mare è forse la categoria più rappresentata nel *corpus* degli epigrammi funerari. Un possibile termine di confronto per i vv. 3-4 di questo epigramma di Callimaco è suggerito da Gow – Page, HE II, p. 199 *ad* 3 s. che rimanda a un epigramma attribuito a Simonide (AP 7. 496. 5-6 = FGE 68), anche se non si può dire quale dei due carmi abbia esercitato un'influenza sull'altro (vd. l'introduzione a FGE, p. 68). Le affinità fra i due testi vanno, comunque, un po' oltre quanto rilevato da Gow e Page, dato che entrambi condividono l'espressione di un desiderio irrealizzabile, una funzione non frequentissima nel repertorio trenodico-epigrammatico. In ogni caso l'epigramma 'simonideo' è davvero anomalo perché vi manca ogni riferimento all'identità del morto. Se lo si volesse prendere sul serio come carne funerario, dovremmo immaginare che del testo originario se ne sia conservata solo una porzione.

⁹¹ Anche questo elemento collega l'epigramma di Callimaco a quello di 'Simonide' menzionato alla n. prec.

stesso quando descrive il vano ossequio che i sopravvissuti rendono ad una tomba vuota e al nome del morto (v. 4 οὐνομα καὶ κενεὸν σῆμα παρερχόμεθα). Un così esplicito richiamo al nome, cioè a quell'elemento che dà alla funzione metonimica della tomba il necessario carattere individuale, non è concepibile se non per la volontà di imitare i carmi reali di destinazione epigrafica, una categoria testuale a cui l'epigramma di Callimaco potrebbe, in ultima analisi, appartenere.

Analoghe considerazioni si possono fare per l'epigramma di Andronico⁹² per Damocrateia.

AP 7. 181 = Andronic. 1 FGE

Οικτρά δὴ δνοφερὸν δόμον ἤλυθες εἰς Ἀχέροντος,
 Δαμοκράτεια, φίλα ματρὶ λιποῦσα γόους.
 ἄ δὲ σέθεν φθιμένας πολιοῦς νεοθάγι σιδάρω
 κείρατο γηραλέας ἐκ κεφαλαῶς πλοκάμους.

Il primo distico potrebbe figurare come incipit di un vero *θρήνος*: in due soli versi sono condensate l'allocuzione al morto, l'attestazione del suo nuovo status e la descrizione della miserevole condizione della madre di Damocrateia, espressa con una formula riconducibile al tema trenodico "mi hai lasciato il lutto", a cui abbiamo dedicato specifica attenzione nel paragrafo precedente. Ma il secondo e ultimo distico, in cui si ricordano alla morta le offerte rituali di capelli fatte dalla madre, crea uno scarto rispetto alle attese. In un carme trenodico coerente, infatti, il dolore e le offerte funebri della madre sarebbero state ricordate dalla madre stessa in prima persona e con verbi di tempo presente⁹³. Invece, il fatto che il *planctus* della madre sia riferito in terza persona e collocato nel tempo passato dà al componimento un carattere mimetico solo nei primi due versi, mentre prevalente risulta la funzione commemorativa, che impronta di sé molti epigrammi funerari⁹⁴.

⁹² Per la datazione di Andronico vd. FGE, p. 10. È ormai superata la datazione al periodo tardo imperiale, mentre è probabile che Andronico visse nella tarda età ellenistica o nella prima età imperiale.

⁹³ Le analogie con l'epigramma funerario iscritto, soprattutto a proposito della formula *ματρὶ λιποῦσα γόους*, sono evidenziate da Page in FGE, p. 10 s., ma la sovrapposizione del codice della poesia trenodica con quello dell'epigramma funerario non viene mai evidenziata da Gow e Page negli epigrammi che qui prenderò in esame.

⁹⁴ La funzione commemorativa appare in una forma molto più amplificata in un epigramma di Antipatro di Sidone per Tolemeo (AP 7. 241 = HE 25), un principe egiziano di cui ci sfugge l'identità. Anche in questo caso l'allocuzione al morto in posizione incipitaria viene seguita da una lunga descrizione del *planctus* a cui si sono abbandonati i genitori, l'istitutore, l'Egitto intero con un'intensità tale da oscurare la luna che ha abbandonato il cielo (vv. 1-8); segue poi l'attestazione del nuovo status (*ὄλεο*) unita al rimpianto per il mancato conseguimento da parte del giovane Tolemeo dello scettro regale (v. 9 s.); infine l'argomento encomiastico con cui Antipatro prefigura per Tolemeo una vita privilegiata dopo la morte da trascorrere nell'Olimpo e non nell'Ade.

Un diverso esempio di mistione di formule attinte dal repertorio trenodico e da quello dell'epigramma funerario è l'epigramma di un autore anonimo su Cassandro⁹⁵:

Adespota AP 7. 328

Τίς λίθος οὐκ ἐδάκρυσε σέθεν φθιμένοιο, Κάσανδρε;
 τίς πέτρος, ὅς τῆς σῆς λήσεται ἀγλαΐης;
 ἀλλά σε νηλεῖς καὶ βάσκανος ὤλεσε δαίμων
 ἠλικίην ὀλίγην εἴκοσιν ἔξ ἐτέων,
 ὅς χήρην ἄλοχον θῆκεν μογερούς τε τοκῆας
 γηραλέους στυγερῶ πένθει τειρομένους.

Si tratta di un componimento dai tratti marcatamente letterari (si pensi alla domanda incipitaria che coinvolge nel lutto anche le rocce, per cui vd. *AP* 7. 468. 3, 599. 5), in cui però sono numerosi gli elementi del lamento rituale che vengono inseriti in un dialogo diretto con il morto: allocuzione e attestazione del nuovo status (v. 1), elogio delle qualità fisiche del morto (v. 2); descrizione della causa della morte (v. 3 s.); descrizione della miserevole condizione dei parenti (v. 5 s.). Tuttavia c'è anche qui una spia dell'influenza del codice dell'epigramma funerario iscritto su quello della poesia trenodica: al v. 4 viene fornita l'età esatta del morto (26 anni), un dato anagrafico che quando appare in forma così precisa collega quell'espressione alle funzioni dell'epigramma su pietra, dove l'indicazione dell'età costituisce, come abbiamo visto, uno strumento necessario per conservare l'identità del morto (oltre che per suscitare pietà nel caso di morti premature).

Alcune interessanti caratteristiche del lamento funebre si possono incontrare anche negli epigrammi, sicuramente fittizi, dedicati a figure del mito o a celebri poeti. Fra gli autori che si segnalano per l'impiego di elementi espressivi trenodici spicca, ancora una volta, Antipatro di Sidone, in un epigramma dedicato a Orfeo (*AP* 7. 8 = Antipater HE 10) nel quale il modulo trenodico οὐκέτι / οὐ ricorre ben sette volte in quattro versi e due volte in anafora iniziale, per scandire l'elenco delle attività abituali del mitico cantore, che ora, dopo

⁹⁵ Nella tradizione manoscritta l'epigramma 7. 328 forma con 7. 327 un unico componimento per il giovane Cassandro di Larissa, mentre gli editori moderni presentano i due epigrammi distinti. Le annotazioni al codice Palatino ci informano che il carne fu trascritto dal maestro Gregorio direttamente dal sarcofago, anche se i due epigrammi potevano essere iscritti in parti diverse delle lastre che formavano il sarcofago. Difficile prendere una decisione, ma è certo che i due epigrammi hanno un carattere radicalmente diverso: 7. 327 infatti è completamente dedicato a svolgere una riflessione di carattere gnomico sulla fragilità dell'esistenza umana e sul fatto che la morte non risparmia neppure chi, come Cassandro, meritava per le sue qualità un destino da immortale. Non mi sembra, in ogni caso, trascurabile il fatto che il carattere gnomico di 7. 327 non era sentito come incompatibile con il carattere trenodico di 7. 328, a ulteriore conferma dell'esistenza della gnome in funzione trenodica.

la sua morte (v. 5 ὦλεο), non potrà più svolgere⁹⁶. Il carme, dal tono acceso e patetico, si conclude con una gnome trenodica⁹⁷, cioè con un interrogativo sull'utilità del piangere gli umani, quando muoiono, dato che nemmeno il pianto delle Muse guidate da Calliope ha saputo indurre l'inflessibile Ade a lasciar tornare Orfeo dal mondo dei morti. In un altro epigramma, dedicato ad Anacreonte (AP 7. 29 = Antipater HE 16), Antipatro realizza un breve lamento, tutto rivolto in seconda persona al grande poeta. Fra gli elementi di maggiore interesse troviamo l'impiego, non comune nei testi finora analizzati, della metafora "morte = sonno", che viene sottolineata dalla triplice anafora del verbo εὔδω nei tre versi iniziali. Vengono accomunati al poeta nel sonno della morte anche la cetra, di cui era solito servirsi e il giovane Smerdi, interlocutore privilegiato della sua poesia erotica. Se la prima immagine ci riporta all'estensione del lutto agli oggetti appartenuti al morto, il ricordo nostalgico di Smerdi e della vita perduta condotta insieme ad Anacreonte rappresenta una sorta di θοῖνος dedicato a tutte e due le persone scomparse: uno sviluppo originale dell'antichissima abitudine di rinnovare il pianto per persone morte in precedenza in occasione del funerale di un altro.

6.7. Epilogo serio-comico (in prosa)

In questo libro, per scelta deliberata, abbiamo limitato l'analisi ai soli testi poetici. Le ragioni di questa scelta stanno nella convinzione che i discorsi in prosa pronunciati in occasione della morte di qualcuno costituiscono una storia a parte rispetto a quella del lamento funebre poetico. Una storia più recente, che sembra nascere in ambito attico con l'istituzionalizzazione dell'ἐπιτάφιος λόγος, il discorso celebrativo dei caduti in guerra, per trasferirsi molto tempo dopo nell'ambito delle cerimonie funebri individuali di personaggi di elevata caratura sociale. Una storia che appare tutta interna allo sviluppo dell'oratoria epidittica e al progressivo trasferimento di forme e funzioni dalla cultura poetica al fiorente repertorio del discorso prosastico. Questa premessa ci dovrebbe esonerare dallo studio dell'ultimo testo che prenderemo in considerazione, cioè il γόος riportato da Luciano nel *De luctu*, ma le peculiarità di questo lamento in prosa sono tali da giustificare, per le ragioni che ora vedremo, la deviazione dalla norma che ci siamo data.

⁹⁶ Lo stesso schema retorico si trova in un epigramma di Eriico per il pastore Terimaco, morto fulminato (AP 7. 174 = PG 2238-2243). L'attestazione dello status di morto espressa contemporaneamente in forma positiva e attraverso i moduli οὐκέτι / οὐ è la caratteristica più vistosa di un gruppo di epigrammi fittizi dedicati ad animali, nei quali il modulo negativo compare all'inizio del testo. Si tratta di brevi componimenti per un grillo (AP 7. 192 = Mnasalces 12 HE), per una cicala (AP 7. 201 = Pamphilus 1 HE), due componimenti per una pernice (AP 7. 203 = Simias 1 HE; AP 7. 204 = Agathias 35 Viansino) e uno per un delfino (AP 7. 214 = Archias PG 3724-3731), che ripropongono uno dei moduli più caratteristici e ricorrenti nei lamenti reali destinati agli esseri umani.

⁹⁷ L'impiego di questa categoria mi consente di superare la dicotomia lamento/*consolatio* in cui si impiglia l'esegesi di Scherer 2002, pp. 186-188, che parla di amara ironia nella *pointe* finale.

Il testo di Luciano è contenuto in un'opera polemica che prende di mira le credenze tradizionali sul destino degli uomini dopo la morte e in particolare si accanisce con tutte le pratiche funerarie, di cui si denuncia con sarcasmo l'insensatezza e l'inutilità. Il *De luctu* nella sua interezza rappresenta un eloquente documento della avvenuta separazione fra cultura 'alta' e cultura delle classi popolari, quest'ultima guardata con distacco e descritta con scherno da un intellettuale padrone dei più sofisticati mezzi concettuali ed espressivi. Nonostante Luciano dimostri di non aver compreso minimamente le ragioni profonde che hanno determinato la forma tradizionale dei riti funebri, la descrizione delle manifestazioni del cordoglio è condotta con serietà ed è per questo che il *De luctu*, che pure non nasconde il suo carattere letterario, rappresenta una fonte di eccezionale valore per la conoscenza delle pratiche funerarie dei Greci. Questo giudizio, a mio modo di vedere, si attaglia anche al lamento pronunciato, durante una scena di *planctus* dai tratti molto credibili, da un padre per il figlio prematuramente scomparso. Riportiamo le parole introduttive e il testo del lamento composto da Luciano, suddividendolo in base alle funzioni che abbiamo utilizzato finora:

Luc. *de luct.* 13

Εἶθ' ἡ μήτηρ ἦ καὶ νῆ Δία ὁ πατήρ ἐκ μέσων τῶν συγγενῶν προελθὼν καὶ περιχυθεὶς αὐτῷ [...] φωνὰς ἀλλοκότους καὶ ματαίας ἀφήσει, πρὸς ἃς ὁ νεκρὸς αὐτὸς ἀποκρίναιτ' ἄν, εἰ λάβοι φωνήν· φήσει γὰρ ὁ πατήρ γοερὸν τι φθεγγόμενος καὶ παρατείνων ἕκαστον τῶν ὀνομάτων·

1	Τέκνον ἦδιστον,	Allocuzione
2	οἴχη μοι καὶ τέθνηκας καὶ πρὸ ὥρας ἀνηρπάσθης,	Attestazione del nuovo status di morto
3	μόνον ἐμὲ τὸν ἄθλιον καταλιπών,	Descrizione della miserevole condizione dei sopravvissuti
4	οὐ γαμήσας, οὐ παιδοποιησάμενος, οὐ στρατευσάμενος, οὐ γεωργήσας, οὐκ εἰς γῆρας ἐλθών·	Attestazione del nuovo status di morto
5	οὐ κωμάση πάλιν οὐδ' ἐρασθήση,	Attestazione del nuovo status di morto
6	τέκνον,	Allocuzione
7	οὐδ' ἐν συμποσίοις μετὰ τῶν ἡλικιωτῶν μεθυσθήση	Attestazione del nuovo status di morto

Mi sono limitato a scomporre il testo, rispettando la sequenza delle parole, sia in base alle funzioni del lamento, sia in base ai temi che realizzano queste formule. Da questa scomposizione risulta una strategia discorsiva molto semplice fondata sull'elencazione di tutto ciò di cui il giovane è stato privato dalla morte. Il lamento inizia con una canonica allocuzione al morto (che viene ripresa verso la fine a chiudere il cerchio della comunicazione), a

cui fa seguito una prima attestazione dello status di morto e la descrizione della dolorosa condizione in cui versa il padre (tema “mi hai lasciato solo”). Queste prime tre formulazioni rappresentano la parte più autentica di questo lamento, che in questa forma può essere considerato una vera espressione rituale. La sezione successiva (n. 4), invece, mescola formule credibili a espressioni parodiche, che creano degli effetti comici intenzionali. L'attestazione dello status di morto è introdotta costantemente dal ben noto modulo οὐ, che ricorre cinque volte, ma se è del tutto plausibile che un padre ricordi con queste formule negative che il giovane non ha potuto godere della vita matrimoniale, della paternità e di una serena vecchiaia, appare sospetto che si annoveri fra i piaceri della vita il duro lavoro dei campi e la fatica della guerra. E infatti mentre negli epigrammi funerari per persone morte prematuramente si ricorda con molta frequenza la privazione dell'amore e della paternità, mai si rimpiange la fatica del lavoro agricolo e per quanto riguarda il servizio militare per la propria città esso è bensì un motivo di orgoglio, ma a posteriori, né compare mai come un'attività di cui la morte può privare. Allo stesso modo, la sezione n. 5 ricorda con rimpianto i piaceri del *komos* e del sesso, secondo una topica ben diffusa e documentata nella produzione epigrammatica, ma il riferimento all'ubriachezza, che costituisce l'ultima parola di questo curioso lamento (sezione n. 7), non si spiega se non con l'intenzione dissacratoria di Luciano. In sintesi, non mi sento di condividere il giudizio di Reiner, secondo il quale questo γόος è il più fedele che la tradizione antica ci abbia trasmesso⁹⁸, né posso aderire in tutto all'interpretazione della Alexiou, a cui il testo sembra una composizione eccessivamente retorica, benché le caratteristiche formali di questo lamento non possano essere considerate frutto dell'invenzione di Luciano⁹⁹. A mio modo di vedere, questo γόος tradisce la sua natura parodica per effetto dell'inserimento di formule non credibili in un contesto credibile. È la distorsione provocata da questi piccoli ma efficaci spostamenti semantici a produrre lo straniamento della parodia, tanto più efficace quanto più è credibile il tessuto di funzioni e formule in cui questi inserti sono mescolati con disinvolture.

La dissacrante critica dei rituali funerari in Luciano, pur importante perché rivelatrice di un distacco da una antichissima tradizione, non poteva comportare significativi cambiamenti nel costume funerario seguito nel mondo antico dalle masse popolari, che continuarono a piangere i morti come sempre si era fatto. Decisamente più efficace, e condotto con maggiore furore ideologico, fu l'attacco rivolto dai primi autori cristiani nei confronti dei riti dei pa-

⁹⁸ Reiner 1938, pp. 24-27 (seguito da Andò 1984, pp. 134-135). La scomposizione del testo operata da Reiner, alla luce dell'analisi funzionale, mi sembra inutilmente complicata e un po' artificiosa.

⁹⁹ Alexiou 2002 (1974), p. 140.

gani, e in particolare di quei riti funebri che denunciavano un atteggiamento verso la morte troppo diverso da quello richiesto ai credenti della nuova fede. Eppure, nonostante gli sforzi e l'apparato che sosteneva tali sforzi, neanche la forza della Chiesa ha saputo rimuovere interamente quell'uso tradizionale e umanissimo di piangere i morti, che ancora pochi decenni fa poteva essere osservato in alcune aree periferiche dell'Europa moderna, Italia compresa. Insieme con quella antichissima tradizione si è spenta una voce che non è stata sostituita. Per chi non aderisce all'idea cristiana della morte e dell'aldilà o per chi non si rassegna a considerare il lutto come una malattia o un fastidio da rimuovere, resta ancora aperta la sfida a trovare gesti e parole condivise che aiutino a vivere la morte non come una disgrazia individuale, ma come un'esperienza ineludibile del nostro essere uomini.

Bibliografia

1. OPERE CITATE IN FORMA ABBREVIATA

- ARV J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford 1963²
- CEG *Carmina epigraphica graeca*. Edidit P. A. Hansen, 1-2, Berolini et Novi Eboraci 1983-1989
- DAC C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1907
- DELG P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1-2, Paris 1968-1980
- DELG Suppl. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1-2, nouvelle édition avec, en supplément, les *Chroniques d'étymologie grecque* (1-10), rassemblées par A. Blanc, Ch. de Lamberterie et J.-L. Perpillou, Paris 2009
- DELL A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1985⁴
- DK *Die Fragmente der Vorsokratiker*, gr. und deutsch v. H. Diels, hrsg. v. W. Kranz, 1-3, Hildesheim 1951⁶-1952⁶
- EDG R. Beekes (with the assistance of L. Beek), *Etymological Dictionary of Greek*, 1-2, Leiden – Boston 2010
- FGE *Further Greek Epigrams. Epigrams before a. D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not Included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*. Edited by D. L. Page, Cambridge 1981
- FGrHist F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin 1923 – Leiden 1954
- Gent.-Pr. *Poetae Elegiaci. Testimonia et Fragmenta*. Edd. B. Gentili et C. Prato, 1, Lipsiae 1988² – 2, Lipsiae 1985
- GEW H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 1-3, Heidelberg 1960-1973
- GG *Griechische Grabgedichte*, hrsg. v. W. Peek, Berlin 1960
- GVI *Griechische Vers-Inschriften*, 1, *Grab-Epigramme*, hrsg. v. W. Peek, Berlin 1955
- HE *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*. Ed. by A. S. F. Gow and D. L. Page, 1 (Introd., Text and Indexes of Sources and Epigrammatists) – 2 (Commentary and Indexes), Cambridge 1965
- IG *Inscriptiones Graecae*, Berlin 1873-1927 (*editio maior*), *ibid.* 1913- (*editio minor*)

- IGM *Inscriptiones Graecae metricae ex scriptoribus praeter Anthologiam collectae*. Ed. Th. Preger, Lipsiae 1891
- IK *Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, 23 (Smyrna), 1, *Grabschriften, postume Ehrungen, Grabepigramme*, hrsg. v. G. Petzl, Bonn 1982
- K.-A. *Poetae Comici Graeci*. Ediderunt R. Kassel et C. Austin, 1-8, Berolini et Novi Eboraci 1984-2001
- LEW A. Walde – J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 1-2, Heidelberg 1938-1954
- LfrgE *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Vorb. und hrsg. v. B. Snell, Göttingen 1955-2010
- LGS *Leges Graecorum sacrae e titulis collectae*. Ed. L. Ziehen, 1,2, *Leges Graeciae et insularum*, Lipsiae 1906
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich – München – Düsseldorf 1981-2009
- LSCG F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris 1969
- LSJ H. G. Liddel – R. Scott – H. S. Jones, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1940⁹, with a *Revised Supplement*, Oxford 1996
- M. *Pindari carmina cum fragmentis*, 2, *Fragmenta. Indices*. Ed. H. Maehler, Leipzig 1989
- M.-W. *Fragmenta Hesiodica*. Edd. R. Merkelbach et M. L. West, Oxonii 1967
- N.² A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1889². Supplementa adiecit B. Snell, Hildesheim 1964
- OF *Orphicorum fragmenta*. Coll. O. Kern, Berolini 1922
- OFB *Poetae epici graeci. Testimonia et fragmenta*, 2, *Orphicorum et orphicis similibus testimonia et fragmenta*. Ed. A. Bernabé, 1-2, Monachii et Lipsiae 2004-2005
- OLD *Oxford Latin Dictionary*. Ed. P. G. W. Glare, Oxford 1968-1982
- Pack² R. A. Pack, *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, Chicago 1965²
- PG A. S. F. Gow – D. L. Page, *The Greek Anthology: the Garland of Philip*, Cambridge 1968
- PMG *Poetae Melici Graeci*. Ed. D. L. Page, Oxford 1962
- PMGF *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. 1, post D. L. Page ed. M. Davies, Oxonii 1991
- Powell *Collectanea Alexandrina. Reliquiae Minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 a. C. Epicorum, Elegiacorum, Lyricorum, Ethicorum. Cum epimetris et Indice Nominum* Ed. Iohannes U. Powell, Oxonii 1925
- RE *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*. Hrsg. von G. Wissowa – W. Kroll – K. Mittelhaus – K. Ziegler, Stuttgart – München 1893-1980
- SGO *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, hrsg. v. R. Merkelbach – J. Stauber, 1-5, Stuttgart – München – Leipzig 1998-2004
- SH *Supplementum Hellenisticum*. Ediderunt H. Lloyd-Jones – P. Parsons. Indices in hoc supplementum necnon in Powellii *Collectanea Alexandrina* confecit H.-G. Nesselrath, Berolini et Novi Eboraci 1983

- ThesCRA *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, 1-8, Los Angeles 2004-2012
- ThLL *Thesaurus linguae Latinae*, Lipsiae 1900-
- TrGF *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1-5, Editores B. Snell – S. Radt – R. Kannicht, Göttingen 1971-2004
- V. *Sappho et Alcaeus*. Ed. E. M. Voigt, Amsterdam 1971
- W². *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. Ed. M. L. West, 1-2, Oxonii 1989²-1992²
- W.-H. *Ioannis Stobaei Anthologium*. Recc. C. Wachsmuth et O. Hense, 1-5, Berolini 1884-1912 (ll. 1-2, C. Wachsmuth; 3-4, O. Hense)

2. LETTERATURA SECONDARIA

- H. Abert, *Antiche leggende di musicisti*, tr. it. in D. Restani (cur.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, pp. 39-52 (ed. or. Leipzig 1910)
- G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Göteborg 1971
- M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham 2002² (= Cambridge 1974 con aggiornamento bibliografico a c. di D. Yatromanolakis – P. Roilos)
- W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
- J. T. Allen – G. Italie, *A Concordance to Euripides*, Berkeley – Los Angeles – London 1954
- A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, Firenze 1997
- A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia antica*, Torino 1998
- A. Aloni, *The Proem of Simonides' Plataea Elegy and the Circumstances of its Performance*, in D. Boedeker – D. Sider (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001, pp. 86-105
- A. Aloni, *La performance giambica nella Grecia arcaica*, «AOFL» 1, 2006a, pp. 83-107
- A. Aloni, *A proposito di Simon. fr. 22 W² e Ael. Aristid. 31, 2 K.*, «Eikasmos» 17, 2006b, pp. 69-73
- A. Aloni – A. Iannucci, *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo*, Firenze 2007
- K. F. Ameis – K. Hentze, *Anhang zu Homers Ilias*, VIII, Leipzig 1886
- C. Ampolo, *Il lusso funerario e la città arcaica*, «AION(archeol)» 6, 1984a, pp. 71-102
- C. Ampolo, *Il lusso nelle società arcaiche. Note preliminari sulla posizione del problema*, «Opus» 3, 1984b, pp. 469-476
- V. Andò, *Luciano. Il lutto*, Palermo 1984
- I. Andreou, *Tà ἐπιγράμματα τοῦ πολυανδρίου τῆς Ἀμβροκίας* (Σχέδ. 1-7: Πίν. 97-100), «AD» 41, 1986, Μέρος α', Μελέτες, pp. 425-446
- A. Andrisano, *Sapph. fr. 55 V.*, «MC» 15/17, 1980-1982, pp. 29-36
- M. Andronikos, *Totenkult*, Göttingen 1968 («Archaeologia Homerica» III W)
- P. Angeli Bernardini, *Simonide: rassegna critica delle edizioni, traduzioni e studi dal 1949 al 1968* (1969), «QUCC» n. s. 8, 1969, pp. 140-168
- P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris 1975
- P. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983
- D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990
- G. Arrighetti, *Civiltà letteraria della Sicilia antica fino al V secolo a. C.*, in E. Gabba – G. Vallet, *La Sicilia antica*, 2. 1, Napoli 1980, pp. 129-153

- M. Arrigoni, *Noterella a proposito di un frammento di Archiloco*, «GIF» 13, 1960, pp. 134-135
- W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris 1966
- J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962
- E. Avezù – O. Longo (curr.), *Koinon aima. Antropologia e lessico della parentela greca*, Bari 1999
- M. R. Bachvarova, *Sumerian Gala Priests and Eastern Mediterranean Returning Gods. Tragic Lamentation in Cross-Cultural Perspective*, in Suter 2008, pp. 18-52
- A. Balsamo, *Iperide, Epitafio §41 (presso Stobeo, Flor., 124, 36)*, «RFIC» 36, 1908, pp. 506-507
- M. Băluță-Skultéty, *Le lexique poétique dans les épigrammes funéraires de Callimaque*, «Philologus» 140, 1996, pp. 73-91
- A. Barigazzi, *Favorino di Arles. Opere*, Firenze 1966
- W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964
- G. Bartolini, *Iperide, rassegna di problemi e di studi (1912-1972)*, Padova 1977
- L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995
- L. Battezzato, *Song, Performance, and Text in the New Posidippus*, «ZPE» 145, 2003, pp. 31-43
- M. Baumbach – A. Petrovic – I. Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge – New York 2010
- K. Baxevani, *A Minoan Larnax from Pigi Rethymnou with Religious and Funerary Iconography*, in C. Morris (ed.), *Klados. Essays in Honour of J. N. Coldstream*, London 1995, pp. 15-33
- H. Beckby, *Anthologia Graeca*, I-II, München 1957
- H. Beckby, *Anthologia Graeca*, III-IV, München 1958
- H. Beckby, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit – Moschos – Bion*, Meisenheim am Glan 1975
- A. Bélis, *L'aulos phrygien*, «RA» n. s. 1, 1986, pp. 21-40
- R. Bentley, *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris (1699)*, in *The Works*, ed. by A. Dyce, I-II, Hildesheim – New York 1971 (= London 1836-1838), pp. 1-181
- E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, *Potere, diritto, religione*, tr. it. Torino 1976 (ed. or. Paris 1969)
- Th. Bergk, *Die Abfassungszeit der Andromache des Euripides*, «Hermes» 18, 1883, pp. 487-510
- Th. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, III, Berlin 1884
- Th. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, 3, *Poetae Melici*, Lipsiae 1914 (=1882⁴)
- A. Bernabé, *Una cita de Pindaro en Platón Men. 81b (fr. 133 Sn.-M.)*, in J. A. López Férez (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d. C. Veintiséis estudios filológicos*, Madrid 1999, pp. 239-259
- A. Bernabé, *La toile de Pénélope: a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans?*, «RHR» 219, 2002, pp. 401-433
- É. Bernard, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine*, Paris 1969
- L. Bettarini, *Saffo e l'aldilà in P. Köln 21351, 1-8*, «ZPE» 165, 2008, pp. 21-31
- R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1992⁶ (1969¹)
- W. Biehl, *Euripides. Troades*, Heidelberg 1989

- P. Bing, *The Un-read Muse? Inscribed Epigram and its Readers in Antiquity*, in M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven – Paris – Sterling, Virginia 2002, pp. 39-66
- A. von Blumenthal, *Beobachtungen zu griechischen Texten*, II, «Hermes» 75, 1940, pp. 125-127
- M. Boas, *De epigrammatis Simonideis commentatio critica*, Groningen 1905
- D. Boedeker, *Sappho und Acheron*, in G. W. Bowersock – W. Burkert – M. C. J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlin – New York 1979, pp. 40-52
- F. Boehm, *Die neugriechischen Totenklage*, Berlin 1947
- G. Bonelli, *Il mondo poetico di Pindaro*, Torino 1987
- C. Bonnet, *Le culte de Leucothéa et de Mélicerte, en Grèce, au Proche-Orient et en Italie*, «SMSR» 52, 1986, pp. 53-71
- A. Bottini, *Archeologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano 1992
- D. Bouvier, *Chanter les morts dans l'Iliade: entre mémoire féminine et mémoire masculine*, «Gaia» 14, 2011, pp. 11-34
- E. L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, «JHS» 106, 1986, pp. 13-35
- C. M. Bowra, *Simonides on the Fallen of Thermopylae*, «CPH» 28, 1933, pp. 277-281
- C. M. Bowra, *Erinna's Lament for Baucis*, in Aa. Vv., *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford 1936, pp. 325-342 = *Problems in Greek Poetry*, Oxford 1953, pp. 151-168
- C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, Cambridge 1960 (= Cambridge, Mass. 1935)
- C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964
- C. M. Bowra, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, tr. it. Firenze 1973 (ed. or. Oxford 1961²)
- W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934
- J. M. Bremer, *Death and Immortality in Some Greek Poems*, in Bremer – van den Hout – Peters 1994, pp. 109-124
- J. M. Bremer – Th. P. J. van den Hout – R. Peters (eds.), *Hidden Futures. Death and Immortality in Ancient Egypt, Anatolia, the Classical, Biblical and Arabic-Islamic World*, Amsterdam 1994
- J. N. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983
- J. N. Bremmer, *The Soul, Death and the Afterlife in Early and Classical Greece*, in Bremer – van den Hout – Peters 1994, pp. 91-106
- J. N. Bremmer, *The Rise and Fall of the Afterlife*, London – New York 2002
- C. Brillante, *La rappresentazione del sogno nel frammento di un threnos pindarico*, «QUCC» 25, 1987, pp. 35-51
- C. Brillante, *Simonide, fr. eleg. 22 West²*, «QUCC» 64, 2000, pp. 29-38
- L. Brisson, *Le corps «dionysiaque». L'anthropogonie décrite dans le Commentaire sur le Phédon de Platon (1, par. 3-6) attribué à Olympiodore est-elle orphique?*, in Σοφίης Μαυήτορες, «Chercheurs de sagesse». Hommage à Jean Pépin, Paris 1992, pp. 481-499
- H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960
- C. Brügger, *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, hrsg. v. A. Bierl – J. Latacz, VIII 2 (vierundzwanzigster Gesang), Berlin – New York 2009

- H. Brugsch, *Die Adonisklage und das Linoslied*, Berlin 1852
- O. Bruno, *L'epistola 92 dello Pseudo-Falaride e i Nostoi di Stesicoro*, «Helikon» 7, 1967, pp. 323-356
- J. S. Bruss, *Hidden Presences. Monuments, Gravesites, and Corpses in Greek Funerary Epigram*, Leuven – Paris – Dudley, Mass. 2005
- K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1899²
- L. Bürchner, *Griechische Münzen mit Bildnissen historischer Privatpersonen*, «ZN» 9, 1882, pp. 109-137
- C. Buresch, *Consolationum a Graecis Romanisque scriptarum historia critica*, Lipsiae 1886
- P. Burian, *Euripides. Helen*, Oxford 2007
- B. Burke, *Mycenaean Memory and Bronze Age Lament*, in Suter 2008, pp. 70-92
- W. Burkert, Γόνος. Zum griechischen 'Schamanismus', «RhM» 105, 1962, pp. 36-55
- W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart ecc. 1977
- W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, tr. it. Roma – Bari 1987 (ed. or. Berkeley – Los Angeles 1979)
- A. P. Burnett, *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983
- G. Burzacchini, Ἐσχάτων δὲται κατὰ γᾶς (= *Sim.* 89 P.), «QUCC» n. s. 25, 1977, pp. 31-41
- G. Burzacchini, *Saffo, il canto e l'oltretomba*, «RFIC» 135, 2007, pp. 37-56
- S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London 1932 (= 1907⁴)
- D. L. Cairns, *Aidos: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1999 (= 1993)
- A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993
- M. Cannatà Fera, *L'aldilà nei frammenti di un threnos pindarico*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, pp. 129-155
- M. Cannatà Fera, *Schol. Eur. Rh. 895 e Pind. fr. 128c S.-M.*, «RFIC» 115, 1987, pp. 12-23
- M. Cannatà Fera, *Un frammento lirico in Clemente Alessandrino e Teodoro*, in Aa. Vv., *Polyanthema. Studi di letteratura cristiana antica offerti a S. Costanza*, «Studi tarantoantichi» 7, 1989, pp. 141-150
- M. Cannatà Fera, *Pindaro. Trenodie*, Roma 1990
- M. Cannatà Fera, *La nuova edizione teubneriana dei frammenti pindarici*, «GIF» 43, 1991, pp. 151-160
- D. S. Carne Ross, *Pindar*, New Haven 1985
- A. C. Cassio, *I distici del polyandron di Ambracia e l'io anonimo nell'epigramma greco*, «SMEA» 33, 1994, pp. 101-117
- W. Cavanagh – C. Mee, *Mourning Before and After the Dark Age*, in C. Morris (ed.), *Klados. Essays in Honour of J. N. Coldstream*, London 1995, pp. 45-61
- L. Cerchiai, GERAS THANONTON: note sul concetto di 'belle mort', «AION(archeol)» 6, 1984, pp. 39-69
- G. Cerri, *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13-15*, «QUCC» 22, 1976, pp. 25-38
- G. Cerri, *Nuovi generi corali nell'Edipo a Colono di Sofocle*, in F. Perusino – M. Colantoni (curr.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, pp. 159-181
- J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris 1979

- P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933
- G. Christ, *Simonidesstudien*, Freiburg 1941
- A. M. Cirese, *Nenie e prefiche nel mondo antico*, «Lares» 17, 1951, pp. 20-44
- Ch. W. Clairmont, *Gravestone and Epigram. Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*, Mainz am Rhein 1970
- D. Clay, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis*, Cambridge, Mass. – London 2004
- G. Comotti, *L'aulo ghingras in una scena menandrea del mosaico di Dioscuride*, «QUCC» 20, 1975, pp. 215-223
- D. J. Conacher, *Euripides. Alcestis*, Warminster 1988
- E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart 1990
- G. Coppola, *Introduzione a Pindaro*, Roma 1931
- F. Cordano, *Morte e pianto rituale nell'Atene del VI sec. a. C.*, «ArchCl» 32, 1980, pp. 186-197
- F. Cordano, *'Achille desiste dall'ira'*, in M. Sordi (cur.), *Responsabilità, perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano 1998, pp. 3-8
- F. M. Cornford, *The So-called Kommos in Greek Tragedy*, «CR» 27, 1913, pp. 41-45
- P.-L. Couchoud, *Sur des tombeaux grecs. Épigrammes de l'Anthologie*, Paris 1952
- B. D'Agostino, *La necropoli e i rituali della morte*, in S. Settis (cur.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2, *Una storia greca*, I, *Formazione (fino al VI secolo a.C.)*, Torino 1996, pp. 435-470
- B. D'Agostino, *Le nozze di Hebe: l'eterna giovinezza degli dèi*, in Ch. Lambert – F. Pastore (curr.), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella d'Henry*, Salerno 2014, pp. 193-198
- B. D'Agostino – A. Schnapp, *Les morts entre l'objet et l'image*, in Gnoli – Vernant 1982, pp. 17-26
- V. D'Agostino, *Cenni di letteratura trenetica*, «RSC» 1, 1952-53, pp. 116-124
- A. M. Dale, *Euripides. Helen*, Oxford 1967
- G. B. D'Alessio, *Osservazioni e paralipomeni ad una nuova edizione di Pindaro*, «RFIC» 119, 1991, pp. 91-117
- G. B. D'Alessio, *Sull'epigramma del polyandrion di Ambracia*, «ZPE» 106, 1995, pp. 22-26
- M. Davies – P. J. Finglass, *Stesichorus. The Poems*, Cambridge 2014
- H. H. Davis, *Epitaphs and the Memory*, «CJ» 53, 1958, pp. 169-176
- R. D. Dawe, *The End of Seven against Thebes*, «CQ» n. s. 17, 1967, pp. 16-28
- R. D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, III, Leiden 1978a
- R. D. Dawe, *The End of Seven against Thebes yet again*, in Aa. Vv., *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on his Seventieth Birthday*, Cambridge 1978b, pp. 87-103
- J. W. Day, *Rituals in Stone: Early Greek Grave Epigrams and Monuments*, «JHS» 109, 1989, pp. 16-28
- J. W. Day, *Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual*, «HSCP» 96, 1994, pp. 37-74
- J. W. Day, *Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)Activation of Ritual*, in M. Depew – D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Mass. 2000, pp. 37-57

- J. W. Day, *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge – New York 2010
- A. Debrunner, *Homerica*, «MH» 3, 1946, pp. 40-47
- J. H. Dee, *Epitheta rerum et locorum apud Homerum: a Repertory of Descriptive Expressions for Things and Places in the Iliad and the Odyssey, with an extensive Supplement for the Epitheta deorum and Epitheta hominum*, I-II, Hildesheim – Zürich – New York 2002
- E. Degani, *Αἶών da Omero ad Aristotele*, Padova 1961
- E. Degani – G. Burzacchini, *Lirici Greci*, Firenze 1977
- C. De Heer, *Μάκαρ, εὐδαίμων, ὄλβιος, εὐτυχής. A Study of the Semantic Field Denoting Happiness in Ancient Greek to the End of the 5th Century B. C.*, Amsterdam 1969
- M. S. Del Barrio Vega, *Epigramas funerarios griegos*, Madrid 1992
- D. Del Corno, *Ricerche intorno alla Lyde di Antimaco*, «ACME» 15, 1962, pp. 57-95
- C. Del Grande, *Trenodie*, I, *Da Omero ai tragici*, «RIGI» 9/1-2, 1925a, pp. 1-28
- C. Del Grande, *Trenodie*, II, *Il threnos post-classico*, «RIGI» 9/3-4, 1925b, pp. 21-50
- C. Del Grande, *ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Essenza e genesi della tragedia*, Napoli 1952
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975 (= *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958)
- F. De Martino – O. Vox, *Lirica greca*, 1-3, Bari 1996
- J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954²
- M. Depew, *Reading Greek Prayers*, «CA» 16, 1997, pp. 229-258
- M. De Poli, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche: i canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen 2012
- K. Derderian, *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden – Boston 2001
- E. des Places, *Pindare et Platon*, Paris 1949
- M. Detienne, *I giardini di Adone. La mitologia dei profumi e degli aromi in Grecia*, tr. it. Milano 2009 (ed. or. Paris 1972)
- E. Dettori, *Spigolature dal Vat. Gr. 909 (Pind. fr. 128c M.)*, «Eikasmos» 5, 1994, pp. 65-70
- V. Di Benedetto, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, «Hermes» 89, 1961, pp. 298-321
- V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971
- V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983
- V. Di Benedetto, *Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo*, «QUCC» n. s. 19, 1985, pp. 145-163
- V. Di Benedetto, *Introduzione a: Saffo. Poesie*, trad. e note di F. Ferrari, Milano 1991²
- V. Di Benedetto, *La nuova Saffo e dintorni*, «ZPE» 153, 2005, pp. 7-20
- V. Di Benedetto, *Il tetrastico di Saffo e tre postille*, «ZPE» 155, 2006, pp. 5-18
- V. Di Benedetto, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A. Cascetta (cur.), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991, pp. 13-43 = V. Di Benedetto, *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, III, Pisa 2007, pp. 995-1028
- E. Diehl, s.v. κομμοί, RE XI 1 (Stuttgart 1921), coll. 1195-1207
- E. Diehl, *Fuerunt ante Homerum poetae*, «RhM» 89, 1940, pp. 81-114
- H. Diels, *Eine Quelle des Stobäus*, «RhM» 30, 1875, pp. 172-181

- M. Di Marco, *Monodia: da 'canto a solo' a 'lamento funebre'*, in L. Belloni – V. Citti – L. de Finis (curr.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento – Rovereto, febbraio 1999), Trento 1999, pp. 217-240
- A. M. Di Nola, *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Roma 1995
- A. M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma 2003² (= 1995)
- Z. Di Tillio, *Confronti formulari e lessicali tra le iscrizioni esametriche ed elegiache dal VII al V sec. a. C. e l'epos arcaico: I. Iscrizioni sepolcrali*, «QUCC» 7, 1969, pp. 45-73
- E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. Firenze 1978² (ed. or. Oxford 1951)
- A. M. D'Onofrio, *Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del Kerameikos*, «AION(archeol)» 15, 1993, pp. 143-171
- K. J. Dover, *Theocritus. Select Poems*, London 1971
- Th. Drew-Bear, *Some Greek Words: Part I*, «Glotta» 50, 1972, pp. 61-96
- H. Dunbar, *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*. New Edition completely revised and enlarged by B. Marzullo, Hildesheim 1962
- M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca, I. Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti*, Roma 1971
- M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca, II. Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma 1976
- M. Ebbott, *The List of the War Dead in Aeschylus' Persians*, «HSCPh» 100, 2000, pp. 83-96
- U. Ecker, *Grabmal und Epigramm. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart 1990
- R. G. Edmonds III, *Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks on Orphism and Original Sin*, «CIAnt» 18, 1999, pp. 35-73
- R. G. Edmonds III, *Redifining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*, Cambridge 2013
- M. W. Edwards, *The Iliad: A Commentary, V (17-20)*, Cambridge 1991
- J. Cl. Eger, *Le sommeil et la mort en Grèce antique*, Paris 1966
- F. Eichler, *Σῆμα und μνήμα in älteren griechischen Grabinschriften*, «MDAI(A)» 39, 1914, pp. 138-143.
- H. C. A. Eichstaedt, *In Plutarchea quaedam e poetis hausta animadversiones*, «Nova Acta Societatis Latinae Ienensis» 1, 1806, pp. 191-202
- R. Eisler, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, «Warburg Vorträge» 1922-1923, II, Leipzig – Berlin 1925, pp. 226-235 e tavv. XVII-XVIII
- N. Elias, *La solitudine del morente*, tr. it. Bologna 1985 (ed. or. Frankfurt 1982)
- F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*. Editio altera emendata. Cur. H. Genthe, Berolini 1872
- G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass. 1957
- J. Engels, *Funerum sepulchrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grab-luxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit*, Stuttgart 1998
- M. Erasmo, *Death: Antiquity and its Legacy*, London – New York 2012
- H. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Euripideischen "Phoenissen"*, «Philologus» 110, 1966, pp. 1-34
- M. Fantuzzi, *Bionis Adonidis Epitaphium: contesto culturale e tipologia testuale*, «Philologus» 125, 1981, pp. 95-108
- M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonidis Epitaphium*, Liverpool 1985

- M. Fantuzzi, *L'epigramma*, in M. Fantuzzi – R. Hunter (curr.), *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma 2002, pp. 389-481
- L. Faranda, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia 1992
- H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936
- C. Farinelli, *Erodoto e il Lino (II, 79): una rilettura*, «AION(filol)» 20, 1998, pp. 79-88
- L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1921
- L. R. Farnell, *The Works of Pindar, II, Critical Commentary*, Amsterdam 1961 (= London 1932)
- G. Fatouros, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg 1966
- D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin 1969
- E. Fernández Galiano, *Léxico de los Himnos de Calimaco, I (α-δ)*, Madrid 1976
- M. Fernández Galiano, *Le poète dans le monde archaïque, sa personnalité et son rôle: Sappho*, in Aa. Vv., *Actes du VII^e Congrès de la Fédération des Associations d'Études Classiques*. Budapest 3-8 septembre 1979, I, Budapest 1984, pp. 131-148
- F. Ferrari, *Dizione epica e pianto rituale (Iliade 22, 405-36)*, «RFIC» 112, 1984, pp. 257-265
- F. Ferrari, *Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*, Pisa 1986
- F. Ferrari, *Contro Andromeda: recupero di un'ode di Saffo*, «MD» 55, 2005, pp. 13-30
- F. Ferrari, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa 2007
- P. J. Finglass, *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011
- J. W. Fitton, *The οὔλος / ἴουλος Song. Carm. pop. 3 (= no. 849) PMG Page*, «Glotta» 53, 1975, pp. 222-238
- T. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin – New York 2009
- G. Fohlen, *La tombe et le culte des morts chez les grecs dans les épitaphes métriques*, «Société Toulousaine d'Études Classiques», *Mélanges II*, Toulouse 1948, pp. 43-67
- G. Fohlen, *Les circonstances de la mort dans les épitaphes grecques métriques*, in Aa. Vv., *Mélanges offerts à Victor Magnien*, Toulouse 1949, pp. 29-34
- G. Fohlen, *Quelques aspects de la vie antique d'après les épitaphes métriques grecques*, «LEC» 22, 1954, pp. 145-156
- H. Foley, *The Politics of Tragic Lamentation*, in A. H. Sommerstein – S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993, pp. 101-143
- H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001
- S. Föllinger, *Tears and Crying in Archaic Greek Poetry*, in Fögen 2009, pp. 17-36
- R. L. Fowler, *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto 1987
- R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge – New York 2004
- Ed. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon, I-III*, Oxford 1950
- Ed. Fraenkel, *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, «MH» 21, 1964a, pp. 58-64
- Ed. Fraenkel, *Zu den Phoenissen des Euripides*, «SBAW» 1963, Heft 1, München 1964b
- H. Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1960²
- H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³
- J. G. Frazer, *Adonis, Attis, Osiris. Studies in the History of Oriental Religion*, London 1906
- J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, V, Spirits of the Corn and of the Wild, I*, London 1912
- J. G. Frazer, *Apollodorus. The Library, I*, London – Cambridge, Mass. 1961⁴ [= 1921]

- J. G. Frazer, *La paura dei morti nelle religioni primitive*, tr. it. Milano 1985 (ed. or. London 1933-1936)
- S. Freud, *Totem e tabù*, tr. it. Torino 1969 (ed. or. Leipzig – Wien 1913)
- P. Friedländer – B. Hoeffleit, *Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse from the Beginnings to the Persian Wars*, Berkeley – Los Angeles 1948
- F. Frisone, *Leggi e regolamenti funerari nel mondo greco*, I, *Le fonti epigrafiche*, Galatina 2000
- K. von Fritz, Ἑσποῖς ἐκατέρωθι in *Pindar's Second Olympian and Pythagoras' Theme of Metempsychosis*, «Phronesis» 2, 1957, pp. 85-89
- R. Führer, *PMG 880 Page delendum*, «Glotta» 81, 2005, pp. 80-82
- V. Fumarola, *Il sentimento della morte nell'epigrammatica sepolcrale ellenistica*, Padova 1952
- M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter*, Diss. Basel 1937
- P. Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, Bari 2007
- C. Gallavotti, *Saffo e Alceo. Testimonianze e frammenti*, II, Napoli 1948
- C. Gallavotti, *Bione di Smirne e il suo Epitafio*, «BollClass» 16, 1968, pp. 65-75
- C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1987⁵
- I. Gallo, *Una nuova biografia di Pindaro (P. Oxy. 2438)*, Salerno 1968
- R. S. J. Garland, *Geras thanonton: an Investigation into the Claims of the Homeric Dead*, «BICS» 29, 1982, pp. 69-80
- R. S. J. Garland, *The Greek Way of Death*, London 1985
- R. S. J. Garland, *The Well-ordered Corpse: an Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation*, «BICS» 36, 1989, pp. 1-15
- A. F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986
- A. Garzya, *Nota euripidea (Andr. 103-16)*, «GIF» 4, 1951, pp. 354-356
- A. Garzya, *Euripide. Andromaca*, Napoli 1953
- A. Garzya, *Studi sulla lirica greca*, Messina – Firenze 1963
- C. Gasparri, *s.v. Dionysos/Bacchus*, LIMC III 1 (1986), pp. 559-560 (n. 268)
- E. R. Gebhard – M. W. Dickie, *Melikertes-Palaimon. Hero of the Isthmian Games*, in R. Hägg (ed.), *Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*, Organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 21-23 April 1995, Stockholm 1999, pp. 159-165
- J. Geffcken, *Stimmen der Griechen am Grabe*, Hamburg – Leipzig 1893
- J. Geffcken, *Studien zum griechischen Epigramm*, «NJKlAlt» 20, 1917, pp. 88-107
- M. Gelinne, *Les Champs Élysées et les îles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare*, «LEC» 56, 1988, pp. 225-240
- A. van Gennepe, *I riti di passaggio*, tr. it. Torino 2006 (= 1981; ed. or. Paris 1909)
- B. Gentili, *Epigramma ed elegia*, in Aa. Vv., *L'épigramme grecque*, «Entretiens Hardt» 14, Vandoeuvres – Genève 1968, pp. 19-81
- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006⁴ (Roma-Bari 1984)
- B. Gentili – P. Angeli Bernardini – E. Cingano – P. Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995
- D. E. Gerber, *A Bibliography of Pindar. 1513-1966*, Princeton 1969
- D. E. Gerber, *Emendations in Pindar*, Amsterdam 1976

- D. E. Gerber, *The Gorgon's Lament in Pindar's Pythian 12*, «MH» 43, 1986, pp. 247-249
- D. E. Gerber, *Pindar and Bacchylides 1934-1987*, «Lustrum» 31, 1989, pp. 97-269
- D. E. Gerber, *Pindar and Bacchylides 1934-1987*, «Lustrum» 32, 1990, pp. 7-92
- D. E. Gerber, *Early Greek Elegy and Iambus 1921-1989*, «Lustrum» 33, 1991, pp. 7-225
- D. E. Gerber, *Greek Lyric Poetry since 1920. Part I: General, Lesbian Poets*, «Lustrum» 35, 1993, pp. 7-179
- G. Giangrande, *An Epigram of Erinna*, «CR» n. s. 19, 1969, pp. 1-3
- G. F. Gianotti, *Sull'Olimpica seconda di Pindaro*, «RFIC» 99, 1971, pp. 26-52
- G. F. Gianotti, *Per una poetica pindarica*, Torino 1975
- M. Gigante, *Lettura di Orazio*, Carm. I 24. *Requiem per Quintilio*, in M. Gigante – S. Cerasuolo (curr.), *Letture oraziane*, Napoli 1995, pp. 97-119
- M. Giordano, Γόος ἀρητός, *tra maledizione e vendetta di sangue: un saggio di analisi semantica*, «AION(filol)» 20, 1998, pp. 59-77
- M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa – Roma 1999
- G. Glotz, *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris 1904
- A. Gnoli – J.-P. Vernant (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982
- S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991
- A. Gostoli, *Terpandro*, Roma 1990
- A. S. F. Gow, *Theocritus*, I-II, Cambridge 1952²
- D. Graen (Hrsg.), *Tod und Sterben in der Antike*, Stuttgart 2011
- F. Graf – S. I. Johnston, *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, London – New York 2007
- F. A. Gragg, *A Study of the Greek Epigram before 300 B. C.*, «PAA» 46, 1910, pp. 3-62
- S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa – Roma 1996
- H. Grégoire – L. Méridier, *Euripide, V. Hélène – Les Phéniciennes*, Paris 1961²
- H. Grieser, *Nomos. Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg 1937
- E. Griessmair, *Das Motiv der Mors immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966
- J. G. Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride*, Cambridge 1970
- M. Gronewald – R. W. Daniel, *Ein neuer Sappho-Papyrus*, «ZPE» 147, 2004a, pp. 1-8
- M. Gronewald – R. W. Daniel, *Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus*, «ZPE» 149, 2004b, pp. 1-4
- B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958
- B. A. van Groningen, *Euphorion*, Amsterdam 1977
- D. Guccione, *Poesia sepolcrale greca arcaica*, «QUCC» 76, 1994, pp. 145-156
- A. Gudeman, *Aristoteles. Περί ποιητικῆς*, Berlin – Leipzig 1934
- M. A. Guggisberg, *Gräber von Bürger und Heroen: 'Homerische' Bestattungen im klassischen Athen*, in Chr. Kümmel – B. Schweizer – U. Veit (Hrsgg.), *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung: Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Münster – New York – München – Berlin 2008, pp. 287-317
- F. Guizzi, *Ho visto un re ... la regalità nello Scudo di Achille*, in M. D'Acunto – R. Palmisciano (curr.), *Lo Scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della giornata di studi*, Napoli 12 maggio 2008, Pisa – Roma 2010, pp. 83-95

- W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, London 1952²
- B. Gygli-Wyss, *Das nominale Polyptoton im älteren Griechisch*, Göttingen 1966
- S. Hagel, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge – New York 2010
- J. A. Haldane, *Musical Instruments in Greek Worship*, «G&R» n. s. 13, 1966, pp. 98-107
- W. R. Halliday, *The Greek Questions of Plutarch*, Oxford 1928
- S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle*, London 1987
- M. Halm-Tisserant, *Iconographie et statut du cadavre*, «Ktema» 18, 1993, pp. 215-226
- P. A. Hansen, *DAA 374-375 and the Early Elegiac Epigram*, «Glotta» 56, 1978, pp. 195-201
- A. Hardie, *Sappho, the Muses, and Life after Death*, «ZPE» 154, 2005, pp. 13-32
- V. H. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge, Mass. – London 1989
- A. E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «CQ» n. s. 5, 1955, pp. 157-175
- H. R. Hastings, *On the Relation between Inscriptions and Sculptured Representations on Attic Tombstones*, Diss. Madison, Wisc. 1912
- H. Häusle, *Einfache und frühe Formen des griechischen Epigramms*, Innsbruck 1979
- R. Häußler, *Λίνοϛ ante Λίνοϛ?*, «RhM» 117, 1974, pp. 1-14
- A. Hauvette, *Archiloque. Sa vie et ses poésies*, Paris 1905
- K. Heinemann, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, Diss. München 1913
- M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002
- W. B. Henry, *Pindar, fragments 128c (Thren. 3) and 260*, «ZPE» 128, 1999, p. 14
- M. Herfort-Koch, *Tod, Totenfürsorge und Jenseitsvorstellungen in der griechischen Antike. Eine Bibliographie*, München 1982
- J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley – Los Angeles – London 1985
- G. Herrlinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung*, Stuttgart 1930
- R. Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, «Année sociologique» 10, 1905-1906, pp. 48-137
- H. Hess, *Textkritische und erklärende Beiträge zum Epitaphios des Hyperides*, Leipzig 1938
- E. Hofstetter, *s.v. Seirenes*, LIMC VIII 1, Suppl. (1997), pp. 1093-1104
- G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, London – New York 1992
- J. Holzhansen, *Pindar und die Orphik. Zu frg. 133 Snell/Maehler*, «Hermes» 132, 2004, pp. 20-36
- L. R. van Hook, *Ψυχρότης ἢ τὸ Ψυχρόν*, «CPh» 12, 1917, pp. 68-76
- I. Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*, Mannheim – Möhnesee 2001
- H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Emsdetten 1931
- S. C. Humphreys, *The Family, Women and Death. Comparative Studies*, London 1983
- S. C. Humphreys – H. King (eds.), *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of Death*, London – New York 1981
- H. Husmann, *Olympos. Die Anfänge der griechischen Enharmonik*, «Jahrbuch der Musikbibl. Peters» 44, 1937, pp. 29-44
- G. O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985
- Sp. E. Iakovidis, *A Mycenaean Mourning Custom*, «AJA» 70, 1966, pp. 43-50
- C. D. Ilgen, *Σκόλια hoc est Carmina convivalia Graecorum metris suis restituta et animadversionibus illustrata, praemissa disquisitione de hoc genere carminis*, Ienae 1798

- S. Impellizzeri, *La II Olimpica e i frammenti di θοῖνοι di Pindaro*, «SIFC» n. s. 16, 1939, pp. 105-110
- L. Inglese, *Simon*. PMG 531, 3 προγόνων δὲ μνᾶστις, «Eikasmos» 13, 2002, pp. 17-22
- J. Irigoien, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952
- C. Isler-Kerényi, «La felicità e lo strazio». *Un cratere a calice non attico di età classica*, «NAC» 14, 1985, pp. 97-125
- F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, «RhM» 60, 1905, pp. 38-105
- R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, tr. it. Milano 2008³ (ed. or. Paris 1963)
- R. Janko, *The Iliad: A Commentary*, IV (13-16), Cambridge 1992
- R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, VII. *The Ajax*, Cambridge 1907
- R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, IV. *The Philoctetes*, Cambridge 1908
- R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, III. *The Antigone*, Cambridge 1928 (= 1900³)
- L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of Greek Alphabet and his Development from the Eight to the Fifth Centuries B. C.*, Oxford 1961
- L. H. Jeffery, *The Inscribed Gravestones of Archaic Attica*, «ABSA» 57, 1962, pp. 115-153
- W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971
- S. I. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley – Los Angeles – London 1999
- G. Kaibel, *Griechische Friedhofspoesie*, «Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart» 19 I, 1894, pp. 367-380
- I. G. Kalogerakos, *Seele und Unsterblichkeit. Untersuchungen zur Vorsokratik bis Empedokles*, Stuttgart – Leipzig 1996
- J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, I, *The Ajax*, Leiden 1953
- J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, III, *The Antigone*, Leiden 1978
- J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, VI, *The Philoctetes*, Leiden 1980
- R. Kannicht, *Euripides. Helena*, I-II, Heidelberg 1969
- V. Karageorghis, *Excavations in the Necropolis of Salamis*, I, Nicosia 1967
- A. Karanika, *Voices at Work. Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Baltimore 2014
- R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsollationsliteratur*, München 1958
- W. J. H. F. Kegel, *Simonides*, Groningen 1961
- W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*, Göttingen 1966
- G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, I (1-4), Cambridge 1985
- G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, II (5-8), Cambridge 1990
- A. Kleingünther, Πρωτος εὔρετης. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig 1933
- H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern – München 1963
- D. Konstan, *Meleager's Sweet Tears: Observations on Weeping and Pleasure*, in Fögen 2009, pp. 311-334
- A. Körte – P. Händel, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart 1960
- S. N. Kramer, *Lamentation over the Destruction of Ur*, Chicago 1940
- W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933

- K. Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen*, VI, *Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Tafelband 2. Teil, Berlin 1970
- D. C. Kurtz, *Vases for the Dead: An Attic Selection*, in H. A. G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1984, pp. 314-328
- D. C. Kurtz – J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London 1971
- G. Lambin, *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris 1992
- G. Lambin, *Bynè, autre nom d'Inô-Leucothéa*, «LEC» 74, 2006, pp. 97-103
- G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963
- G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, «QUCC» 2, 1966, pp. 63-79
- A. Lardinois, "Someone, I say, will remember us": *Oral Memory in Sappho's Poetry*, in E. A. Mackay (ed.), *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Leiden – Boston 2008, pp. 79-96
- J. Larson, *Greek Heroine Cults*, Madison, Wisc. 1995
- F. Lasserre, *Sappho, une autre lecture*, Padova 1989
- F. Lasserre – A. Bonnard, *Archiloque. Fragments*, Paris 1958
- K. Latte, *Erinna*, «Nachr. Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl.» 3, 1953, pp. 79-94 = *Kleine Schriften zu Religion, Recht, Literatur und Sprache der Griechen und Römer*, München 1968, pp. 508-525
- R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, Ill. 1962 (= Urbana, Ill. 1942)
- H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1973²
- W. Leaf, *The Iliad*, II (13-24), London 1902²
- G. Leopardi, *Excerpta ex schedis criticis Jacobi Leopardi comitis*, «RhM» 3, 1835, pp. 1-14
- A. Lesky, *Der Kommos der Choephoren*, Wien 1943 («SAWW» 221. 3)
- D. M. Lewis, *Bowie on Elegy: a Footnote*, «JHS» 107, 1987, p. 188
- É. Lhôte, *Les lamelles oraculaires de Dodone*, Genève 2006
- I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley 1941
- E. Livrea, *Sul kommos delle Coefore*, «SIFC» 83, 1990, pp. 3-18
- E. Livrea, *Elementi orfici in un threnos pindarico*, «ZPE» 179, 2011, pp. 51-53
- A. B. Lloyd, *Herodotus, Book II, Commentary 1-98*, Leiden 1976
- H. Lloyd-Jones, *The End of the Seven Against Thebes*, «CQ» n. s. 9, 1959, pp. 80-115
- H. Lloyd-Jones, *Simonides, P. M. G. 531*, «CR» n. s. 24, 1974, p. 1
- H. Lloyd-Jones, *Pindar and the After-Life*, in Aa. Vv., *Pindare*, «Entretiens Hardt» 31, *Vandoeuvres – Genève 1985*, pp. 245-283 = Id., *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of Sir H. Lloyd-Jones*, Oxford 1990, pp. 80-105
- H. Lloyd-Jones – N. G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990
- E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, 23, London 1956
- E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, 26, London 1961
- E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri*, 32. With Contributions by M. L. West and E. G. Turner, London 1967
- E. Lobel, *Simonides (P. Turner 3)*, in Aa. Vv., *Papyri Greek and Egyptian edited by Various Hands in Honour of Eric Turner on the Occasion of his Seventieth Birthday*, London 1981, pp. 21-22
- L. M. Lombardi Satriani – M. Meligrana, *Il ponte di S. Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo 1989²

- C. Long, *The Ayia Triadha Sarcophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funerary Practices and Beliefs*, Göteborg 1974
- S. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore 1993
- N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*, Paris 1981
- N. Loraux, *Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité*, in Gnoli – Vernant 1982, pp. 27-43
- N. Loraux, *Le madri in lutto*, tr. it. Roma – Bari 1991 (ed. or. Paris 1990)
- N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999
- S. Lowenstam, *The Death of Patroklos: A Study in Typology*, Königstein im T. 1981
- D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968
- L. Lulli, *Narrare in distici. L'epelia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma 2011
- A. Luppino, *Una formula omerica in Saffo*, «PP» 22, 1967, pp. 286-291
- P. Maas, s.v. *Stesichoros*, RE III A 2 (Stuttgart 1929), coll. 2458-2462
- P. Maas, s.v. *Θοῖνος*, RE VI A 1 (Stuttgart 1936), coll. 596-597
- E. Maass, *Linos* (Carmen popolare 2 *Bergk*), «Hermes» 23, 1888, pp. 303-306
- V. Macchioro, *Zagreus. Studi sull'orfismo*, Bari 1920
- S. Mace, *Utopian and Erotic Fusion in a New Elegy by Simonides*, in D. Boedeker – D. Sider (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001, pp. 185-207
- C. W. Macleod, *Homer. Iliad XXIV*, Cambridge 1982
- H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963
- H. Maehler, *Kalliopes Söhne (Pindar, Fr. 128c = 139 Schr. = 217 Turyn)*, in Aa. Vv., *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma 1993, pp. 453-460
- E. Magnelli, *Studi su Euforione*, Roma 2002
- U. Mancuso, *La lirica classica greca in Sicilia e nella Magna Grecia*, «ASNP» 24, 1912, pp. 1-333
- W. Mannhardt, *Antike Wald- und Feldkulten*, Berlin 1877
- W. Mannhardt, *Mythologische Forschungen*, hrsg. von H. Patzig, Strassburg – London 1884
- A. Martina, *Solone. Testimonianze sulla vita e l'opera*, Roma 1968
- B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Firenze 1965
- D. J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994
- A. P. Matthaiou, *Δύο αρχαϊκὲς ἀπτικὲς ἐπιτύμβιες στήλεις*, «Horos» 4, 1986, pp. 31-34
- K. Matthiessen, *Euripides. Hekabe*, Berlin – New York 2010
- M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, tr. it. Torino 1965 (ed. or. Paris 1950)
- Fr. Mawet, *Epigrammes, thrènes et dithyrambes: les lamentations funèbres de l'épopée*, in J. Bingen et alii (eds.), *Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, Brussels 1975, pp. 33-44
- S. M. Medaglia, *Note di esegesi archilochea*, Roma 1982
- R. Mersereau, *Cretan Cylindrical Models*, «AJA» 97, 1993, pp. 1-47
- K. Meuli, *Griechische Opferbräuche*, in Aa. Vv., *Phyllobolia*. Für P. von der Mühl zum 60. Geburtstag am 1. August 1945, Basel 1946, pp. 185-288

- K. Meuli, *Der griechische Agon. Kampf und Kampfspiel im Totenbrauch, Totentanz, Totenklage und Totenlob*, Köln 1968
- S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopedia*, London 1978
- P. Michalowski, *The Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur*, Winona Lake 1989
- M. S. Mirto, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Roma 2007
- H. Monsacré, *Les larmes d'Achille. Héros, femme, souffrance chez Homère*, Paris 2010
(= Paris 1984 con titolo lievemente modificato)
- B. Montinaro, *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*, Milano 2000 (= 1994)
- E. Morin, *L'homme et la mort*, Paris 1970
- I. Morris, *Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State*, Cambridge 1987
- I. Morris, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992
- V. Mumprecht, *Epitaphios Bionos*, Zürich 1964
- S. Murnaghan, *The Poetics of Loss in Greek Epic*, in M. Beissinger – J. Tylus – S. Wofford (eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, Berkeley 1999, pp. 203-220
- O. Murray, *Death and the simposio*, «AION(archeol)» 10, 1988, pp. 239-258
- G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore – London 1979
- G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore – London 1990
- M. Napolitano, *Simonide, fr. 531. 3 Page: πρὸ γόων, προγόων, o altro?*, «SemRom» 3, 2000, pp. 205-215
- M. Negri, *Pindaro ad Alessandria*, Brescia 2004
- C. Neri, *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003
- A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977
- A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik 1958-1986*, «Lustrum» 32, 1990, pp. 99-176
- J. Nicole, *Un fragment des Aetia de Callimaque. Collection de la ville de Genève n° 97*, «REG» 17, 1904, pp. 215-229
- S. Nicosia, *Il segno e la memoria. Iscrizioni funebri della Grecia antica*, Palermo 1992
- M. P. Nilsson, *The Immortality of the Soul in Greek Religion*, «Eranos» 39, 1941, pp. 1-16
- M. P. Nilsson, *Der Ursprung der Tragödie*, «NJA» 27, 1911, pp. 609-642 (= *Opuscula selecta*, Lund 1951, pp. 61-145)
- R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford 1970
- C. Nobili, *Omero e l'elegia trenodica*, «ACME» 59, 2006, pp. 3-24
- E. Norden, *Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, tr. it. a c. di Ch. O. Tommasi Moreschini, Brescia 2002 (ed. or. Leipzig – Berlin 1923²)
- J. H. Oakley, *Women in Athenian Ritual and Funeral Art*, in N. Kaltsas – A. Shapiro (eds.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, New York 2008, pp. 335-348
- W. J. Oates, *The Influence of Simonides of Ceos upon Horace*, Princeton 1932
- D. L. Page, *The Elegiacs in Euripides' Andromache*, in Aa. Vv., *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford 1936, pp. 206-230
- D. L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955
- D. L. Page, *Archilochus and the Oral Tradition*, in Aa. Vv., *Archiloque*, «Entretiens Hardt» 10, Vandoeuvres – Genève 1963, pp. 117-163

- D. L. Page, *Poetry and Prose: Simonides, P. M. G. 531, Ibycus 298*, «CR» n. s. 21, 1971, pp. 317-318
- A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Firenze 1953
- R. Palmisciano, *Il lamento funebre in Grecia e la sua codificazione letteraria*, Diss. Napoli 1996a
- R. Palmisciano, *Simonide 531 P. Testo, dedicatario e genere letterario*, «QUCC» 54, 1996b, pp. 39-53
- R. Palmisciano, *Lamento funebre, culto delle Muse e attese escatologiche in Saffo (con una verifica su Archiloco)*, «SemRom» 1, 1998, pp. 183-205.
- R. Palmisciano, *È mai esistita la poesia popolare nella Grecia antica?*, in R. Nicolai (cur.), *Rhymòs. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma 2003a (SemRom Quaderni 6), pp. 151-171
- R. Palmisciano, *Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale*, «AION(filol)» 25, 2003b, pp. 87-112
- R. Palmisciano, *Recitazioni secondarie, canti lirici e canzoni nei poemi omerici. Le ragioni di un'assenza*, «QUCC» 86, 2007a, pp. 23-54
- R. Palmisciano, *Elementi popolari nella poesia corale. Il modo narrativo nel Dittirambo XVII di Bacchilide*, «SemRom» 10, 2007b, pp. 41-67
- R. Palmisciano, *Gli amori di Ares e Afrodite (Od. 8. 266-366). Statuto del discorso e genere poetico*, «SemRom» n. s. 1, 2012, pp. 187-210
- R. Palmisciano, *Submerged Literature in an Oral Culture*, in G. Colesanti – M. Giordano (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin 2014, pp. 19-31
- B. M. Palumbo Stracca, *Note esegetiche e testuali all'Adonis di Bione*, «RCCM» 49, 2007, pp. 249-266
- B. M. Palumbo Stracca, *«ἀπώλετο δῶριος Ὀρφεὺς». Riflessioni sull'Epitafio di Bione (37 Gall.)*, «QUCC» 94, 2010, pp. 121-148
- D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'organologie*, Paris 1984
- A. Pardini, *P. Oxy. 2623 fr. 14 e Simon. PMG 520: alcune osservazioni*, «ZPE» 95, 1993, pp. 23-27
- L. P. E. Parker, *Euripides. Alcestis*, Oxford 2007
- R. Parker, *Miasma*, Oxford 1983
- G. Pasquali, *Archiloco*, «Pan» 1, 1934, pp. 643-655 = *Pagine stravaganti*, 1, Firenze 1968, pp. 304-317
- M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a. C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001
- W. Peek, *Verzeichnis der Gedicht-Anfänge und vergleichende Übersicht zu den griechischen Vers-Inschriften I*, Berlin 1957
- W. Peek, *Grabepigramm aus Selinus*, «ZPE» 23, 1976, pp. 93-94
- A. Peretti, *Epirrema e tragedia. Studio sul dramma attico arcaico*, Firenze 1939
- Chr. Perkill, *Reading the Laments of Iliad 24*, in Suter 2008, pp. 93-117
- G. Perrotta, *Lamento di Danae*, «Maia» 4, 1951, pp. 81-117
- G. Perrotta, *Simonidea*, «Maia» 5, 1952, pp. 242-270
- G. Perrotta – B. Gentili, *Polinnia*, Messina – Firenze 1948
- G. Perrotta – B. Gentili, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina – Firenze 1965²

- G. Petersmann, *Die monologische Totenklage der Ilias*, «RhM» 116, 1973, pp. 3-16
- A. Petrucci, *Le scritte ultime*, Torino 1995
- R. Pfeiffer, *A Fragment of Parthenios' Arete*, «CQ» 37, 1943, pp. 23-32 = *Ausgewählte Schriften. Aufsätze und Vorträge zur griechischen Dichtung und zum Humanismus*, München 1960, pp. 133-147
- G. Pfohl, *Untersuchungen über die attischen Grabinschriften*, Diss. Erlangen 1953
- G. Pfohl, *Bibliographie der griechischen Vers-Inschriften*, Hildesheim 1964
- G. Pfohl (Hrsg.), *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt 1969
- G. Pfohl (Hrsg.), *Inschriften der Griechen. Grab-, Weih-, und Ehreninschriften*, Darmstadt 1972
- M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978
- C. Pirozzi, *Il commo nella tragedia greca*, Napoli 2003
- A. J. Podlecki, *Simonides: 480*, «Historia» 17, 1968, pp. 257-275
- M. Pohlerz, *Zu den attischen Reden auf die Gefallenen*, «SO» 26, 1948, pp. 46-74
- O. Poltera, *Simonides lyricus: Testimonia und Fragmente*, Basel 2008
- S. B. Pomeroy, *Supplementary Notes on Erinna*, «ZPE» 32, 1978, pp. 17-21
- M. R. Popham – P. G. Calligas – L. H. Sackett, *Lefkandi II. The Protoegeometric Building at Toumba, 2. The Excavations, Architecture and Finds*, with J. Coulton and H. W. Catling, Oxford 1993
- V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, tr. it. Torino 2000 (= 1966; ed. or. Leningrad 1928)
- P. Pucci, *Antiphonal Lament between Achilles and Briseis*, «ColbyQ» 29, 1993, pp. 258-272
- M. Puelma, *“Epigramma”: Osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*, «Maia» 49, 1997, pp. 189-213
- R. Raffaelli (cur.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987
- M. Ragon, *L'espace de la mort*, Paris 1981
- O. Rank, *La figura del Don Giovanni*, tr. it. Milano 1987 (ed. or. Leipzig 1922)
- K. Ranke, *Indogermanische Totenverherung*, Helsinki 1951
- A. E. Raubitschek, *Das Denkmal-Epigramm*, in Aa. Vv., *L'épigramme grecque*, «Entretiens Hardt» 14, Vandoeuvres – Genève 1968, pp. 3-26
- J. D. Reed, *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Cambridge 1997
- R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton, NJ 1994
- E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart – Berlin 1938
- R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893
- J.-M. Renaud – P. Wathelet, *Les relations familiales dans l'épopée grecque archaïque*, Lille 2008
- S. Ribichini, *Adonis. Aspetti “orientali” di un mito greco*, Roma 1981
- N. Richardson, *The Iliad: A Commentary*, VI (21-24), Cambridge 1993
- G. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica*, London 1956
- E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, tr. it. Roma – Bari 1989 (= 1970, ed. or. Freiburg 1898²)
- H. J. Rose, *The Ancient Grief. A Study of Pindar, Fr. 133 (Bergk)*, in Aa. Vv., *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford 1936, pp. 79-96

- L. Rossi, *Lamentazioni su pietra e letteratura 'trenodica': motivi topici dei canti funerari*, «ZPE» 126, 1999, pp. 29-42
- L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18, 1971, pp. 69-94
- L. E. Rossi, *Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa*, «Orpheus» n. s. 4, 1983, pp. 5-31
- L. E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze 1995
- R. Rossi, *La religiosità di Pindaro*, «PP» 7, 1952, pp. 29-40
- A. Rostagni, *Aristotele. Poetica*, Torino 1945²
- E. Ruschenbusch, Σόλωνος Νόμοι. *Die Fragmente des Solonischen Gesetzeswerkes mit einer Text- und Überlieferungsgeschichte*, Wiesbaden 1966
- E. Ruschenbusch, *Solon: Das Gesetzeswerk – Fragmente. Übersetzung und Kommentar*, hrsg. v. K. Bringmann, Stuttgart 2010
- J. Russo – M. Fernández Galiano – A. Heubeck, *A Commentary on Homer's Odyssey*, III (books 17-24), Oxford 1992
- I. Rutherford, *The New Simonides: Toward a Commentary*, in D. Boedeker – D. Sider (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001, pp. 33-54
- M. A. Santamaría Álvarez, *Pindaro y el orfismo*, in A. Bernabé – F. Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid 2008, pp. 1161-1184
- L. Sbardella, *Filila. Testimonianze e frammenti poetici*, Roma 2000
- L. Sbardella, *La palingenesi del poeta: un nuovo concetto della "seconda giovinezza" in Callimaco, fr. 1. 31-40 + 2 Mass.*, in A. Martina – A.-T. Cozzoli – M. Giuseppetti (curr.), *Callimachea II. Seconda giornata di Studi su Callimaco*, Roma, 12 maggio 2005, Roma 2012, pp. 53-82
- G. Scalar McClintock, *L'antica natura titanica. Studi sull'antropogonia orfica*, Napoli 2016
- A. M. Scarcella, *Il pianto nella poesia di Omero*, «RIL» 92, 1958, pp. 799-834
- W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926
- W. Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoron*, «Hermes» 67, 1932, pp. 312-354 = *Hellas und Hesperien*, I, Zürich – Stuttgart 1970², pp. 249-284
- W. Schadewaldt, *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe*, Potsdam 1950
- M. Schauer, *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002
- B. Scherer, *Der Tod des Zauberers: die Orpheus-Epigramme in der Anthologia Palatina*, in M. A. Harder – R. F. Regtuit – G. C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven – Paris – Sterling, Virginia 2002, pp. 175-200
- K. Schlesinger, *The Greek Aulos. A Study of its Mechanism and its Relation to the Modal System of Ancient Greek Music*, London 1939
- W. Schmid – O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 1, *Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie*, München 1929
- A. Schnapp-Gourbeillon, *Les funéraires de Patrocle*, in Gnoli – Vernant 1982, pp. 77-88
- A. Schnaufer, *Frühgriechischer Totenglaube. Untersuchungen zum Totenglauben der mykenischen und homerischen Zeit*, Hildesheim – New York 1970
- F. W. Schneidewin, *Über ein neuentdecktes Bruchstück eines Pindarischen Threnos*, «RhM» 2, 1834, pp. 110-123
- F. G. Schneidewin, *Simonidis Cei carminum reliquiae*, Brunsvigae 1835

- O. Schroeder, *Aeschyli cantica*, Leipzig 1916²
- E. Schwentner, *Alte Zeugnisse für den Arbeitgesang*, «IF» 63, 1958, p. 169
- R. Scodel, *Absence, Memory and Inscription: Epic and the Early Greek Epitaph*, «SIFC» 10, 1992, pp. 57-76
- Ch. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971
- Ch. Segal, *Messages to the Underworld: An Aspect of Poetic Immortalization in Pindar*, «AJPh» 106, 1985, pp. 199-212
- Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham – London 1993
- Ch. Segal, *Female Mourning and Dionysiac Lament in Euripides' Bacchae*, in A. Bierl – P. von Möllendorff (Hrsgg.), *Orchestra: Drama Mythos Bühne. Festschrift für H. Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart – Leipzig 1994, pp. 12-18
- G. Serrao, *La struttura della Lide di Antimaco e la critica callimachea*, «QUCC» 32, 1979, pp. 91-98
- H. Shapiro (ed.), *Cambridge Companion to Archaic Greece*, Cambridge – New York 2007
- K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart 1988
- W. J. Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969
- S. G. P. Small, *The Composition of Anth. Pal., VII, 476 (Meleager)*, «AJPh» 72, 1951, pp. 47-56
- B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, Hamburg 1965
- J. Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1974
- M. Sordi (cur.), «Dulce et decorum est pro patria mori». *La morte in combattimento nell'antichità*, Milano 1990
- Chr. Sourvinou-Inwood, *A Trauma in Flux: Death in the 8th Century and after*, in R. Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June 1981*, Stockholm 1983, pp. 33-48
- Chr. Sourvinou-Inwood, *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford 1995
- G. Spatafora, *Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici. (Studio sul significato di κλαίω, γοάω, στένω, οἰμώζω/κωκύω, ὀδύρομαι)*, «AC» 66, 1997, pp. 1-23
- L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam 2000
- K.-H. Stanzel, *Liebende Hirten. Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart – Leipzig 1995
- K. Stears, *Death Becomes Her. Gender and Athenian Death Ritual*, in Suter 2008, pp. 139-155 (= London 1998)
- D. Steiner, *To Praise, not to Bury: Simonides fr. 531 P*, «CQ» 49, 1999, pp. 383-395
- G. M. Stephen, *The Coronis*, «Scriptorium» 13, 1959, pp. 3-14
- J. H. M. Strubbe, *ΑΠΑΙ ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΙ. Imprecations against Desecrators of the Grave in the Greek Epitaphs of Asia Minor. A Catalogue*, Bonn 1997
- A. Suter, *Lament in Euripides' Trojan Women*, «Mnemosyne» 4th Series, 56, 2003, pp. 1-28
- A. Suter (ed.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, New York – Oxford 2008

- A. Suter, *Male Lament in Greek Tragedy*, in Suter 2008, pp. 156-180 (= 2008a)
- A. Suter, *Tragic Tears and Gender*, in Fögen 2009, pp. 59-83
- J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988
- L. Swift, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010
- V. Tandoi, *L'Epitafio di Iperide e la chiusa dell'Agricola di Tacito*, in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, II, Pisa 1992, pp. 771-783
- P. Tannery, *Orphica fr. 208 Abel*, «RPh» 23, 1899, pp. 126-129
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977
- R. J. Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge – London – New York – Melbourne 1976
- J. Ter Vrugt-Lentz, *Mors immatura*, Diss. Leiden 1960
- H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn – Bad Godesberg 1979
- L.-V. Thomas, *Antropologia della morte*, tr. it. Milano 1976 (ed. or. Paris 1975)
- R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989
- R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992
- G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, I-II, Cambridge 1938
- M. N. Tod, *Laudatory Epithets in Greek Epitaphs*, «ABSA» 46, 1951, pp. 182-190
- D. A. Torres, *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*, Buenos Aires 2007
- M. Treu, *Archilochos*, München 1959
- M. Treu, *Sappho*, München 1963³
- M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, München 1968²
- Chr. Tsagalis, *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin – New York 2004
- Chr. Tsagalis, *Inscribing Sorrow: Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*, Berlin 2008
- K. Tsantsanoglu, *Sappho on her Funeral Day: P. Colon. 21351. 1-8*, «ZPE» 170, 2009, pp. 1-7
- E. G. Turner – E. Lobel – C. H. Roberts – J. W. B. Barns (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, 24, London 1957
- E. Tzamali, *Syntax und Stil bei Sappho*, Dettelbach 1996
- H. Usener, *Klagen und Lachen*, «RhM» 59, 1904, pp. 625-626 = *Kleine Schriften*, IV, Leipzig – Berlin, 1913, pp. 469-470
- H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896
- M. van der Valk, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, I, Leiden 1963
- F. Vendruscolo, *Pindaro, Threnoi fr. 129, 10-11 Snell-Maehler*, «ZPE» 101, 1994, pp. 16-18
- A.-M. Verilhac, *Παῖδες ἄωροι. Poésie funéraire*, 1, Textes, Αθήναι 1978
- A.-M. Verilhac, *Παῖδες ἄωροι. Poésie funéraire*, 2, Commentaire, Αθήναι 1982
- E. D. T. Vermeule, *Painted Mycenaean Larnakes*, «JHS» 85, 1965, pp. 123-148
- E. D. T. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley – Los Angeles 1979
- J.-P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in Gnoli – Vernant 1982, pp. 45-76
- J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, tr. it. Bologna 1987 (ed. or. Paris 1985)
- A. Vingerhoets – L. Bylsma – J. Rottenberg, *Crying: A Biopsychosocial Phenomenon*, in Fögen 2009, pp. 439-475
- V. Vlachou, *Death and Burial in the Greek World*, in ThesCRA VIII, Addendum to vol. VI. 1.e *Death and Burial*, Los Angeles 2012, pp. 363-384
- M. Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983

- R. Wachter, *Griechisch χαῖρε: Vorgeschichte eines Grusswortes*, «MH» 55, 1998, pp. 65-75
- H. T. Wade-Gery, *Classical Epigrams and Epitaphs. A Study on the Kimonian Age*, «JHS» 53, 1933, pp. 71-104
- M. B. Walbank, *Athenian Proxenes of the Fifth Century B. C.*, Toronto 1978
- M. B. Wallace, *Notes on Early Greek Grave Epigrams*, «Phoenix» 24, 1970, pp. 95-105
- P. Waltz et alii (eds.), *Anthologie Grecque. Première Partie. Anthologie Palatine*, IV (livre VII, épigr. 1-363), Paris 1938
- P. Waltz et alii (eds.), *Anthologie Grecque. Première Partie. Anthologie Palatine*, V (livre VII, épigr. 364-748), Paris 1960²
- A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque, 1518-1974*, Paris 1978
- L. Weber, *Anacreonte*, Diss. Göttingen 1895
- L. Weber, *Steinepigramm und Buchepigramm*, «Hermes» 52, 1917, pp. 536-557
- L. Weber, *Simonides' ἐγκώμιον auf die Thermopylenkämpfer*, «PhW» 47, 1927, pp. 473-478
- L. Weber, *Solon und die Schöpfung der attischen Grabrede*, Frankfurt a. M. 1935
- T. B. L. Webster, *Notes on the Writing of Early Greek Poetry*, «Glotta» 38, 1960, pp. 251-263
- T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964
- H. van Wees, *A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece*, in L. Foxhall – J. Salmon (eds.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London – New York 1998, pp. 10-53
- M. Wegner, *s.v. Olympos* 26, RE XVIII 1 (Stuttgart 1939), coll. 321-324
- M. Wegner, *Musikgeschichte in Bildern*, II 4, *Griechenland*, Leipzig 1963
- F. G. Welcker, *Über den Linos*, in *Kleine Schriften*, I, Bonn 1844, pp. 8-55 (= Darmstadt 1830)
- M. L. West, *Prose in Simonides*, «CR» n. s. 17, 1967, p. 133
- M. L. West, *Burning Sappho*, «Maia» 22, 1970a, pp. 307-330
- M. L. West, *Melica*, «CQ» n. s. 20, 1970b, pp. 210-211
- M. L. West, *Stesichorus*, «CQ» 65, 1971, pp. 302-306
- M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin – New York 1974
- M. L. West, *Erinna*, «ZPE» 25, 1977, pp. 95-119
- M. L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1983
- M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
- M. L. West, *The New Sappho*, «ZPE» 151, 2005, pp. 1-9
- N. Wiater, *Eine poetologische Deutung des σηκός in Simon. fr. 531 PMG*, «Hermes» 133, 2005, pp. 44-55
- A. Wifstrand, *Studien zur griechischen Anthologie*, Lund – Leipzig 1926
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros*, Berlin 1886
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles*, I-II, Berlin 1895
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Orestie*, II. *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Bion von Smyrna. Adonis*, Berlin 1900
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, I-II, Berlin 1924

- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Lesefrüchte*, «Hermes» 63, 1928, pp. 369-390
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, II, Berlin 1932
- F. Willemsen, *Archaische Grabmalbasen aus der Athener Stadtmauer*, «AM» 78, 1963, pp. 104-153
- E. S. Wright, *The Form of Laments in Greek Tragedy*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1986
- W. Wroth, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Catalogue of the Greek Coins of Troas, Aeolis, and Lesbos*, London 1894
- A. Wypustek, *Images of Eternal Beauty in Funerary Verse Inscriptions of the Hellenistic and Graeco-Roman Periods*, Leiden – Boston 2013
- B. Wyss, *Antimachi Colophonii reliquiae*, Berolini 1936
- D. Wytttenbach, *Lexicon Plutarcheum*, I, Lipsiae 1843
- D. Yatromanolakis, *Simonides fr. eleg. 22 W²: to Sing or to Mourn?*, «ZPE» 120, 1998, pp. 1-11
- D. Yatromanolakis, *To Sing or to Mourn? A Reappraisal of Simonides 22 W²*, in D. Boedeker – D. Sider (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001, pp. 208-225
- M.-A. Zagdoun, s.v. *Botrys*, in LIMC III 1 (1986), pp. 143-144 e III 2 (ill.), pp. 123-124
- W. Zschietzschmann, *Die Darstellung der Prothesis in der griechischen Kunst*, «MDAI(A)» 53, 1928, pp. 17-36 e ill. VIII-XVIII
- A. M. Zumin, *Epigrammi sepolcrali anonimi d'età classica ed ellenistica*, «RCCM» 3, 1961, pp. 186-223
- A. M. Zumin, *Epigrammi sepolcrali anonimi di età classica ed ellenistica*, Università di Trieste, Istituto di filologia classica 1965
- G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford 1971

Abstract*

After the classic works by Eugen Reiner (1938) and Margaret Alexiou (1974, 2002²), this book is the first attempt to provide a thorough investigation of the Greek lament as a ritual and as a literary form of poetry from the Homeric Age to the Graeco-Roman period. The fundamental questions which this work deals with are the following: what is the cultural meaning of the lament as a ritual expression? How does the lament work? What is the ritual strategy that rules the practice of the lament? What is the relation between the traditional-anonymous lament and the poetic one? Can we notice historical developments and geographical differences in the ideas of death and, consequently, in the form the lament assumed? In order to answer these questions, the research on the lament carried out in the field by eminent scholars of the Italian school of folk studies has been fully exploited. This excellent tradition of studies is widely underestimated, not to say unknown, in the scholarship on the lament outside the boundaries of Italy. This is a regrettable phenomenon, due to which some very interesting ideas given by the Italian scholars on this subject matter in the second half of the last century have been excluded from the critical debate. To reference only the Italian works the author is most indebted to, mention must be made of Alberto M. Cirese (1951), the first attempt to give a systematic reconstruction of the common practice to hire mourners to take part in funerals and *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) by Ernesto De Martino, one of the best essays about the lament ever published. After De Martino's book, Luigi M. Lombardi-Satriani and Marcello Meligrana (1989) and Alfonso M. Di Nola (1995 and 2003²), enriched and revised De Martino's ideas about the lament. The decisive results of these studies, together with other fundamental works about death, funerary cults and beliefs in afterlife (see above *Introduzione*), have supplied the hermeneutic tools employed to analyse the laments discussed in this book, which is entirely devoted to the study of the Greek laments in classical antiquity. Thanks to the results of the folk and anthropological studies, it has been possible to tackle with relative ease the specific difficulties present in the study of the Greek lament, first and foremost, the ambiguous character of the documentation we must deal with. As a matter of fact, the lament has been practiced for many

* Many thanks to Danijela Dardic for careful revision of the English text.

centuries as a traditional and anonymous poetic expression devoted to fulfil ritual purposes during funerals. Regarding this huge production, (see ch. 2, also for a panoramic view on mythical tales connected with lament) we have nothing but indirect information, preserved inside literary works that are not mainly concerned with the lament. The only documents of the poetic lament are the scanty fragments of the *threnoi* by Simonides and Pindar (see ch. 4), which all belong to a very circumscribed period (from the middle of the 6th to the middle of the 5th century BCE) and are all devoted to the members of the aristocratic class. It would be very hard to understand the Greek lament as a cultural phenomenon by considering only these few fragments of the literary *threnos*. Fortunately, to enlarge such a narrow point of view, we can exploit a considerable amount of texts that preserve sections or single expressions which might derive from the repertoire of lament. Among these texts the little *corpus* of laments witnessed by the Homeric poems (see ch. 1) and the larger *corpus* of laments inside Attic tragedies dating from the 5th century BCE (see ch. 5) occupy a distinguished place. To these two main *corpora* we must add many other poetic texts somehow connected with the death of someone (see ch. 3 and 6) and a large production of funerary epigrams from different periods (see ch. 3.1 and 6.5).

Since all these texts have been composed neither to be part of a funerary rite nor for the purpose of witnessing a ritual lament, it has been necessary to establish a criterion applicable to distinguishing a text (or a portion of a text) that can be considered a trustful source of knowledge about the lament from a generic expression of sorrow, even if connected with the death of someone. In this book the criterion assumed is that of “function”, that is “the purpose which an expression aims at, according to the ritual strategy” (see ch. 1.4).

This criterion has been developed in ch. 1, entirely devoted to the study of the Homeric laments, and is based on the features of the folk laments as emerged in the works quoted above. Since functional criterion afforded good results when applied to the Homeric laments, the functional analysis has been extended to all the texts discussed in this book.

The main results provided by this method of analysis are as follows:

a) The lament was based on a simple system of recurrent functions (thirteen in all). Each function was achieved by specific themes, formulas and figures of speech. The features of this expressive system have been explained according to their ritual meaning¹.

b) As the title of this book clearly displays, the lament was a particular kind of dialogue between the living and the dead, which can be defined a “solo dialogue”. As a matter of fact, the most important expressions of the

¹ See in part. ch. 1.4-5 and 5.9. For a complete catalogue of themes and formulas of lament present in homeric poems and in tragedy see ch. 1.5 and App. 2 to ch. 5.

lament are devoted to the dead in second person and in the form of questions, even if there is no chance to get an answer. After calling the dead by name or by other tender words, the mourner usually states his/her new condition. These statements are very frequent and can get the form of simple phrases in second person (for example "you have died" or "X has killed you") or the form of questions like: "Where are you? Why did you die? Who killed you? Why did you leave me alone? Don't you see how miserable I am now?". Dialogic form is the main characteristic of the lament and it is direct consequence of its true nature as a verbal action (see Austin 1962 for a general introduction to the theory of speech acts). By performing a lament, the mourner wants to modify reality and shape it into an acceptable order. The tender words the dead is addressed by modify his/her attitude. Having been assured of the love of his/her relatives and of the intensity of the sorrow he/she left to the living, the dead, appeased by the ritual cares, must accept his/her new condition and eventually reach the place where all the dead are confined, the Hades.

c) The performance of the lament assumed a choral form which derived from the strong solidarity between the group of persons present at the rite and a single person more directly affected by the death of a relative. The single person is usually charged with the duty to perform the lament alone and direct the choral lamentation. The group supports the single mourner acting whatever he/she requests and even assuming the role of the leader of mourning.

d) There was no appreciable difference between the lament performed by hired mourners (see ch. 1.8) and the one done by the relatives and friends of the dead. As it is usual in an oral culture, the performance of the professionals in ritual contexts was used as a model by common people to learn the right way to execute a lament.

e) A lament, even when delivered by the relatives of the dead, has never been a spontaneous expression. On the contrary, thematic and formal stereotypes can be detected even in the most simple and direct laments. In this book each lament has been considered as a poetic text.

f) Poetic *threnoi* composed by poets of great renown such as Simonides and Pindar (a restricted phenomenon as mentioned above) have much more in common with the traditional lament than it has ever been thought before. For example, a *threnos* by Pindar (fr. 128e (a)-(b) M.) preserves a refrain which makes this poem very similar to more traditional forms of lament.

g) The presence of general ideas of death and human life in the literary *threnos* requires a different explanation. Since a lament was a speech of pragmatic nature strongly related to funerary rites, it is hard to imagine the *threnos* as a kind of philosophical thought about death or as a forerunner of prose *consolatio*. The gnomic sentences appear to have not been employed with a consolatory function but as particular expressions fully connected with the

strategy of funerary rites. For this reason, the category of “threnodic gnome” has been introduced, to distinguish a generic gnome from the peculiar function gnome assumed in the lament.

h) Philologists have highlighted a tendency in the literary tradition to consider the lament as a practice not suitable for men, nor adequate for well-educated people. This assumption is based on a few texts like Archilochus’ elegy to Pericles (fr. 13 W.²), a short fragment by Sappho (fr. 150 V.), Simonides’ poem about the dead at Thermopylae (fr. 531 PMG, but only if correction at v. 2 is kept), as well as on the polemic against the practice of lament expressed by Plato (*Resp.* 3. 387e-389a). All these texts have been reconsidered in the light of the ideas suggested in this book. The outcome is that all the poems quoted before cannot be considered as sentences with an absolute value. The authors of these poems are all somehow connected with the culture of the lament, and in other cases they appear to be respectful of funerary tradition. Once more, a deeper knowledge of ritual practice can provide a solution to the problem. The lament, in all its expressions, from the most passionate and emotional to the most self-restrained, is a transitory phenomenon. In general, the final goal of funerary rites was to give order to a potentially chaotic event such as death, and to avoid risks connected with this event. Once this function was fulfilled, there was no reason to indulge in such a painful attitude like that of a lament and to extend the period of mourning beyond the rules of the rite. The sentences which seem to forbid the lament completely are, as a matter of fact, warnings against the danger of being too attached to mourning and keeping the practice of the lament beyond correct terms. Eventually, it would be very difficult to consider the lament not suitable for human beings since it was a practice which has always been devoted to everyone and which was also considered to be a special tribute paid to extraordinary people by the Muses or by the gods themselves (see ch. 1.1, 2.3-5, 4.4).

i) Thanks to a ritualistic approach, the relation between inscribed epigrams and the lament have been considered afresh. The epigram emerged as an independent form of expression with specific features, but in some specific cases epigrams appear to have assumed interesting elements from the repertoire of the lament, and in some other cases (rare, to tell the truth) can be considered as true laments in stone.

The distribution of the texts analysed in this work is mainly (not strictly) chronological. Since the lament (and funeral rite in general) is a social phenomenon (see Hertz 1905-1906), attention must be paid to the social and cultural changes which have affected, in different historical periods, different social contexts. For this reason the historical approach appears to be the most useful one to appreciate the developments of the repertoire of the lament encouraged by the diffusion of new ideas about death and afterlife, or, from a more literary point of view, by changes in poetic conventions and forms of

communication. It would be very hard to consider the lament as a monolithic phenomenon, not affected by changes throughout Ancient times. What seems to be more adequate is a historical approach which is suitable for studying the lament as a cultural dynamic system. The most significant innovations in the culture of lament first appeared in those *threnoi* by Pindar which show orphic ideas about afterlife (see above 4.6). Already in these poetic texts, the ritual function of the lament ceased to be relevant. They simply describe a paradisaical underworld which can be reached only by those who know the orphic doctrines of the soul and its destiny after death. However, it is impossible to extend this radical innovation to all the laments from this period on. As mentioned above, in other *threnoi* by Pindar we can find more traditional ideas of death and more traditional forms of the lament. Traditional features of the lament can also be detected in the texts dating from the following centuries, and even in the threnodic poems of the Hellenistic period, when the divorce between text and occasion is well attested (see ch. 6). If we consider the everyday life of common people, then, we can affirm that little had changed in the practice of the lament from the Homeric Age to the end of antiquity. The last text examined in this book, that is the prose lament witnessed by Lucian (*De luct.* 13), demonstrates that for people belonging to the lower class the themes, formulas, functions and performance of the lament were exactly the same as have been observed in the texts dating from many centuries before.

Indice delle cose notevoli

- Accomunamento dei due destini (funzione del lamento): 37 n. 57, 49, 262 n. 72, 281, 301-302, 342 n. 54, 362
- Achille, lamenti per: 14, 16, 53, 55, 67, 73, 75, 150, 174, 186, 352
- Ade: 14, 20-21, 40 n. 67, 45, 145-148, 345 n. 61, 346, 367
- Adone: 64, 87, 95-98, 111, 121, 150, 163, 177, 231, 292, 326-327, 331, 334
- Adonio: 64, 75, 96-98, 121, 126, 150, 163, 231, 292
- Affermazione di responsabilità (funzione del lamento): 37 n. 63, 41-42, 51, 230 n. 26, 249, 268, 308-309, 338
- Afrodite e il lamento: 97, 111, 150, 326, 330-331, 334 n. 38
- Aghia Triada*, sarcofago da: 81 e n.1
- Aion*: 181-182
- Alcione: vd. Uccelli trenodici
- Alevadi, possibili committenti dei *threnoi* di Pindaro e Simonide: 165-166, 214 n. 129, 216
- Allocutio*: 195
- Allocuzione al morto (funzione del lamento): 36 n. 54, 40-41, 48, 122-123, 125, 155, 157, 225, 248, 256, 259, 262 n. 72, 264, 270, 275, 281, 286-287, 295-298, 321-322, 330-331, 335, 339, 342, 348-351, 359, 361, 365-366, 368
- Anacreonte: 153-156
- Antimaco di Colofone: 316-317
- Antioco, dedicatario di un *threnos* di Simonide: 214-215
- Antologia Palatina* e lamento: vd. Epigrammi trenodici
- Apollo e il lamento: 150 n. 86, 215, 334 n. 38
- Archiloco: 137-144, 152
- Armonie del lamento: vd. Lamento, musica
- Atena e il lamento: 104, 111, 186-187
- Atene: 8 n. 10, 13 n. 2, 81-82, 108, 129, 132, 139 n. 53, 149-150, 203 n. 98, 208 n. 112, 211, 216-218, 267, 280, 293-294, 314, 339
- Attestazione del nuovo status di morto (funzione del lamento): 36 n. 56, 43, 48, 123, 125, 156-157, 234, 248, 262 n. 72, 264, 269, 281, 299-301, 331, 338, 342 n. 54, 348, 359-362, 365-369
- Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti (funzione del lamento): 37 n. 58, 49-50, 129-130, 229-230, 234, 262 n. 72, 269-270, 272, 277, 280-281, 302-306, 331, 338-339, 342 n. 54, 353, 362-363, 365-366, 368-369
- Aulos* e lamento: 84 n. 9, 85, 98-101, 186-187, 265
- Autolamentazione (funzione del lamento): 36 n. 55, 41, 48, 79, 130-132, 157, 230 n. 26, 234, 252-255, 262 n. 72, 266, 268, 273, 277, 281, 298-299, 348, 359, 362
- Banchetto funebre: vd. *perideipnon*
- Bauci, dedicataria di un carne di Erinna: 320-325
- Bione di Boristene: 325-332, 359
- Bormo (personaggio): 84-85
- Bormos* (canto): 75, 84
- Byne, divinità connessa al pianto: 177 n. 39
- Cadavere vivente: 19, 33, 40-41, 121, 251, 281, 293

- Canti di lavoro e lamento: 82-93
 Carii (specialisti del lamento): 69-70
 Caronda di Catania, legislatore in materia funeraria: 106
 Casa, lamento sulla: vd. Lamento, casa
 Ceneo, in un *threnos* di Pindaro: 178
 Cenotafio: 203, 205-206, 213, 364
 Cigno: vd. Uccelli trenodici
 Città, lamento su: vd. Lamento, città
 Cleariste, nell'*Epistolario* dello Ps. Falari-
 ride: 135
Consolatio/consolatorio: 193-194, 207 n.
 111, 253, 317-319
 Contrapposizione passato-presente: 34
 n. 49, 43-44, 157, 167, 285, 321, 342,
 364
 Danae, lamento di: 202 n. 96
 Demetra: 55, 182, 183 n. 55
 Dialogo e lamento: 7, 33, 97, 115, 122,
 155-156, 167, 250, 274-275, 280-284,
 288, 319-320, 331, 336 n. 41, 340-341,
 348, 366
 Dinomenidi, possibili committenti dei
threnoi di Pindaro: 216
 Dioniso: 88, 101 n. 51, 169, 174, 183-184,
 242 n. 42
 Donne e lamento: 10, 57-58, 139-141, 218
 n. 4, 278
 Dyseride, dedicataria di un *threnos* di
 Simonide: 136, 158 n. 104, 196, 214-
 215
 Echekratide, committente di un *threnos*
 di Simonide: 135, 158 n. 104, 214-215
Ekphora: 81 n. 3, 100 n. 50, 107
 Elegia e lamento: 138-139, 153-156, 158-
 159, 254-255
 Eleusini (misteri): 182
 Elogio del morto (funzione del lamen-
 to): 37 n. 59, 45-47, 50, 122, 155, 189,
 197, 232, 264, 306, 342 n. 54, 348, 366
 Emmenidi, possibili committenti dei
threnoi di Pindaro: 216
 Enomao, in un *threnos* di Pindaro: 178-
 179
 Epigramma su pietra e lamento: 10, 112-
 116, 121, 155, 239, 291, 319, 324-325,
 336-337, 347-349, 357-358, 360, 363-
 366
 Epigrammi per animali: 367 n. 96
 Epigrammi trenodici: 116-133, 337-347,
 349, 358-367
Epikedeion: 317 n. 7
Epitafio di Adone: 325-332
Epitafio di Bione: 332-336
Epitaphios logos: 45, 206-208, 209 n. 113,
 210, 212, 217-218, 367
 Erinna: 320-325
 Escatologia: 145, 148-149, 179-186, 344
 Espressione di un desiderio irrealizzabi-
 le (funzione del lamento): 37 n. 61,
 51, 262 n. 72, 265, 307-308, 330-331,
 339, 341, 342 n. 54, 345, 364
 Espressioni affettuose per il morto (fun-
 zione del lamento): 37 n. 60, 50-51,
 306-307, 359
 Ettore, lamenti per: 35-36, 38-39, 43, 45-
 47, 53-54, 59, 63, 67-68, 70, 73, 76,
 139, 155, 165
 Euforione di Calcide: 317-319
Exarchos: vd. Guida del lamento
 Filita di Cos: 319-320
 Fiori: vd. Lamento, immagini floreali
 Forma dialogica del lamento: vd. Dialo-
 go e lamento
 Fuoco, consolazione dei morti: 21 n. 24
 Gelone di Siracusa, funerale di: 107, 215
Geras thanonton: 14-18, 124 n. 26, 148, 351
Gingras, particolare forma di *aulos*: 101
 Giochi funebri: 16, 75 n. 140, 176, 203
 Gnomo e lamento: 9-10, 30, 128-129, 136,
 188-198
 Gnomo trenodica: 9-10, 128-129, 136,
 194, 197, 237-239, 335-336, 347, 367
 Goos:
 modalità di esecuzione: vd. Lamen-
 to, modalità di esecuzione
 Omero (in): 25-62, 77-80
 Pindaro (in): 186-187
 rapporto *goos/threnos*: 4-6, 9, 71-74,
 111-112, 151-152, 186-188, 190,
 193, 312-314

- significato del termine: 77-80, 312-314
 Simonide (in): 204-205
 Tragici (nei): vd. Lamento, tragici
 Gorgoni, nella *Pyth.* XII di Pindaro: 186-187
 Gruppo, solidarietà del gruppo durante la lamentazione: 7, 23, 57, 63, 73, 155, 194, 230 n. 26, 236-237, 259, 274-276, 278-280, 284
 Guida del lamento: 62-64, 96, 128, 163-165, 194, 227, 230, 236-237, 248, 250, 259, 269, 274-277, 279, 284, 291, 326-327, 333-334, 351
 Ialemo (personaggio): 93-94, 150, 170-171, 174, 210
Ialemos (canto): 33, 93-95, 163, 171
 Imeneo (personaggio): 170, 174, 210
 Imeneo (canto): 74, 164 n. 9, 170-171
 Incertezza su cosa dire o fare (durante la lamentazione): 234-236, 239, 256, 259, 266, 271, 273, 283-284
 Ino-Leucotea, in un *threnos* di Pindaro: 175-177
 Insepoltura, conseguenze della: 20-21, 141, 259, 364
 Insepoltura, minaccia della: 19-20
 Invito a levare il lamento (funzione del lamento): 96-97, 126-129, 163-165, 230 n. 26, 231-232, 276, 284, 286-287, 295, 310-311, 326, 333-334, 351-352
 Ippocrate, Alcmeonide, dedicatario di un *threnos* di Pindaro: 216-217
Kommos: 60, 62 n. 104, 64, 71, 222-224, 230-232, 245, 248, 250, 256-262, 266-269, 352
 Labyadi, fratria: 105-106
 Lamento
 abbandono (del): 28-30, 142-144
 anafore (nel): 227, 230-231, 289, 321, 335, 343-344, 355, 359, 361-363, 366-367
 asiatico: 149-150, 260
 casa (l. sulla): 243-244
 città (l. su): 245-249
 domande (nel): 233-236, 247, 251, 262, 269, 281-284, 331 n. 34, 335, 339, 342, 360
 duplicazioni (nel): 227, 234, 249, 268, 271, 286-287, 359, 362
 forma dialogica: vd. Dialogo e lamento
 formule (del): 47-52, 265, 281, 295-311, 328-330, 338, 350-351, 353-355, 365
 freddezza (del): vd. *Planctus*, freddezza
 funzione/i (del): 6, 35-38, 40-47
 funzione 1: vd. Allocuzione al morto
 funzione 2: vd. Autolamentazione
 funzione 3: vd. Attestazione del nuovo status di morto
 funzione 4: vd. Accomunamento dei due destini
 funzione 5: vd. Attestazione della miserevole condizione dei parenti e dei sopravvissuti
 funzione 6: vd. Elogio del morto
 funzione 7: vd. Espressioni affettuose per il morto
 funzione 8: vd. Espressione di un desiderio irrealizzabile
 funzione 9: vd. Ricordo del passato perduto
 funzione 10: vd. Affermazione di responsabilità
 funzione 11: vd. Promessa di vendetta
 funzione 12: vd. Promessa e certificazione di offerte
 funzione 13: vd. Invito a levare il lamento
 immagini floreali (nel): 53, 356-357, 360
 legislazione (l. e): 105-110, 128
 limitazioni (del): 10, 138, 141, 144-153, 204-205, 207-208, 216
 maledizioni (nel): 61-62, 157
 metafore (nel): 53-54, 289-291, 360, 367

- modalità di esecuzione: 62-70, 75-76, 96-98, 115, 121, 159, 163-165, 222, 226-227, 230, 236-237, 248, 250, 268, 274-279, 328-330
- motivi (del): 139, 156-158
- musica (l. e): 98-104, 186-187
- oggetti (l. su): 44-45, 241-243, 335, 367
- Omero (l. in): vd. *Goos*, Omero
- parallelismi (nel): 234, 247, 249, 251, 268, 270, 288-289, 331 n. 34
- parti del corpo (l. su singole): 239-241, 342, 355
- piacere (l. e): 25-28
- poliptoto (nel): 249, 270, 287, 355
- pragmatica (funzione): 7, 186, 328-329
- prezzolato: vd. Prefiche
- professionisti (del): vd. Prefiche
- rovesciamento (del): 225-226, 270-271, 358 n. 77, 369
- similitudini (nel): 53, 192, 251, 357
- stato (l. sullo): 245-249
- stilemi (del): 43, 53, 202, 270, 284-289, 318-319, 331 n. 34, 346, 351, 359, 366, 367 n. 96, 369
- temi (del): 6 n. 7, 35, 45-47, 48-52, 53, 118 n. 11, 125, 129-130, 132-134, 155-156, 239, 271-273, 281, 291-293, 295-311, 331, 334-335, 338-339, 342 n. 54, 353-355, 357, 360-363, 365
- titolari (del): 29 n. 38
- tradizionale: 52, 81-82, 111-112, 132, 152, 164, 233-234, 240-241, 293-294, 337
- tragici (nei): 126, 217-314
- tricolon (nel): 246-248, 262, 288
- vendetta (l. e): vd. Vendetta e lamento
- vivi (l. per i): 54-56, 252, 269
- Lebende Leiche*: vd. Cadavere vivente
- Legislazione funeraria: 105-110, 113 n. 4, 139 (vd. anche Lamento, legislazione)
- Leonida, re spartano: 203, 211-214
- Leucotea: vd. Ino-Leucotea
- Licurgo, legislatore in materia funeraria: 106-107
- Lide*: 316-317
- Lidia (armonia): vd. Lamento, musica
- Lidia acuta (armonia): vd. Lamento, musica
- Lino (personaggio): 74, 87-91, 150, 170-172, 174, 177, 210, 265
- Linos* (canto): 74-75, 87-88, 90-92, 171
- Lirica e lamento: vd. Melica e lamento
- Lisimaco di Eretria, dedicatario di un *threnos* di Simonide: 215
- Litiarse* (dramma satiresco): 85 n. 13, 86
- Litiarse (personaggio): 85-86
- Lityerses* (canto): 75, 85-87
- Luciano: 9, 69, 75, 140, 197, 367-369
- Lutto
- durata (del): 31, 78, 140, 143 n. 65
- estensione del lutto alla casa: 243-244
- Manero (personaggio): 83-85
- Maneros* (canto): 83-84, 87
- Mariandini, specialisti del lamento: 71, 84 n. 9, 85
- Mariandino (personaggio): 84-85
- Maschalismos*: 18-19, 259
- Matrimonio e lamento: 55-56, 170
- Medusa, nella *Pyth.* XII di Pindaro: 187
- Melica e lamento: 134-216
- Melicerte-Palemone, in un *threnos* di Pindaro: 175
- Mito e lamento: 30-31, 173-179, 194, 197, 215, 238-239, 253, 316-317, 340-341
- Mixolidia (armonia): vd. Lamento, musica
- Morte, ideologia della: 3, 13-14, 21, 40-43, 125-126, 243, 355, 368-370
- Mosco, presunto autore dell'*Epit. di Biome*: 332
- Muse e lamento: 16, 67, 73, 75, 90-92, 111, 144-147, 150-151, 153, 174, 186, 196, 210, 240-241, 333-334, 346, 352, 367
- Musica e lamento: vd. Lamento, musica

- Mutilazioni del cadavere: vd. *Maschalismos*
Nenia: 70 n. 126, 196
 Nereidi: 73, 98 n. 46, 175 n. 34, 352
 Nicole, nell'*Epistolario* dello Ps. Falari-
 de: 135
 Niobe: 30-31, 197, 238-239, 253, 340-341
Nomos policefalo: 73 n. 136, 104 e n. 61,
 111, 186-188
 Olimpo (musicista): 103-104
 Orazio: 66 n. 119, 148-149, 177, 191, 196-
 197, 199 n. 87
 Orfeo: 171-172, 332, 367
 Orfismo: 181-185
 Palemone: vd. Melicerte-Palemone
 Parodia del lamento: vd. Lamento, rove-
 sciamento
 Passione vegetale, lamenti per i riti di:
 83-93
 Patroclo, lamenti per: 22-23, 29, 39-40,
 41, 43-44, 56-57, 62-63, 350
Perideipnon: 31, 78, 107, 120-121, 143 n.
 65, 155, 158 n. 104, 159
 Persefone: 55, 183-185, 251, 266-267, 331
 Pindaro: 98, 104, 126, 133, 144, 150, 161-
 189, 214-216, 267, 317, 333, 346
 Pitagorismo: 184-185
 Pittaco, legislatore in materia funeraria:
 106
Planctus: 21-23, 27, 96, 150, 227, 232, 234,
 249, 253-254, 257, 259-260, 266, 313,
 323, 363, 365, 368
 abbandono (del): vd. Lamento, ab-
 bandono
 freddezza (del): 31-33, 94-95
Polyandria: 117-118, 122, 124 n. 26, 132
 Prefiche: 7, 67-72, 139-140, 151, 274, 312
 Prima persona (lamentatore in): 116-
 121, 291-293, 319-321, 324, 326, 336,
 340, 343, 347, 349, 359
 Procne: 238-239, 251, 253
 Professionisti del lamento: vd. Prefiche
 Promessa di vendetta (funzione del la-
 mento): 37 n. 64, 51, 309
 Promessa e certificazione di offerte (fun-
 zione del lamento): 37 n. 65, 52, 292-
 293, 309-310, 359
 Protagora, dedicatario di un *epikedeion*
 di Euforione: 317-319
Prothesis: 24, 81 nn. 2-3, 100 n. 50, 312
 Responsoriale (lamento): vd. Lamento,
 modalità di esecuzione; *Threnoi*,
 modalità di esecuzione
 Ricordo del passato perduto (funzione
 del lamento): 37 n. 62, 43-44, 51, 262
 n. 72, 277, 308, 321
 Ricorrenze della morte: 106, 128
 Ripetizione del lamento ai funerali al-
 trui: 56-58, 89 e n. 26, 106-107, 128,
 140, 367
 Rito funebre: 21, 24-25, 368
 in Omero: 15-17
 privazione del: vd. Insepolitura
 Ritornello: vd. Lamento, modalità di
 esecuzione; *Threnoi*, modalità di
 esecuzione
 Saffo: 10, 28 n. 37, 88 n. 19, 96 n. 40, 97-
 98, 102, 126, 144-153, 163, 171 n. 23,
 231, 324
 Sazietà del pianto: vd. Lamento, abban-
 dono
 Scopa, dedicatario di un *threnos* di Simo-
 nide: 214
 Scopadi, committenti di Simonide: 190,
 214
 Simonide: 98, 133, 136, 172-173, 189-216,
 238, 317
 Siracusa, legislazione funeraria di: 107
 Sirene: 267, 355
 Solone, legislatore in materia funeraria:
 106-110, 208, 216-217
 Sparta: 106-107, 113 n. 4, 139, 151 n. 87,
 203, 206 n. 108, 208-209, 213, 215,
 264
 Stato, lamento sullo: vd. Lamento, stato
Stenagmos: vd. Lamento, modalità di
 esecuzione; *Threnoi*, modalità di
 esecuzione
 Stesicoro, possibile autore di *threnoi*:
 134-136

- Strumenti musicali: vd. Lamento, musica
- Tanatologia: vd. Morte, ideologia della
- Teognide: 156-158
- Termopili, *threnos* per i caduti alle: 203-214
- Teti: 16, 42, 53, 55, 73, 75 n. 140, 78
- Titani, connessi all'uccisione di Dioniso: 88, 183-184
- Tragedia attica (*threnoi* nella): vd. *Threnoi*, tragedia attica
- Trasideo, personaggio di difficile identificazione: 166-167, 176-177, 216
- Threnos/Threnoi*
- assegnazione ai: 7, 133-134, 182, 198-202, 213-214, 322
 - committenti: 107, 112, 135-136, 161, 165-167, 172-175, 176-177, 179, 185-186, 190, 214-216
 - distinzione *threnos/goos*: 72-74, 106, 312-314
 - etimologia: 151 n. 90
 - letteratura latina (nella): 192, 195-197
 - lirica (nella): 144-153, 155, 161-216
 - modalità di esecuzione: 75-76, 163-165, 268
 - occasioni: 159
 - Omero (*thr. in*): 34, 67-77
 - rapporti con il lamento rituale: 4-5, 9, 71-74, 107-112, 120-121, 151-152, 164, 172-175, 186-188, 271, 293-294, 315-316, 359-367
 - tradizione diretta: 161-162, 165-166, 173, 180, 200
 - tradizione indiretta: 161-162, 178, 180-181, 188-214
 - tragedia attica (*thr. nella*): 152, 217-222, 259, 263-274
- Uccelli trenodici: 188 n. 64, 272 n. 85, 340, 346, 355
- Uomini e lamento: 57-58, 139-141, 278, 343
- Usignolo: vd. Uccelli trenodici
- Vendetta e lamento: 58-62, 249-251

Indice dei luoghi discussi

- Aeschylus
Ag. 990-992: 72
1489-1496: 256-257
1513-1520: 256-257
1541-1550: 257
Ch. 22-31: 258
306-478: 258-260
479-509: 250-251
733: 69
Pers. 532-597: 245-247
931-1077: 230-232
Sept. 922-925: 225-226
961-1004: 224-230
Suppl. 69-72: 253-254
fr. 291 TrGF: 272 n. 85, 312 n. 110, 313-314
- Aesopus
221 I: 70
- Anacreon
fr. 75 Gent.: 119-120
fr. 191 Gent.: 153-156
fr. 193 Gent.: 153-156
- Andronicus
1 FGE: 365
- Anthologia Palatina*
7. 8: 366-367
7. 29: 367
7. 181: 365
7. 254: 122
7. 271: 364-365
7. 328: 366
7. 466: 362
7. 467: 360-361
7. 468. 6-10: 363
7. 476: 359-360
7. 511: 120-121, 275
13. 4: 119-120
- Antipater
10 HE: 366-367
16 HE: 367
54 HE: 360-362
- Archilocus
fr. 9. 10-11 W.²: 137, 141-144
fr. 11 W.²: 137, 141-144
fr. 13 W.²: 137-144
- Aristides
31. 2: 134-136, 196
- Aristophanes
Ran. 1301-1303: 263
- Aristoteles
Poet. 52b. 14-18: 222-224
- Bion
Epitaph. Adon. 1-7: 327-329
28: 97-98
37 = 63: 97-98
- Callimachus
Epigr. 17 Pf.: 364-365
- Catullus
38. 7-8: 195
- CEG
2 (ii): 124 n. 26
4 (ii): 122

- 10: 210-211
 11: 211
 13: 126-129
 27: 127-129
 28: 127-129
 34: 127-129
 40: 124 n. 26
 43. 5: 119
 49: 130
 50. 1-2: 124
 51: 119
 68: 127-129
 69: 125
 80 (i): 114 n. 5
 82: 123
 95 (iii): 123
 117. 4: 127-129
 119. 1-2: 130-131
 127. 1: 122 n. 20
 139. 2: 124 n. 27
 148: 127-129
 159: 127-129
 171: 131-132
 174 (B): 127-129
 470 = 16a: 118-119
 686: 348-349
- [Demosthenes]
Epit. 32: 206-207
- Diodorus
 11. 38. 5: 215
- Ennius
 46 C.: 148-149
- Erinna
 F4 r. 34 Neri: 322-323
- Euphorion
 fr. 24 Cusset: 318-319
- Euripides
Alc. 393-397: 274-275
 411-415: 274-275
 435-444: 264
- 447: 100 n. 49
 889-894: 194-195
Andr. 103-116: 254-255
Hec. 154-168: 232-234
Hel. 164-252: 266-269
 362-374: 248-249
Phoen. 1485-1538: 269-274
 1499-1501: 151
Tr. 1188-1191: 239
- Gorgias
 fr. 6 DK: 206-207
- GVI 1396: 350
 GVI 1684: 344-347
 GVI 1827. 1-2: 351
 GVI 1873. 11-16: 338
 GVI 1920. 1-7: 339-340
 GVI 1938: 355-356
 GVI 2005. 34-39: 356
 GVI 2007: 343-344
- Herodotus
 6. 58. 2-3: 208
- Homerus
Il. 6. 499-502: 54-56
 17. 37-40: 58-62, 124
 18. 15-36: 22-23
 18. 324-342: 39-40
 19. 290-294: 56-57
 19. 301-302: 57
 19. 315-318: 43-44
 22. 431-436: 38-39, 52-53
 22. 433-435: 46
 22. 500-505: 44
 23. 10: 25-28
 23. 71-74: 20-21
 23. 97-98: 25-28
 24. 160-168: 57-58
 24. 212-214: 60
 24. 513: 25-28
 24. 524: 31-33
 24. 719-723: 68-69
 24. 728-730: 46

- Od.* 4. 103: 31-33
 11. 212: 25-28, 31-33
 15. 399-400: 25 n. 32
 24. 59-62: 73-74
 24. 80-97: 16-17
- Horatius
carm. 2. 1. 37-38: 196-197
 2. 13. 29-30: 148-149
 4. 2. 21-24: 196-197
- Hyperides
Epit. 15: 212
 24: 206-207
 42: 207 n. 109
- IG X 2 2 27. 1-11: 341-342
- Leonidas
 71 HE: 362
- LSAM 16: 140
- LSCG 77c: 105-106
 LSCG 97: 105
- Lucianus
De luct. 13: 368-369
 20: 69
- Lysias
Epit. 71: 207
 73: 207
 74: 207
 79: 206-207
 80: 208
 81: 207
- Meleager
 56 HE: 27 n. 35, 359
 125. 6-10 HE: 363
- Petronius
Sat. 42: 192
- Philitas
 13 Sbardella: 319-320
- Pindarus
Isthm. 8. 56a-60: 174-175
Pyth. 12. 7-8: 186-187, 314
 12. 19-21: 187-188, 314
 fr. 128c M.: 167-175, 210
 fr. 128d (a) M.: 175-178
 fr. 128e (a)-(b) M.: 93, 163-165, 231
 fr. 128f. 7-9 M.: 178
 fr. 129 M.: 180
 fr. 130 M.: 180 e n. 44
 fr. 131a-131b M.: 181-182
 fr. 133 M.: 182-185
 fr. 134 M.: 188-189
 fr. 135 M.: 178-179
 fr. 136a M.: 180 n. 44
 fr. 137 M.: 182
- Plato
Leg. 800d6-e2: 70
- Plutarchus
Sol. 21. 6: 107-110
- Polyandron* di Ambracia (iscrizione):
 116-118, 132
- Posidippus
 51. 5-6: 151
- Sappho
 fr. 55. 3-4 V.: 145-147
 fr. 65 V.: 147
 fr. 95. 12-13 V.: 147
 fr. 140 V.: 97
 fr. 150 V.: 144-153, 271
 fr. 168 V.: 97
 P. Köln 21351: 147-148
 Test. 201 V.: 149
- Scholia in Euripidem*
ad Rh. 895: 167-170

*Scholia in Homerum**ad Il.* 18. 570: 91-93

Simonides

fr. 10-18 W.²: 158 n. 104fr. 22 W.²: 158 n. 104

75 FGE: 120-121, 275

fr. 520 PMG: 200-201

fr. 521 PMG: 189-192, 238

fr. 522 PMG: 198-199

fr. 523 PMG: 193, 197

fr. 524 PMG: 198-199

fr. 525 PMG: 199-200

fr. 526 PMG: 201-202

fr. 527 PMG: 202, 238

fr. 531 PMG: 203-214

fr. 543 PMG: 202 n. 96

Solon

fr. 27 Gent.-Pr.: 108 n. 70, 110, 208, 318 n. 10

Sophocles

Ai. 900-903: 260-261*Ant.* 876-878: 252-253

881-882: 252-253

Oed. Col. 1670-1750: 261

Stesichorus

fr. 244 PMGF: 136

fr. 245 PMGF: 136

Theognis

527-528: 156-157

891-894: 157-158

1069-1070: 156-157

Thucydides

2. 44. 1: 207

Tyrtaeus

fr. 9. 27-32 Gent.-Pr.: 210

