

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi letterari e culturali

Ciclo 32°

Settore Concorsuale: 10/D2 – Lingua e letteratura greca

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/02 – Lingua e letteratura greca

L'epos in prosa. Elementi omerici nelle *Storie* di Erodoto

Presentata da: Silvia Quadrelli

Coordinatore Dottorato

Prof. Francesco Benozzo

Supervisore

Prof. Livio Sbardella

Esame finale anno 2020

Abstract – L'*epos* in prosa. Influssi omerici nelle *Storie* di Erodoto

I poemi omerici hanno rappresentato nell'approccio critico-interpretativo alle *Storie* di Erodoto un punto di riferimento importante, in quanto i rapporti tra queste due opere sono stati molteplici e a più livelli, dalla struttura narrativa alle scelte tematiche e lessicali.

Il presente lavoro intende concentrarsi sugli influssi omerici nelle *Storie* intesi, però, non tanto come la ripresa letteraria di un modello, quanto piuttosto come un utile termine di confronto per provare a ricostruire i meccanismi di pubblicazione-esecuzione che hanno caratterizzato un'opera ormai lontana dal genere letterario dell'*epos* e, al tempo stesso, in costante dialogo con i moduli narrativi, le tematiche e le forme proprie dell'epica.

Attraverso l'analisi di alcune scene di sogno, di seduzione e di vestizione e di battaglia si cerca di mostrare come sia possibile evidenziare nelle *Storie* la presenza di elementi ricorrenti che ricordano la struttura delle 'scene tipiche', che costituiscono una delle strutture portanti dei moduli narrativi nell'epica; segue poi un'analisi dei discorsi erodotei che, esaminati con attenzione specifica alla funzione acquisita nei rispettivi contesti narrativi, si rivelano, proprio come quelli omerici, non semplicemente un puro espediente letterario, ma spiegano, motivano e, per così dire, generano le vicende narrate, facendosi 'motore' dell'azione.

Si vuole dunque mettere in evidenza come le *Storie* 'ereditino' dai poemi omerici due aspetti fortemente legati al contesto di composizione e trasmissione orale dell'*epos* arcaico: da un lato le scene tipiche, intese prevalentemente come 'repertorio' di elementi che possono essere variamente mescolati tra loro per creare situazioni ricorrenti ma, allo stesso tempo, ogni volta differenti; dall'altro i discorsi e la loro peculiare funzionalità, che rispecchia una cultura ancora prevalentemente orale, all'interno della quale la parola pronunciata ha un peso pari, e talvolta addirittura maggiore, rispetto all'azione.

Partendo dal modello omerico è quindi possibile riconoscere le tracce di un'oralità che ha fortemente influito sulle tecniche di composizione delle *Storie* e che potrebbe essere riconducibile ad un contesto di diffusione orale, tramite *performance*, dell'opera erodotea.

Indice

Introduzione	1
1. La storiografia ‘figlia’ dell’epica.....	1
2. Le scene tipiche	3
3. Erodoto e l’oralità.....	8
Capitolo 1. Il sogno	15
1.1 I sogni in Erodoto	15
1.2 I sogni in Omero	20
1.3 “Sogni funesti”: Serse e Agamennone.....	22
1.4 Sintesi	25
Capitolo 2. Le scene di seduzione e di vestizione	28
2.1 La scena tipica di seduzione	28
2.1.1 La scena di seduzione nell’ <i>epos</i>	28
2.1.2 La scena di seduzione in Erodoto	35
2.2 La scena di vestizione in Omero	38
2.2.1 Vestizione e <i>arming scene</i> dell’eroe.....	38
2.2.2 La vestizione delle armi nelle figure femminili.....	42
2.2.3 L’ <i>arming</i> seducente	43
2.3 <i>Arming scenes</i> femminili in Erodoto	45
2.4 Vestizione e <i>arming scenes</i> nelle <i>Storie</i>	46
2.5 Sintesi	50
Capitolo 3. Le scene di battaglia	52
3.1 Una struttura ricorrente.....	52
3.2 Elementi omerici.....	55
3.2.1 Catalogo.....	56
3.2.2 Atti eroici e morti illustri	61
3.3 I motivi erodotei	66
3.3.1 Un nuovo motivo: i Trecento.....	68
3.4 Una struttura ricorrente in Erodoto: i doppioni	71
3.5 Sintesi	72

Appendice A – Elementi ricorrenti nelle <i>Storie</i>	74
Appendice B – Elementi ricorrenti nell’<i>Iliade</i>	77
Capitolo 4. I discorsi: una scena tipica?	80
4.1 Questioni metodologiche	80
4.2 La funzione del discorso: la parola è azione.....	81
4.3 I discorsi come ‘motore’ dell’azione	84
4.3.1 L’ <i>Iliade</i> : l’ira di Achille	85
4.3.2 L’ <i>Odissea</i> : il ritorno di Odisseo	87
4.3.3 Le <i>Storie</i> : la μεταβολή.....	89
4.4 I discorsi erodotei: una struttura tipica?	92
4.4.1 I discorsi dei messaggeri.....	93
4.4.2 I discorsi prima della battaglia.....	96
4.4.3 La richiesta d’aiuto	99
4.4.4 Il saggio consigliere.....	101
4.4.5 Elementi ricorrenti.....	104
4.5 Sintesi	106
Conclusioni	108
Bibliografia	110

Introduzione

1. La storiografia 'figlia' dell'epica

Erodoto è definito da Cicerone ‘padre della storia’¹ e con lui si ritiene sia nata quella che per noi, oggi, è la storiografia. Ai suoi tempi, però, lo storico di Alicarnasso non poteva sapere di essere l’iniziatore di un nuovo genere letterario² e di fatto le sue *Storie* rappresentano un’opera molto complessa e difficile da classificare³: al suo interno si intrecciano infatti elementi storici – come eventi politici e militari –, geografici, etnografici, mitologici e novellistici. Jacoby ipotizza che Erodoto sia diventato uno storico dopo una prima fase da geografo ed etnografo, sottolineando in questo modo non tanto l’evoluzione di un individuo quanto piuttosto l’evoluzione di un intero modo di scrivere in prosa, e riconosce in Erodoto una figura di passaggio⁴. Le *Storie* rispecchiano infatti la fase di transizione che caratterizza la cultura greca di V secolo: al loro interno gli elementi arcaici e tradizionali si intrecciano con gli aspetti più caratteristici della ‘prosa scientifica’ e l’opera erodotea si colloca perfettamente nel clima culturale del suo tempo, tra le opere di sofisti, medici, etnologi e sapienti⁵. Nonostante Erodoto sia pienamente inserito nella sua contemporaneità è innegabile, come si diceva, lo stretto legame tra la sua opera e l’*epos* arcaico, con cui condivide prima di tutto il destinatario: il pubblico della storiografia è infatti lo stesso dell’epica, di varia estrazione sociale e, in molte occasioni, anche panellenico⁶. Erodoto, di conseguenza, è stato messo in relazione con Omero fin dall’antichità⁷: in un’iscrizione elegiaca del II secolo a.C. è descritto infatti come τὸν πεζὸν ἐν ἱστορίαισιν Ὅμηρον⁸ e

¹ Cic, *De leg.*, I, 5. In epoca moderna è stata in parte rivista questa idea ed è stato assegnato un ruolo di maggiore rilievo a Ecateo. Tale impostazione ha però generato alcuni fraintendimenti, dal momento che Ecateo è un geografo e un genealogista (vd. in particolare Nicolai 1997 e bibliografia ivi citata).

² Il concetto di ‘genere letterario’, così come lo intendiamo in senso moderno, è anacronistico rispetto alla cultura greca arcaica. Nella produzione greca, infatti, come sottolinea Rossi 1971 (p.71), l’occasione e il pubblico influiscono sull’opera più di quanto non facciano le leggi proprie del genere letterario.

³ Sull’argomento si veda, in particolare, Boedeker 2000.

⁴ Jacoby 1913.

⁵ Sul rapporto tra Erodoto e la prosa scientifica di V secolo vd. Thomas 1993, Thomas 2000. Vd. anche Asheri 1988, p. LX.

⁶ Per il debito della storiografia nei confronti dell’epica si vedano Jacoby 1913, pp. 502-504, Huber 1965, Strasburger 1972, Griffin 1990, Rengakos 2006, Montanari 2006, Marincola 2007, Pelling 2006, Rutherford 2012. Sul pubblico di storiografia ed epica si vedano in particolare Sbardella 2006 pp. 56-58 e Porciani 2009, p. 25. Bettalli 2009 (p. 52) definisce addirittura Erodoto “aedo in prosa” perché per primo dà unità ad un vasto patrimonio di tradizioni e racconti e lo fa trattando un argomento panellenico (le guerre persiane).

⁷ È bene specificare che nel corso del lavoro con Omero non si intende un individuo-autore, ma si vuole fare riferimento alla lunga tradizione poetica che si riconosceva in questo nome prestigioso.

⁸ Isager 1998.

L'autore del *Sublime* lo definisce ὀμηρικώτατος (13.3). Sono inoltre molti gli studi incentrati sulle influenze omeriche nelle *Storie*⁹.

Indubbiamente chiunque si accingesse a comporre un'opera di qualunque genere all'epoca di Erodoto non poteva prescindere da Omero; l'influenza dei poemi era infatti ben radicata nella cultura greca ed era parte integrante del bagaglio culturale di ciascuno. Di conseguenza, è difficile distinguere in modo inequivocabile i casi in cui lo storico ha deliberatamente adottato un modello epico e quelli in cui, al contrario, il suo linguaggio si avvicina inconsciamente a quello omerico. Ad ogni modo è possibile affermare che le *Storie* presentano dei chiari influssi omerici per quanto riguarda la lingua – il dialetto ionico della prosa di V secolo ha molto in comune con lo ionico arcaico prevalente in Omero –, lo stile, la presenza di stilemi epici e di tecniche epiche di composizione, il ritmo talvolta esametrico, l'alternarsi di narrazione e discorsi, le descrizioni geografiche, la caratterizzazione dei personaggi, le quantità numeriche ricorrenti con valore simbolico e i cataloghi. Dal punto di vista narrativo e contenutistico, inoltre, l'opera erodotea presenta una forte influenza del mito¹⁰ e dei suoi schemi narrativi che, talvolta, vengono applicati anche ad eventi storici, come nel caso delle vicende riguardanti la salita al potere di Ciro o la nascita di Demarato. Erodoto stesso, nel proemio delle *Storie*, pone la sua opera in dialogo con l'*epos*¹¹:

Ἡροδότου Ἀλικαρνησέος ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.

“Questa è l'esposizione della ricerca di Erodoto di Alicarnasso, affinché gli eventi umani, col tempo, non siano dimenticati e le imprese grandi e meravigliose, compiute sia dai Greci che dai barbari, non rimangano senza gloria, e in particolare per quale causa combatterono gli uni contro gli altri.”¹²

Egli dichiara tre propositi. Il primo consiste nel far sì che le azioni compiute dagli uomini non siano dimenticate, compito che nella Grecia arcaica era affidato alla poesia epica e ai

⁹ Si vedano, ad esempio, Caskey 1942, Asheri 1988, pp. LX-LXI, Huxley 1989, Boedeker 2002 (e corrispettiva bibliografia), Montanari 2006 e Baragwanath 2012.

¹⁰ Inteso nel senso di 'racconto tradizionale'.

¹¹ Numerosi studiosi hanno analizzato gli elementi omerici presenti nel proemio dell'opera erodotea. Si veda in particolare, tra gli altri, il lavoro di Huxley 1989. Per i riferimenti al linguaggio della prosa scientifica si veda invece Thomas 2000.

¹² Qui e oltre, dove non diversamente specificato, la traduzione è mia.

suoi *performers*, servi delle Muse che, a loro volta, erano figlie della Memoria. In secondo luogo le gesta grandi e meravigliose di Greci e barbari non devono essere senza gloria, cioè ἀκλεῖα e, dal momento che i poeti epici cantavano i κλέα ἀνδρῶν, l'uso di questo termine implica l'intento di trattare un soggetto epico in prosa. Infine Erodoto afferma di voler spiegare perché Greci e non Greci abbiano combattuto tra loro e concepisce il conflitto in termini epici, facendo risalire l'origine della guerra a un passato mitico e, nello specifico, al rapimento di quattro donne: Io, Medea, Europa e Elena. Sulla scia dell'*epos*, anche nelle *Storie* le donne giocano un ruolo fondamentale: è il caso ad esempio di Atossa, moglie di Dario, che esorta il marito a compiere una spedizione contro la Grecia (III 134), o della moglie di Candaule, per opera della quale avviene il passaggio del potere dagli Eraclidi alla dinastia di Creso (I 10-12), definito da Erodoto τὸν δὲ οἶδα αὐτὸς πρῶτον ὑπάρξαντα ἀδίκων ἔργων ἐς τοὺς Ἕλληνας (I 5,3: "colui che io so personalmente essere stato il primo a compiere azioni ingiuste contro i Greci"). Non a torto, dunque, Huxley afferma emblematicamente che Erodoto è "Padre della storiografia" e "Figlio dell'epica"¹³.

Nel vasto spettro di influenze omeriche riconoscibili nelle *Storie*, il presente lavoro intende soffermarsi su un aspetto particolare e specifico: la presenza nell'opera erodotea delle scene tipiche, elemento che caratterizza fortemente lo stile narrativo dell'*epos*.

2. Le scene tipiche

Le scene tipiche rappresentano una tematica ampiamente studiata nell'ultimo secolo e sulla quale si è sviluppato un dibattito che rimane tutt'oggi aperto¹⁴. Il primo problema che si pone è indubbiamente di carattere terminologico: il concetto di 'scena tipica' nasce con Arend che con 'tipico' intende indicare ciò che è caratteristico di un genere e, di conseguenza, convenzionale¹⁵. Il termine è stato però immediatamente assunto da Parry¹⁶ nella sua teoria oralistica, per la quale il termine è divenuto sinonimo di 'schematizzato, stereotipato'¹⁷.

¹³ Huxley 1989, p. 22.

¹⁴ Per i numerosi studi sulla scena tipica, tenendo conto della varietà dei termini impiegati per indicare lo stesso concetto, si rimanda, senza pretesa di esaustività, a Arend 1933, Parry 1936, Bowra 1950, Lord 1951, Armstrong 1958, Lord 1960, Kirk 1962, pp. 72-80, Dimock 1963, pp. 50-57, Russo 1968, Fenik 1968, Gunn 1970, Nagler 1974, Richardson 1974, Edwards 1975, Edwards 1980, pp. 1-3, Kirk 1985-1993 (in particolare Kirk 1985, p. IX, Kirk 1990, pp. 15-27, Edwards 1991, pp. 11-23, Richardson 1992, pp. 14-15), Edwards 1992, che fornisce una chiara sintesi degli studi sull'argomento e una vasta bibliografia di riferimento, Reece 1993, Giordano 1999, pp. 227-237, Gainsford 2001, Minchin 2001, pp. 2-8 e 32-72, Friedrich 2002, Clark 2004 e Bakker 2004.

¹⁵ Arend 1933.

¹⁶ Parry 1936.

¹⁷ Per indicare la scena tipica sono stati impiegati anche altri termini: 'theme' è usato, tra gli altri, da Parry, Lord e Kirk, mentre Armstrong ricorre al termine "formula". Nel commento all'*Iliade* edito da Kirk e curato da diversi autori (Kirk 1985-1993), inoltre, è possibile notare significativamente come, in base allo studioso, ci sia un uso differente dei termini 'theme', 'typical scene' e 'motif'.

Arend, nella sua analisi, si sofferma su alcune scene ricorrenti nei poemi omerici e, partendo dai passaggi simili, dimostra come le varie fasi dell'azione narrata siano le stesse e collocate nello stesso ordine e, inoltre, evidenzia come, sul piano espressivo, vengano impiegati quasi gli stessi versi o le stesse parti di verso. Parry, partendo dal lavoro di Arend, collega le scene tipiche allo stile formulare¹⁸ e riconduce entrambi alla composizione orale dei poemi: la fraseologia tradizionale nasce infatti, secondo lo studioso, in un contesto di poesia orale ed è legata alla necessità di comporre il testo durante l'esecuzione¹⁹. Lo stretto legame tra scena tipica e oralità viene messo ulteriormente in rilievo da Lord, continuatore degli studi di Parry, per il quale 'the theme can be defined as a recurrent element of narration or description in traditional oral poetry'²⁰. Lord riconosce che la funzionalità della scena tipica è da ricercare nella fase di creazione del poema, in quella di trasmissione o anche nel momento in cui il cantore memorizza il poema in una fase successiva alla sua composizione. Le scene tipiche servono dunque ad aiutare la memoria del cantore e gli danno la possibilità di concentrarsi sulla struttura generale della narrazione, permettendogli di disimpegnarsi durante la composizione dei singoli episodi attraverso un repertorio ricorrente di situazioni (le scene tipiche) e di espressioni (le formule)²¹. Kirk riprende la teoria oralistica di Parry e Lord e ricollega alla composizione e riesecuzione orali dei poemi il loro linguaggio standard e la presenza di temi fissi e tradizionali. Lo studioso specifica però che non sempre tali temi sono espressi con un linguaggio formulare e che solo a volte è possibile riscontrare la ripetizione di interi versi e passaggi; ciò che rimane costante è, ad ogni modo, la presenza di un repertorio di temi tradizionali²². La scena tipica non è quindi esclusivamente una ripetizione parola per parola, ed è su questa visione più ampia che si concentra il lavoro di Nagler²³. Egli si distacca dagli studi precedenti innanzitutto per quanto riguarda la terminologia: propone infatti di abbandonare il termine 'formula', per la varietà di significati che ha assunto dopo Parry, e usa al suo posto 'motif'. Propone inoltre un approccio nuovo: una

¹⁸ Parry 1930 p. 80 definisce la formula "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"; Bowra 1950, p. 185 sovrappone invece parzialmente i concetti di 'formula' e 'scena tipica', distinguendo tre tipi di formula: la combinazione nome-aggettivo, la ripetizione di versi e il tema. La differenza tra 'formula' e 'scena tipica'/'tema' è stata poi ribadita da Lord 1951, pp. 72-73. Per una sintesi recente degli studi che, dopo Parry, hanno portato ad una rivisitazione ed evoluzione del concetto di formula vd. Ercolani 2006, pp. 157-167, che definisce le formule "segmenti testuali predefiniti di diversa ampiezza, messi a punto e perfezionati dai cantori nel corso delle generazioni".

¹⁹ Parry 1936. Nei suoi studi, raccolti in Parry 1971, lo studioso americano giunge alla conclusione che lo stile omerico è tradizionale, ovvero che i poemi sono il frutto della creazione non di un individuo, ma dell'attività di generazioni di cantori. Sono dunque la tradizionalità e l'oralità a spiegare la polimorfia della lingua omerica.

²⁰ Lord 1951.

²¹ Vd. anche Armstrong 1958, p. 339.

²² Kirk 1962, pp. 72-80.

²³ Nagler 1974.

“open-ended family” espressiva, nella quale ogni frase deve essere considerata un ‘allomorfo’ di una situazione astratta e deve essere vista come derivata non da qualsiasi altra frase, ma da un’entità situazionale preverbale, preesistente nella mente del poeta (*Gestalt*)²⁴. La famiglia espressiva, dunque, è ‘open-ended’ proprio perché il modello astratto non è limitato nella produzione di particolari frasi, ma può essere realizzato in forme più o meno simili e in un’infinita varietà di contesti. Per Nagler dunque “a type scene is not essentially a fixed sequence of the type implied by Arend and others, nor even a fixed pattern for the progressive selection of fixed or variable elements, but an inherited preverbal Gestalt for the spontaneous generation of a ‘family’ of meaningful details”²⁵.

Le scene tipiche sono dunque delle strutture abbastanza elastiche da poter essere adattate a contesti diversi, idea questa che risulta particolarmente importante ai fini della presente ricerca, che intende analizzare la loro presenza non solo in un contesto diverso rispetto a quello originario, ma addirittura in un genere diverso, un’opera in prosa quale le *Storie erodotee*.

Già all’interno della produzione epica una singola scena tipica poteva trovarsi in contesti tra loro differenti: è il caso, ad esempio, delle *arming scenes* o dei banchetti, che ricorrono spesso e in momenti narrativi molto diversi. Edwards sostiene che l’*Iliade*, dal punto di vista narrativo, sia quasi esclusivamente un susseguirsi di scene tipiche che devono essere di volta in volta adattate al contesto e che, pur descrivendo le stesse azioni, possono avere una lunghezza variabile e occupare da metà verso a interi gruppi di versi²⁶. Parks afferma, più nello specifico, che le scene tipiche possono essere estese attraverso delle digressioni: il poeta ‘divide’ ed espande la scena inserendo al suo interno un nuovo segmento narrativo²⁷. Anche il commento di Richardson all’*Inno a Demetra*²⁸ offre diversi spunti di riflessione sull’argomento: vari episodi dell’*Inno* possono infatti essere considerati delle scene tipiche, ma talvolta uno schema tradizionale è realizzato in un modo originale, con variazioni ed espansioni considerevoli, per creare in questo caso un legame con il rito eleusino.

Per comprendere meglio le modalità di adattamento delle scene tipiche è possibile anche instaurare un confronto con le similitudini: scene tipiche e similitudini sono state infatti

²⁴ Nagler 1974, pp. 11-13.

²⁵ Nagler 1974, pp. 81-82.

²⁶ Edwards 1980, pp. 1-3.

²⁷ Parks 1988, pp. 241-242 porta come esempio il motivo omerico ‘X ha ucciso Y’ e, in particolare, confronta *Il. XIII* 506-508 e *XIV* 442-448: nel secondo passo, infatti, la narrazione sembra essere stata interrotta e poi ripresa per permettere l’inserimento di una breve genealogia. Anche Austin 1966, p. 307 fa riferimento all’espansione di scene o descrizioni, affermando che ogni espansione ha una sua funzione e non è un mero ornamento, ma parte essenziale della narrazione.

²⁸ Richardson 1974, in particolare il commento ai versi 188-211.

spesso accostate, soprattutto per quanto riguarda le tecniche di composizione orale²⁹. Talvolta, ad esempio, le similitudini si trovano ad essere in contrasto con la narrazione circostante³⁰ e alcuni studiosi hanno ipotizzato che, proprio come avveniva per le scene tipiche, l'aedo ereditasse dalla tradizione un insieme precostituito di versi che potevano essere impiegati senza tenere pienamente conto del nuovo contesto. In alcuni casi, avendo memoria di versioni differenti di uno stesso episodio narrativo e delle varie similitudini che le accompagnavano, e non volendo rinunciare a nessuna di esse, il cantore poteva decidere di inserire le similitudini una dopo l'altra, nonostante potessero sembrare in contrasto tra loro, o poteva spostarne una in un passo diverso, benché non vi si adattasse perfettamente³¹. Particolarmente interessanti risultano inoltre le conclusioni alle quali giunge Scott³²: le similitudini, proprio come le scene tipiche e le formule, sono legate all'oralità della composizione, sono costituite da vari elementi appartenenti alla tradizione cui il poeta attinge e, trattandosi di unità autonome e tradizionali, possono essere modificate e adattate in base al contesto in cui devono essere collocate.

È possibile quindi affermare che le scene tipiche possono essere adattate attraverso espansioni, digressioni e riduzioni, che permettono un legame più fluido con il contesto ed evitano che la scena tipica appaia in alcuni casi come un blocco separato rispetto alla narrazione circostante. Bisogna inoltre tenere presente che la lunghezza di una scena tipica o la completezza in tutte le sue parti può dipendere anche dalla volontà del cantore di caratterizzare una data scena; è possibile infatti che ci sia l'intento di creare parallelismi tra più episodi – tenendo conto soprattutto del fatto che gli episodi ripetuti soddisfano le attese del pubblico che conosce una scena e la attende – senza però volerli caratterizzare allo stesso modo e con la stessa enfasi.

La scena tipica è dunque una struttura talmente elastica da poter essere adattata anche ad un contesto come quello delle *Storie* erodotee. Trattandosi in questo caso di un'opera in prosa, però, è piuttosto difficile trovarsi di fronte a ripetizioni parola per parola, molto più comuni invece per quanto riguarda le composizioni in versi. Nel corso del lavoro quindi, in

²⁹ Si vedano ad esempio Fränkel 1921, Murray 1934, pp. 245-249, Lee 1964, p. 25, Bowra 1930, pp. 114-128, Coffey 1957, pp. 117-118, Scott 1974, pp. 4, 12-13 e 126-140 e Edwards 1991.

³⁰ È il caso ad esempio di *Il.* XII 41-50, in cui Ettore viene paragonato ad un cinghiale o un leone che, pur stretto dai nemici, non si arrende e continua ad incalzare. Il contrasto rispetto al contesto narrativo è dato, in questo caso, dal fatto che Ettore, in realtà, non è solo e accerchiato dai nemici, ma cerca di esortare i compagni all'attacco. Un altro esempio è invece rappresentato dalla similitudine di *Il.* XVI 155-167, in cui Achille chiama alle armi i suoi uomini, paragonati a lupi feroci che si muovono in branco dopo aver sbranato un grosso cervo: la similitudine si addice più ad un'armata che rientra dalla battaglia che non ad una che si prepara ad andare all'attacco.

³¹ Bowra 1930, pp. 114-128, Murray 1934, pp. 245-249.

³² Scott 1974, pp. 126-140.

riferimento all'opera erodotea, con 'scena tipica' non si intenderà uno schema espressivo fisso e rigido sempre uguale a se stesso, ma l'insieme di azioni e situazioni ripetute che tendono ad essere raccontate con parole simili: tali scene si strutturano su elementi ricorrenti di contenuto e forma che potrebbero essere riconducibili ad una sorta di repertorio tradizionale e che, spesso, possono essere inseriti o omessi senza che l'episodio in sé subisca variazioni sostanziali. Gli elementi tipici quindi possono essere ordinati e combinati tra loro creando delle sequenze talvolta più rigide e talvolta più duttili e variabili; di conseguenza, come avviene per quelle omeriche, anche le scene tipiche erodotee possono essere in alcuni casi maggiormente sviluppate, attraverso digressioni o aggiunte di particolari, e in altri casi ridotte all'essenziale. Nel corso del lavoro verranno dunque analizzate delle scene tipiche più rigide e schematiche, come nel caso del sogno (capitolo 1), altre più 'aperte', in cui comunque traspare la presenza di un repertorio tradizionale di temi e di elementi espressivi ricorrenti, come nel caso della vestizione e della seduzione (capitolo 2) e delle battaglie (capitolo 3), e dei moduli ricorrenti del racconto che possono sembrare assimilabili alle scene tipiche ma tali non sono, ovvero i discorsi (capitolo 4)³³.

L'intento non è però quello di analizzare le scene tipiche in Erodoto come una pura ripresa dello stile omerico o un ulteriore elemento da annoverare nella lunga lista di influssi omerici presenti nelle *Storie*. Si cercherà invece di mettere in evidenza prevalentemente la funzionalità di tali mezzi del racconto all'interno dell'opera erodotea, partendo proprio dalla loro funzionalità nell'*epos* omerico.

Come già è stato accennato durante la breve rassegna dei principali studi sull'argomento, la scena tipica omerica è fortemente legata al contesto di composizione e di pubblicazione orale dell'epica arcaica³⁴, dal momento che rappresenta uno strumento di aiuto importante sia per la memoria del *performer* sia per l'atto di composizione del testo³⁵. Durante la composizione, infatti, il cantore epico poteva attingere ad un repertorio di temi, formule e scene tipiche

³³ Per un confronto vd. Russo 1968. Lo studioso distingue quattro categorie di scene tipiche e per ognuna di esse offre un esempio: la ripetizione parola per parola (es. sacrifici rituali), la scena ripetuta con alcune variazioni e con l'aggiunta di particolari (es. vestizione del guerriero), le scene in cui il modello viene gestito piuttosto liberamente, attraverso la presenza di diversi elementi di innovazione, al punto tale da dare l'impressione che non sia mantenuto lo schema tipico (es. scene deliberative) e le scene di totale non-ripetizione, difficili da identificare in rapporto alle altre scene tipiche e tra le quali, secondo quanto afferma Russo, occorre collocare anche le similitudini.

³⁴ Sull'argomento si è sviluppato un ampio dibattito; non tutti gli studiosi infatti concordano sul legame tra scena tipica e oralità. Dimock 1963, ad esempio, sostiene che le formule e le ripetizioni sono proprie della poesia come genere letterario e considera la memorizzazione parola per parola un sottoprodotto della scrittura. Anche secondo Hoekstra 1969 le formule non dimostrano una composizione orale e la ripetizione *verbatim* è impensabile in una composizione estemporanea.

³⁵ Gentili 1984, p. 6 riconosce infatti due tipi di memorizzazione: una di temi e formule e una di testi parola per parola. Per la memoria nella cultura orale vd. anche Sbardella 2006, p. 20.

assemblabili in varie combinazioni che permettevano quindi una composizione estemporanea³⁶. Come sottolinea Ercolani³⁷, però, il cantore non era sempre un improvvisatore ma, talvolta, riproduceva un poema mandato precedentemente a memoria: venivano cioè memorizzati una serie di episodi, una sorta di ‘canovaccio narrativo’, che erano poi ricomposti attraverso l’impiego delle tecniche formulari, con l’aggiunta di nuovi elementi e l’omissione di altri in base soprattutto al contesto performativo e alle esigenze del pubblico³⁸.

Anche per quanto riguarda le *Storie*, dunque, la presenza di scene tipiche potrebbe rimandare ad un contesto di oralità: il contesto in cui agisce Erodoto è infatti ancora di oralità prevalente³⁹.

3. Erodoto e l’oralità

Quella che la Grecia vive, sul piano della comunicazione, a partire dall’introduzione della scrittura alfabetica, avvenuta indicativamente tra la metà del IX sec. e l’VIII sec.⁴⁰, è una condizione di oralità mista, ancora nettamente prevalente nell’età arcaica, più fortemente compromessa con la nuova tecnologia in quella classica. Il processo di alfabetizzazione fu infatti piuttosto lento e la dimensione orale della comunicazione rimase fortemente radicata fino alla fine del V secolo. In questa cultura il passaggio dall’oralità alla scrittura non è stato netto e improvviso, poiché l’utilizzo della scrittura non ha comportato la fine della prassi tradizionale di pubblicare oralmente i testi. Almeno fino al V secolo quella tra oralità e scrittura è stata una convivenza dinamica e hanno continuato a verificarsi a lungo interazioni reciproche spesso difficili da ricostruire: proprio il V secolo rappresenta un momento determinante nel passaggio alla cultura del libro e della scrittura, pur mantenendo evidenti tratti di congruenza con la cultura tradizionale dell’oralità⁴¹.

³⁶ Si vedano in particolare Lord 1962 e 1985, Gentili 1984, Friedrich 2002 e Ercolani 2006, pp. 65-66; sul legame tra tecniche di memorizzazione e scene tipiche, cataloghi e altre strutture compositive si veda Minchin 2001. Sulla composizione orale in generale vd. Finnegan 1977 e Sale 1996.

³⁷ Ercolani 2006 p. 67.

³⁸ Ercolani 2006 p. 165 sottolinea l’importanza per il pubblico dello stile formulare, che migliora l’apprendimento, soddisfa l’orizzonte di attesa e aumenta l’efficacia della comunicazione. Su *performance* e pubblico dei poemi omerici vd. anche Martin 1989 e 1997 e Bakker 1997.

³⁹ Le culture ad oralità prevalente (o ‘aurali’, secondo la definizione di Ong 1970) sono caratterizzate da una composizione e trasmissione scritte dei testi e una pubblicazione e diffusione orali, a differenza delle culture interamente orali, che non conoscono la scrittura, nelle quali si ha oralità a livello di composizione, pubblicazione e trasmissione dei testi (Finnegan 1977, pp. 16-24, Gentili 1984, p. 5, Zumthor 1984, p. 32). Come sottolinea però Sbardella 2006, “l’auralità non è una condizione ontologicamente diversa dall’oralità, ma solo una delle sue forme attenuate”. Sulla cultura orale vd. Zumthor 1984, Ong 1986 e il più recente Sbardella 2006.

⁴⁰ Jeffery 1961, p. 21, Guarducci 1967, pp. 70-72.

⁴¹ Si vedano, al riguardo, Havelock 1973, Gentili 1969 e 1972, Aloni 1998, p. 21, Rossi 1992, Porciani 1994, Bakker 1997, p. 9, Sbardella 2006, pp. 27-28. Sulla circolazione dei libri in Grecia a partire dalla seconda metà

Erodoto si colloca in questa fase di passaggio e, di conseguenza, la sua narrazione è senza dubbio influenzata da un'oralità ancora dominante sia nella pubblicazione dei testi sia, nel caso specifico di un'opera storica, nella natura delle fonti a cui si poteva attingere⁴². Diversi studiosi hanno infatti riconosciuto nelle *Storie* alcune caratteristiche della comunicazione orale⁴³, come ad esempio la composizione ad anello⁴⁴, la paratassi, l'impiego di nessi molto simili a quelli utilizzati nelle conversazioni (“a proposito di...”), le digressioni, lo stile descrittivo e, inoltre, l'impiego come fonti del mito e della poesia epica.

A quel livello cronologico, tuttavia, la scrittura doveva già essere entrata da molto tempo nei meccanismi di composizione e trasmissione dei testi. La lunghezza dell'opera erodotea implica inevitabilmente che ci troviamo di fronte a un testo composto con l'ausilio della scrittura, come comprova anche la frequenza d'uso del verbo γράφω all'interno delle *Storie*. Per molto tempo, in relazione all'opera di Erodoto, gli studiosi hanno dibattuto intorno a quella che è stata definita, sulla scia degli studi omerici, la ‘questione erodotea’. Jacoby, considerato l'iniziatore della corrente degli analisti, ha infatti ipotizzato che le *Storie* rappresentino un insieme di singole letture scritte per delle *performances* orali; la sua tesi è stata però confutata dai numerosi sostenitori dell'unità dell'opera⁴⁵. Col tempo la ‘questione erodotea’ si è dunque intrecciata con il dibattito che riguarda le modalità di pubblicazione delle *Storie*. Nel contesto culturale della Grecia di V secolo, in cui, come si è detto, l'oralità ricopre ancora un ruolo molto importante ed è in continuo dialogo con la scrittura, era molto diffusa la pratica delle *performances* orali. È dunque probabile che la principale modalità di pubblicazione delle *Storie* fosse ancora affidata alla dimensione orale, come era naturale in

del V sec. vd. Turner 1952. Si veda anche Nieddu 1985, secondo il quale i libri servivano da supporto per il *performer*, dal momento che fino alla fine del V sec. il pubblico di un'opera non leggeva il testo, ma lo ascoltava.

⁴² Vd. Murray 1987 e 2001 e Bettalli 2009, p. 51. Sulle fonti orali in Erodoto si vedano Momigliano 1961-1962, Darbo-Peschanski 1985, Lang 1984a, Murray 1987, Asheri 1988, pp. XXVIII-XXXIV, Evans 1991, Dorati 2000, p. 39. Fehling 1989 sostiene invece che le fonti erodotee non siano attendibili e rappresentino esclusivamente una finzione letteraria.

⁴³ Vd. in particolare Lang 1984, soprattutto p. 69, Rossi 1992, n. 68, p. 99, Bettalli 2009. Per l'influenza della comunicazione orale nella storiografia in generale vd. Sbardella 2006, pp. 56-58.

⁴⁴ Interessante l'osservazione di Lang 1984, secondo cui sarebbe più corretto parlare di ‘composizione a spirale’: ciò che viene detto nelle digressioni, infatti, non è un discorso chiuso in sé, ma è necessario per il procedere della narrazione.

⁴⁵ A sostegno della tesi di Jacoby 1913 si vedano tra gli altri Cagnazzi 1975, che riconosce 28 λόγοι indipendenti alla base delle *Storie*, Asheri 1988 e Evans 1991. Per la corrente unitaria vd. invece Pohlenz 1937, pp. 1-20, Immerwahr 1966 (già nei lavori precedenti: Immerwahr 1954, 1956, 1960), che però, pur sostenendo che Erodoto avesse in mente una struttura ben precisa dell'opera, non nega la possibilità di precedenti *performances* orali, e Lateiner 1989.

quel tempo⁴⁶: basti pensare alle varie forme poetiche, elaborate con l'ausilio della scrittura ma eseguite oralmente, o alle *performances* oratorie dei sofisti⁴⁷.

Oltre al contesto culturale della Grecia di V sec. e agli aspetti stilistici che fanno pensare ad un'opera destinata all'ascolto, come la frequenza dei pronomi deittici, la libertà sintattica, le formule anticipatorie e conclusive o la ripetizione delle parole chiave, è possibile trovare anche dei riferimenti interni alle *Storie* che suggeriscono quantomeno indiziariamente la prassi erodotea di diffondere la propria opera attraverso *performances*. Uno degli esempi più noti è rappresentato da VI 43: ἐνθαῦτα μέγιστον θῶμα ἐρέω τοῖσι μὴ ἀποδοκομένοισι Ἑλλήνων Περσέων τοῖσι ἑπτὰ Ὅτανεα γνῶμην ἀποδέξασθαι ὡς χρεὸν εἶη δημοκρατέεσθαι Πέρσας (“dirò allora una cosa davvero incredibile per quei Greci che non credono che Otane abbia esposto ai sette Persiani il parere che fosse necessaria una costituzione democratica in Persia”). Erodoto si riferisce qui ad un passo precedente dell'opera (III 80), il famoso dibattito costituzionale che si svolge poco prima dell'ascesa al trono di Dario; è possibile infatti che questo inciso rappresenti la testimonianza di precedenti pubbliche letture, durante le quali alcuni ascoltatori potrebbero aver mostrato un certo scetticismo riguardo all'attendibilità del discorso riportato da Erodoto, secondo dinamiche di interazione con il pubblico che erano tipiche di una cultura della *performance*.

Anche in autori più tardi è possibile trovare alcuni riferimenti alle pubbliche letture delle *Storie*⁴⁸: Plutarco, citando come fonte lo storico Diillo, racconta che Erodoto ricevette diecimila talenti per le sue letture ad Atene; Luciano fa riferimento ad una lettura dell'intera opera erodotea che si sarebbe svolta ad Olimpia – dato, quello quantitativo, molto improbabile dal momento che, vista la lunghezza delle *Storie*, non sarebbero bastati neanche i cinque giorni dei giochi olimpici per leggerle tutte; Marcellino, per rappresentare un ideale passaggio di testimone tra i due primi storici, parla di una *performance* erodotea cui avrebbe assistito lo stesso Tucidide⁴⁹. Si tratta, ovviamente, di aneddoti che non possono di per sé

⁴⁶ Sono molti gli studiosi che sostengono una diffusione orale delle *Storie* tramite pubbliche *performances*, si vedano in particolare Jacoby 1913, Parke 1946, Canfora 1971, pp. 658-660, Momigliano 1978, Lang 1984, Evans 1991, Canfora-Corcella 1992, pp. 441-448, Thomas 1992, pp. 123-127, Thomas 2000, Hornblower 1996, pp. 25-28, Dorati 2000, pp. 17-52, Bakker 2002, pp. 28-29, Moles 2002, pp. 33-34, Slings 2002, p. 63, Raaflaub 2002, pp. 150-153, Nicolai 2004, Evans 2009, Oliver 2017. Non sono invece d'accordo Powell 1939, Beltrametti 1986, Johnson 1994, Rösler 2002.

⁴⁷ Oliver 2017 parla in proposito di “wisdom performance”, facendo riferimento alle esecuzioni di Solone, di Teognide, dei sofisti e dei sapienti-λόγιοι. Sull'accostamento tra Erodoto e le figure di sofisti e medici ippocratici si veda soprattutto Thomas 1992, 1993 e 2000. Nagy 1987 p. 177 colloca invece lo storico tra i λόγιοι più che tra i sofisti e lo considera un *performer* in prosa erede della tradizione epica.

⁴⁸ Sulle fonti antiche riguardanti le pubbliche letture di Erodoto vd. Jacoby 1913, Powell 1939, Canfora 1971, Momigliano 1978, Johnson 1994, Dorati 2000.

⁴⁹ I passi cui si fa riferimento sono: Plut. *De malign. Herod.* 862,a-b; 864,c-d = Diyll. *FGrHist* 73 F3, Luc. *Herod.* 1-3;7 e Marcell. *Vita Thuc.* 54.

essere considerati delle testimonianze di fatti realmente accaduti; ciò che merita di essere sottolineato, però, è che un aneddoto, per essere convincente, deve comunque basarsi su qualcosa di credibile e coerente con il comune senso storico, come poteva essere la prassi delle pubbliche letture delle opere storiche. Indubbiamente le testimonianze sono tutte molto tarde e, come sottolinea Priestley riferendosi nello specifico al passo plutarco, potrebbero aver subito l'influenza delle pratiche ellenistiche⁵⁰. C'è però un'ultima testimonianza molto discussa dai vari studiosi e molto più vicina nel tempo all'opera erodotea: Tucidide. All'inizio della sua opera, Tucidide fa diversi riferimenti all'uso della ricezione acroamatica delle opere dei logografi, intendendo molto probabilmente con questo termine non solo gli autori di prosa in generale ma, più specificamente, coloro che prima di lui avevano raccontato fatti storici, compreso Erodoto. Egli afferma infatti che *λογογράφοι ξυνέθεσαν ἐπὶ τὸ προσαγωγότερον τῆ ἀκρόασει ἢ ἀληθέστερον* (I 21,1: “i logografi hanno composto opere più per essere piacevoli all'ascolto che veritieri”) e ancora che, per quanto riguarda la sua opera, *καὶ ἐξ μὲν ἀκρόασις ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται* (I 22,4: “forse la mancanza del favoloso dai fatti risulterà meno attraente all'ascolto”) e che *κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ζύγκεται* (I 22,4: “è stata composta per essere un possesso destinato a durare per sempre più che un pezzo da competizione da ascoltare sul momento”). Le parole dello storico lasciano intendere chiaramente che le opere cui fa riferimento, compresa la sua, erano scritte in funzione di un pubblico di ascoltatori e diffuse anche, e talvolta esclusivamente, attraverso il canale performativo, come ci si aspettava in una cultura aurale quale era quella della Grecia arcaica. Tucidide inoltre non esclude affatto la possibilità che la sua opera sia diffusa oralmente, ma anzi avverte i destinatari che l'ascolto potrebbe essere meno gradevole di quanto si aspettano⁵¹; non c'è motivo dunque di pensare che Erodoto avesse in mente una diffusione diversa per la sua

⁵⁰ Priestley 2014, p. 49 si riferisce in particolare alla possibilità che Erodoto abbia ottenuto un compenso economico da parte di Atene. In realtà le testimonianze relative alle pubbliche letture di Erodoto potrebbero essere interpretate come una proiezione nel periodo classico di quanto avveniva nel periodo ellenistico, ma potrebbero anche rappresentare, al contrario, la conferma di una pratica che, diffusa sin dal periodo classico, ha continuato a sopravvivere fino all'età ellenistica. Sulle testimonianze epigrafiche relative alle *performances* orali in età ellenistica si vedano in particolare Guarducci 1927-1929, Chaniotis 1988 e Cinalli 2012.

⁵¹ Vd. Porciani 1994, p. 381. Un aspetto molto importante legato alla diffusione orale delle opere è proprio l'orizzonte di attesa del pubblico. Per l'influenza del pubblico nelle *performances* delle culture orali si veda in particolare Okpewho 1979, pp. 131-132 e p. 236; vd. anche Ong 2014, p. 95. Anche nella Grecia arcaica, dunque, il pubblico, così come l'occasione e il committente, influisce sulla composizione, che deve essere necessariamente adattata alle esigenze concrete della *performance*, considerate primarie rispetto anche all'esigenza di unità organica della composizione (Gentili 1984, p. 65). Sull'influenza del pubblico rispetto alla materia delle *Storie* si veda in particolare Oliver 2017.

opera, tenendo anche conto, come si è detto, delle numerose tracce di comunicazione orale presenti nelle *Storie*⁵².

Ripartendo dagli studi riguardanti la questione erodotea, sono state formulate varie ipotesi intorno alla composizione e pubblicazione delle *Storie*. Benché sia ormai ampiamente riconosciuta l'unità di fondo dell'opera, resta infatti aperto il problema della presenza di sezioni narrative e descrittive che appaiono relativamente autonome e sembrano suggerire la prassi di *performances* orali di singole parti. Alcuni hanno dunque sostenuto l'idea di una pubblicazione 'work in progress' delle *Storie*⁵³, cioè una pubblicazione orale che seguiva passo passo la composizione delle singole parti, mentre altri hanno ipotizzato una divisione in due momenti distinti: una prima fase di Erodoto viaggiatore, "aedo in prosa" e "oral performer"⁵⁴, o semplicemente scrittore di singoli testi destinati a pubbliche letture⁵⁵, e una seconda fase in cui avrebbe invece messo per iscritto l'opera nella sua compiutezza⁵⁶. Un accenno a parte merita il lavoro di Oliver che, attraverso l'analisi dei passi riguardanti le battaglie di Platea, Salamina e Termopili, identifica inizio e fine di singole porzioni delle *Storie* oggetto di precedenti *performances* orali, ipotizzando addirittura quali potessero esserne il pubblico e il contesto storico⁵⁷. Oliver distingue così un "final text" concettualmente unitario e scritto in modo continuativo, e una serie di "performance texts", ovvero sezioni più brevi composte per le *performances* orali e poi inglobate nella stesura finale dell'opera.

All'interno di questo perimetro di ipotesi riguardanti la pubblicazione dell'opera erodotea, si potrebbe aggiungere un'ulteriore possibilità, che, sottolineo, non vuole essere 'la' soluzione del problema, ma solo una delle ipotesi da tenere in considerazione. Erodoto, come ipotizzano diversi studiosi, potrebbe aver composto i singoli testi destinati alle *performances* e poi, in un secondo momento, averli riuniti in un unico testo finale. Questa scelta è stata molto probabilmente dettata da motivazioni legate al 'mondo della scrittura', cioè dalla volontà di lasciare un'opera che potesse raggiungere un pubblico più ampio e distante nel tempo, rispetto a quello limitato e momentaneo che assisteva a una *performance*. Non mi

⁵² Vd. al riguardo Mazzarino 1965, p. 560 n.125. Thomas 2000, p. 257 afferma chiaramente che "it would be implausible to think that Herodotus, of all writers in this period, did not give public lectures or oral performances of some kind". Si veda anche Ferrucci 2001 per la diffusione orale delle opere dei logografi, la cui circolazione libraria, secondo lo studioso, era una destinazione d'uso secondaria.

⁵³ Evans 1991, p. 90, Thomas 1992, pp. 125-126, Thomas 1993, Thomas 2000, pp. 257-260, Bakker 2002.

⁵⁴ Secondo le definizioni rispettivamente di Bettalli 2009, pp. 51-54 e Murray 2001, p. 323.

⁵⁵ Vd. Dorati 2000, Oliver 2017.

⁵⁶ Si veda in particolare Canfora-Corcella 1992, p. 447: "In fase di stesura definitiva egli ha potuto riprendere trattazioni precedenti che forse erano già state oggetto di presentazione orale, e le ha disposte in maniera più o meno ordinata lungo un filo conduttore e con una precisa coscienza della struttura generale dell'opera".

⁵⁷ Oliver 2017.

sento di escludere, però, la possibilità che un'idea di opera unitaria possa essere venuta dal contesto delle *performances* orali. È probabile che Erodoto eseguisse pubbliche letture su tematiche specifiche anche su richiesta di vari committenti; si spiegherebbero in questo modo i riferimenti a culti o figure mitiche e storiche locali, o anche la visione a volte atenocentrica e a volte filospartana che caratterizza sezioni diverse delle *Storie*. Con ciò non intendo ovviamente dire che il testo giunto fino a noi sia quello effettivamente letto durante un ciclo di *performances*⁵⁸, ma che non è da escludere la possibilità che, ad un certo punto, qualcuno abbia chiesto ad Erodoto una lettura dell'intera opera. Un parallelo si potrebbe ricercare in quanto è accaduto nell'Atene dei tiranni in relazione ai poemi omerici e, più in generale, al ciclo epico⁵⁹. La testimonianza di Luciano⁶⁰, inoltre, pur apparendo poco credibile, potrebbe rivelare una prassi di lettura dell'intera opera, sebbene difficilmente realizzabile in soli cinque giorni⁶¹.

Il presente lavoro parte dunque dal presupposto che le *Storie* sono una composizione letteraria, legata ai meccanismi propri del testo scritto, ma sono state concepite per degli spazi di oralità, ovvero per delle pubbliche letture: la destinazione orale dell'opera potrebbe dunque aver influito anche sui meccanismi di composizione. In altre parole, il testo delle *Storie* è stato composto per iscritto ma pensato per l'esecuzione orale e, di conseguenza, la composizione può aver risentito di logiche proprie della comunicazione orale. È infatti difficile immaginare, come ha ipotizzato Beltrametti, che l'oralità delle *Storie* “non ha nulla di autentico. Non è il residuo resistente di una fase di transizione dal parlato allo scritto, ma un ritmo artificiale, riportato e finto, sicuramente falso, anche se efficace. Indotto da una necessità culturale di comunicazione, più che da una scelta particolare di stile. Erodoto finge l'oralità mirando agli effetti del discorso parlato”⁶². Ammettere che Erodoto “finge l'oralità” per necessità di comunicazione, equivale ad ammettere che lo storico va incontro al suo pubblico e, di conseguenza, tiene conto dell'orizzonte di attesa del pubblico. L'obiezione di Beltrametti, dunque, rappresenta in realtà una conferma del fatto che, per quanto riguarda le *Storie* di Erodoto, bisogna ammettere un certo grado di rapporto con l'oralità. Si ritiene quindi che le *Storie* presentino al loro interno delle forti tracce di oralità, legate come si è detto, oltre che alla natura delle fonti erodotee, soprattutto ai contesti di diffusione e

⁵⁸ Dorati 2000, pp. 89-90 sottolinea infatti che Erodoto si rivolge al suo pubblico come all'ascoltatore di una *performance*, ma che ciò non implica necessariamente che il testo pervenuto sia quello effettivamente letto durante le pubbliche letture.

⁵⁹ Vd. Sbardella 2012, pp. 38-51.

⁶⁰ Luc. *Herod.* 1-3

⁶¹ Questa ipotesi è nata durante una serie di discussioni con Livio Sbardella.

⁶² Beltrametti 1986, p.82.

pubblicazione dell'opera. Nello specifico, ci si soffermerà in una prima fase sulla presenza delle scene tipiche e, in un secondo momento, sulla funzione dei discorsi diretti all'interno della narrazione erodotea. Come si vedrà meglio in seguito⁶³, infatti, in un contesto prevalentemente orale, la parola pronunciata ha un peso notevolmente maggiore rispetto a quello, per noi più familiare, che ricopre in una cultura del testo scritto.

⁶³ Vd. cap. 4.

Capitolo 1. Il sogno⁶⁴

Il sogno è un fenomeno molto complesso e affascinante che gli uomini di ogni tempo hanno tentato di comprendere e spiegare. La loro inconsistenza e l'incapacità umana di stabilire un controllo su di essi hanno portato spesso a ricondurre i sogni alla sfera del divino ed è quanto accade anche nella cultura greca, in particolare in quella più antica, descritta nei poemi omerici⁶⁵.

In questo capitolo non si vuole però trattare il sogno nelle sue varie accezioni culturali, filosofiche e antropologiche; si intende invece prendere in esame alcuni specifici episodi erodotei e analizzarli dal punto di vista linguistico, strutturale e funzionale, instaurando un confronto con la lingua, la struttura e la funzionalità delle scene tipiche di sogno presenti nei poemi omerici⁶⁶.

1.1 I sogni in Erodoto

Nelle *Storie* Erodoto descrive numerosi sogni che appaiono sia a personaggi principali, quali ad esempio Serse o Ciro, che a personaggi secondari, come ad esempio la figlia di Policrate o il sacerdote egizio Setone⁶⁷. Nello specifico, è possibile distinguere due differenti tipologie di sogno⁶⁸: i sogni simbolici e le epifanie⁶⁹. I sogni simbolici consistono in visioni allegoriche, più o meno oscure, che predicono il futuro e che, per essere comprese, necessitano di un'interpretazione; nel caso delle epifanie, invece, a colui che dorme appare una figura onirica che, parlando in modo esplicito, ordina chiaramente ciò che è necessario fare.

⁶⁴ Gli argomenti trattati in questo capitolo sono stati oggetto di un intervento tenuto durante il Convegno Internazionale "Specola Historicorum. Trasmissione e tradizione dei testi storiografici nel mondo greco" (vd. Quadrelli 2019).

⁶⁵ Per il sogno in Omero e, più in generale, nella cultura greca vd. Dodds 1951 pp. 102-134, Hundt 1935, Kessels 1978, Van Lieshout 1980, Lévy 1982, Guidorizzi 1988, Brillante 1991, Dorati 2013 e Harris 2013; vd. anche la raccolta di saggi in «Ktema» 7 (1982), pp. 5-85 e in «Ktema» 8 (1983), pp. 5-52. I titoli citati non esauriscono l'ampia bibliografia sull'argomento.

⁶⁶ Per la scena tipica di sogno vd. Arend 1933, pp. 61-63, Gunn 1971, pp. 15-17, Morris 1983 e Kessels 1978, pp. 134-147.

⁶⁷ La bibliografia sui sogni in Erodoto è molto vasta. Si vedano, senza pretese di esaustività, Germain 1956, Evans 1961, Frisch 1968, Van Lieshout 1970, Solmsen 1974, Schwabl 1983, West 1987, Lévy 1995, Harrison 2000, pp. 123-157, Bodei Giglioni 2002, Ambaglio 2007, Mattaliano 2007, Vannicelli 2017, pp. 308-309 e 320-327. Vd. anche Oppenheim 1956.

⁶⁸ La distinzione tra le due diverse tipologie di sogno ha radici molto antiche (vd. Artem. I 2). Numerosi studiosi si sono soffermati sulle diverse caratteristiche dei due tipi di sogno nella letteratura greca, in particolare Dodds 1951, pp. 102-134, Kessels 1978, Frisch 1968, Schwabl 1983, Bodei Giglioni 2002.

⁶⁹ Utilizzo, qui, il termine impiegato in Harris 2013. Questo tipo di sogno è stato definito anche "Aussertraum", ovvero "sogno esterno" (Hundt 1935), "Dream-visitation" (Dodds 1951), "sogno oggettivo" (Guidorizzi 1988) e "message-dream" (Oppenheim 1956).

Nelle *Storie* è possibile riconoscere otto sogni simbolici: propongo una loro schematizzazione riportando, per ogni episodio, l'espressione con cui Erodoto introduce la visione.

Sogni di Astiage (I 107-108,1). Il re Astiage ha due sogni premonitori riguardanti sua figlia Mandane, futura madre di Ciro. Nella prima visione la donna gli appare orinare così abbondantemente da ricoprire l'intera Asia, mentre nella seconda, successiva al matrimonio tra Mandane e Cambise, Astiage vede nascere dai genitali della figlia una vite che, ancora una volta, ricopre tutta l'Asia.

εἶδε ἄλλην ὄψιν, ἐδόκεε (...)

Sogno di Ciro (I 209,1). Durante la spedizione contro i Massageti Ciro ha in sogno una visione nella quale Dario, figlio di Istaspe, con due grandi ali ricopre l'Asia e l'Europa.

εἶδε ὄψιν εὐδὼν (...) τοιήνδε· ἐδόκεε (...)

Sogno di Cambise (III 30,2). Mentre si trova in Egitto Cambise, per invidia, fa tornare in Persia suo fratello Smerdi. Pochi giorni dopo ha in sogno una visione nella quale un messaggero proveniente dalla Persia gli annuncia che Smerdi, seduto sul trono regale, tocca il cielo con la testa.

ὄψιν εἶδε ὁ Καμβύσης ἐν τῷ ὕπνῳ τοιήνδε· ἔδοξε (...)

Sogno della figlia di Policrate (III 124,1). Policrate sta per recarsi presso Otane, che gli ha teso un tranello per ucciderlo. La figlia cerca di dissuaderlo dopo aver avuto in sogno una visione nella quale suo padre, sospeso in aria, veniva lavato da Zeus e unto dal Sole.

ιδούσης τῆς θυγατρὸς ὄψιν ἐνυπνίου τοιήνδε· ἐδόκεε (...)

Sogno di Ippia (VI 107,1). Ippia, mentre guida i Persiani a Maratona, sogna di giacere con sua madre.

ὄψιν ἰδὼν ἐν τῷ ὕπνῳ τοιήνδε· ἐδόκεε (...)

Sogno di Agariste (VI 131,2). Agariste, madre di Pericle, sogna di dare alla luce un leone.

εἶδε ὄψιν ἐν τῷ ὕπνῳ, ἐδόκεε (...)

Sogno di Serse (VII 19,1). Serse, poco prima della spedizione contro la Grecia, sogna di essere incoronato con una fronda di ulivo, i cui rami ricoprono tutta la terra; poco dopo, però, la corona scompare.

τρίτη ὄψις ἐν τῷ ὕπνῳ ἐγένετο (...) Ἡ δὲ ὄψις ἦν ἥδε· ἐδόκεε (...)

I sogni elencati preannunciano, in modo più o meno oscuro, qualcosa che poi, inevitabilmente, accade: da Mandane nasce Ciro, destinato a regnare su tutta la Persia al posto di Astiage; Dario sale al trono dopo la morte di Cambise; Smerdi si impadronisce del potere, pur trattandosi del Mago e non del fratello di Cambise, fatto uccidere dopo che il re aveva mal interpretato la visione; Policrate viene impalato da Otane e, dunque, il suo corpo viene bruciato dal sole e bagnato dalla pioggia; Serse, infine, in un primo momento, riesce ad espandere i suoi domini ma, in seguito, è costretto a ritirarsi. Dal punto di vista contenutistico, dunque, gli episodi possono essere accomunati dall'aspetto premonitore dei sogni, benché questi non vengano sempre interpretati nel modo corretto. Analizzando il testo, però, è possibile creare un legame tra i vari episodi anche per quanto riguarda il lessico e la struttura verbale: Erodoto infatti, per introdurre le diverse visioni, impiega sempre la stessa espressione⁷⁰. Pur tenendo presente che la ripetizione degli stessi termini è legata in primo luogo alla necessità di esprimere uno stesso concetto, non è da sottovalutare la possibilità che Erodoto ricorra consapevolmente a una sorta di tipicità, poiché tende a riproporre non solo gli stessi lemmi, ma anche la stessa struttura sintattica: εἶδε ὄψιν / ἐδόκεε. Una forte tipicità è invece chiaramente riconoscibile nella seconda tipologia di sogno presente nell'opera erodotea: l'epifania. Nelle *Storie* vengono descritti otto sogni a carattere epifanico; come per le visioni simboliche, i vari episodi verranno riassunti in modo schematico per permettere un confronto più immediato:

Sogno di Creso (I 34). Dopo l'incontro con Solone, a Creso appare un sogno che gli preannuncia la morte di suo figlio Atis.

Αὐτίκα δέ οἱ εὐδοντι ἐπέστη ὄνειρος, ὅς οἱ τὴν ἀληθείην ἔφαινε τῶν μελλόντων γενέσθαι κακῶν κατὰ τὸν παῖδα.

“Subito, mentre dormiva, gli si pose sopra un sogno che gli mostrava la verità dei mali che stavano per colpirlo attraverso suo figlio.”

⁷⁰ Per i termini che indicano il sogno in Erodoto vd. Lévy 1995, pp. 19-20; per i termini nella letteratura greca vd. Kessels 1978, pp. 176-177.

Sogno di Sabaco (II 139). Al re etiope Sabaco, mentre regna sull’Egitto, appare in sogno un uomo che gli ordina di tagliare a metà tutti i sacerdoti d’Egitto. L’Etiope, capendo che gli dei lo stanno spingendo a compiere un’azione empia, decide di abbandonare il paese.

ὄψιν ἐν τῷ ὕπνῳ τοιήνδε ἰδόντα αὐτὸν οἴχεσθαι φεύγοντα· ἐδόκεε οἱ ἄνδρα ἐπιστάντα συμβουλεύειν τοὺς ἱεράς τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ συλλέξαντα πάντας μέσους διαταμέειν.

“Se ne andò fuggendo dopo aver visto nel sonno questa visione: gli sembrava che un uomo, ponendosi sopra di lui, gli consigliasse di radunare tutti i sacerdoti d’Egitto e di tagliarli a metà.”

Sogno di Setone (II 141,3). Il sacerdote Setone, re d’Egitto, si lamenta nel tempio per l’imminente attacco degli Arabi e si addormenta. Gli appare allora in sogno il dio, che lo rassicura e gli promette di intervenire in suo aiuto.

ὀλοφυρόμενον δ’ ἄρα μιν ἐπελθεῖν ὕπνον καὶ οἱ δόξαι ἐν τῇ ὄψει ἐπιστάντα τὸν θεὸν θαρσύνειν (...)

“Mentre si lamentava, lo prese il sonno e nella visione gli sembrò che il dio, ponendogli sopra, lo rincuorasse (...)”

Sogno di Ipparco (V 56). Ad Ipparco, poco prima della sua uccisione da parte di Armodio e Aristogitone, appare in sogno un uomo che gli rivolge dei versi enigmatici sulla sua imminente sventura.

Ἦ μὲν νυν ὄψις τοῦ Ἰπάρχου ἐνυπνίου ἦν ἡδε. Ἐν τῇ προτέρῃ νυκτὶ τῶν Παναθηναίων ἐδόκεε ὁ Ἰππαρχος ἄνδρα οἱ ἐπιστάντα μέγαν καὶ εὐεϊδέα αἰνίσσεσθαι τάδε τὰ ἔπεα (...)

“E la visione del sogno di Ipparco era questa. Nella notte precedente alle Panatenee, a Ipparco sembrava che un uomo grande e di bell’aspetto, ponendogli sopra, gli rivolgesse questi versi enigmatici (...)”

Primo sogno di Serse (VII 12-13). Dopo essersi riunito con i più nobili Persiani e dopo aver deciso di marciare contro la Grecia, Serse ripensa al parere di Artabano, contrario alla spedizione, e si addormenta in preda ai dubbi, ma sempre più deciso a non attaccare la Grecia. In sogno, però, gli appare un uomo che lo esorta a compiere la spedizione, ma Serse,

al suo risveglio, non tiene conto dell'ordine ricevuto e convoca i nobili persiani per comunicare loro la sua nuova decisione.

ἐν τῇ νυκτὶ εἶδε ὄντιν τοιήνδε, ὡς λέγεται ὑπὸ Περσέων· ἐδόκεε ὁ Ξέρξης ἄνδρα οἱ ἐπιστάνα μέγαν τε καὶ εὐειδέα εἰπεῖν (...)

“nella notte, narrano i Persiani, ebbe questa visione: a Serse sembrava che un uomo grande e di bell'aspetto, ponendoglisi sopra, gli dicesse (...)

Secondo sogno di Serse (VII 14). Dopo aver annunciato al consiglio dei Persiani di non voler più marciare contro la Grecia, Serse ha una seconda visione: nella notte gli appare nuovamente in sogno un uomo che, minacciandolo, gli ordina di compiere la spedizione.

νυκτὸς δὲ γενομένης αὐτὶς τῶντὸ ὄνειρον τῷ Ξέρξει κατυπνωμένῳ ἔλεγε ἐπιστάν (...)

“Venuta la notte, lo stesso sogno, stando sopra a Serse che dormiva, gli disse (...)

Sogno di Artabano (VII 17-18,1). Artabano, sostenendo che i sogni sono influenzati da ciò a cui si pensa durante il giorno, invita Serse a non tenere conto delle visioni. Per ordine del re, però, indossa le vesti regali e si addormenta nel letto di Serse, con l'intento di mettere alla prova la figura onirica e capire se si tratti realmente di un messaggio divino. Ad Artabano appare dunque lo stesso sogno di Serse, che lo minaccia prima verbalmente e poi con un ferro ardente.

ἦλθέ οἱ κατυπνωμένῳ τῶντὸ ὄνειρον τὸ καὶ παρὰ Ξέρξην ἐφοίτα, ὑπερστάν δὲ τοῦ Ἀρταβάνου εἶπε (...)

“mentre dormiva, arrivò da lui lo stesso sogno che visitava anche Serse e, ponendosi sopra Artabano, gli disse (...)

In tutte le epifanie appena elencate è presente una figura onirica che, “ponendosi sopra” il dormiente, gli rivolge un messaggio profetico. Tale figura nel caso di Creso coincide con il sogno stesso, nell'episodio di Setone è rappresentata dal dio, mentre negli altri sogni appare con l'aspetto di un uomo.

È possibile dunque sottolineare fin da subito una forte tipicità nella modalità erodotea di presentare i sogni. Tale tipicità è messa ancora più in risalto se si considera che, per descrivere le figure oniriche che appaiono a Ipparco e nel primo sogno di Serse, Erodoto utilizza le stesse parole: ἄνδρα οἱ ἐπιστάντα μέγαν καὶ εὐειδέα. Come già sottolineato relativamente alle visioni simboliche, inoltre, il racconto del sogno è quasi sempre introdotto dal verbo δοκεῖν e dall'espressione ὄραν ὄψιν (ἐν ὕπνῳ / ἐνυπνίου), impiegata come una sorta di 'nesso formulare'.

Al di là dell'aspetto lessicale, è possibile riconoscere una certa tipicità anche nella struttura dei sogni erodotei, come ha sottolineato Frisch che, nello specifico, ha instaurato un confronto diretto con lo schema narrativo del sogno nella letteratura orientale⁷¹: i sogni avvengono in un preciso momento della notte, dopo la mezzanotte, quando il sonno è più pesante, e in momenti particolarmente rilevanti dal punto di vista narrativo. Sono infatti molti gli studiosi che hanno evidenziato, nelle *Storie*, un forte legame tra presenza dei sogni e particolari mutamenti politici e storici⁷². In Erodoto, infatti, i sogni appaiono a re, a personaggi politici o a loro stretti familiari e, attraverso il loro aspetto premonitore, generano una serie di reazioni che danno il via a cambiamenti importanti per lo sviluppo della narrazione. Astiage, ad esempio, se non avesse avuto i due sogni premonitori riguardanti il bambino nato da sua figlia Mandane, non avrebbe cercato di uccidere Ciro, non avrebbe punito Arpago e, di conseguenza, non avrebbe causato la rivolta e la presa di potere dei Persiani sui Medi. Allo stesso modo, Cambise non avrebbe ucciso il fratello favorendo l'ascesa al trono del mago Smerdi, Serse non avrebbe marciato contro la Grecia e Sabaco non avrebbe lasciato l'Egitto.

Sulla base degli elementi lessicali, strutturali e funzionali fin qui analizzati, dunque, per quanto riguarda i sogni, si può riconoscere la presenza di uno stilema narrativo ricorrente nelle *Storie*. Per capire se è possibile parlare di vera e propria scena tipica di stampo omerico, però, è necessario un confronto con la scena tipica del sogno in Omero.

1.2 I sogni in Omero

I sogni descritti nei poemi omerici sono sei e, seguendo lo stesso criterio applicato ai sogni erodotei, è possibile distinguere una visione simbolica e cinque epifanie. Diversi studiosi hanno messo in evidenza che i sogni omerici hanno delle funzioni specifiche all'interno della narrazione, ovvero delineare gli stati d'animo umani e motivare le scelte dei personaggi,

⁷¹ Frisch 1968, p. 66.

⁷² Si vedano, ad esempio, Himmerwahr 1956, Lévy 1995, pp. 18-19 e Ambaglio 2007, p. 11.

comunicare una decisione o un ammonimento della divinità e guidare l'azione in avanti⁷³. Come si vedrà meglio a breve, però, ciò che accomuna maggiormente i sogni omerici, oltre alla struttura tipica alla base di tutte le epifanie, è il fatto che essi avvengano sempre in momenti importanti, che segnano una svolta nelle vicende narrate.

L'unico sogno simbolico è quello che, nel XIX libro dell'*Odissea* (vv. 535-581), Penelope descrive a Odisseo, ancora nei panni di un mendicante. La donna racconta di aver visto un'aquila che si abbatteva sulle sue oche e poi le uccideva; si tratta, ovviamente, di un sogno premonitore, la cui interpretazione viene data a Penelope durante il sogno stesso: Odisseo, cioè l'aquila, ucciderà presto i Proci, rappresentati dalle oche.

Gli altri cinque sogni descritti nei poemi omerici sono delle epifanie caratterizzate dalla presenza di un εἶδωλον, cioè di un'immagine che, nella forma esterna, rappresenta fedelmente una persona nota a colui che dorme, ma che, nella sostanza, è pura forma priva di corporeità. Nello specifico, per quanto riguarda l'*Iliade*, i sogni descritti sono tre: nel II libro (vv. 1-52) Zeus invia un sogno ad Agamennone per convincerlo ad attaccare Troia, nel XXIII (vv. 57-110) Patroclo appare ad Achille e lo prega di dargli il prima possibile una sepoltura e nel XXIV (vv. 673-695) Hermes appare a Priamo per esortarlo ad allontanarsi dalla tenda di Achille, dove si è recato per pagare il riscatto del corpo di Ettore. Nell'*Odissea*, invece, entrambi i sogni sono inviati dalla dea Atena: nel IV libro (vv. 787-841) l'εἶδωλον, prendendo le sembianze di Iftime, rassicura Penelope sulle sorti di Telemaco, al quale i Proci stanno tendendo un agguato, mentre nel VI libro (vv. 13-51) Atena stessa, nei panni della figlia di Dimante, appare a Nausicaa e, ricordandole che è ormai in età da marito, la esorta ad andare al fiume a lavare le vesti.

Tutte le apparizioni epifaniche appena elencate seguono lo schema proprio della scena tipica di sogno: è notte e tutti dormono, ad eccezione di qualche dio, il sogno, attraverso vari passaggi e assumendo l'aspetto di qualcuno di noto, raggiunge il dormiente, "si pone sopra la sua testa", gli rivolge un discorso e se ne va, quindi il dormiente si sveglia. Anche le parole pronunciate dalle figure oniriche sono fortemente tipiche, infatti i discorsi, che sottolineano la criticità del momento, si aprono con un rimprovero al sognatore, al quale viene ricordato il proprio dovere, e continuano poi con un ordine o con un invito ad agire⁷⁴. Alla fine del discorso l'εἶδωλον vola via e vengono descritti il risveglio del sognatore, solitamente all'alba, e la sua reazione al sogno. Un elemento che caratterizza fortemente la scena tipica

⁷³ Vd. Arend 1933, p. 61 e Brillante 1991, p. 20.

⁷⁴ Lévy 1982, p. 39 si sofferma sui discorsi rivolti ai sognatori dalle figure oniriche ed evidenzia che in quelli iliadici predomina l'ordine, mentre in quelli dell'*Odissea* prevale il carattere premonitore.

omerica, inoltre, è la presenza, in tutte le epifanie, di un verso formulare: *στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν*⁷⁵, ovvero “si pose sopra la sua testa e disse”.

Come si accennava in precedenza, infine, un ulteriore elemento che accomuna i sogni omerici è rappresentato dal contesto in cui essi sono inseriti. I sogni, infatti, avvengono sempre in momenti importanti della storia del sognatore: Agamennone, dopo dieci anni di guerra, vuole distruggere Troia, Achille è addolorato per la morte di Patroclo, Priamo ha appena riscattato il cadavere di Ettore e ha paura, Nausicaa desidera fortemente un marito e Penelope, riguardo al primo sogno, prova un misto di paura e speranza per le sorti di Telemaco e, riguardo al secondo, ha desiderio di Odisseo.

1.3 “Sogni funesti”: Serse e Agamennone

I sogni erodotei e i sogni omerici presentano numerose somiglianze sia per quanto riguarda il lessico che per quanto riguarda la struttura e la funzione narrativa. Tali somiglianze possono essere colte meglio attraverso un confronto tra le due scene di sogno maggiormente sviluppate: il sogno di Serse (VII 12-14) e quello di Agamennone (*Il.* II 1-52).

Mattaliano riconosce un vero e proprio *pattern* narrativo comune a Omero e a Erodoto⁷⁶: entrambi i sogni in questione, infatti, si collocano all'interno della narrazione in una posizione centrale tra un importante concilio (dei Persiani nelle *Storie* e degli dei nell'*Iliade*) e un catalogo (la rassegna delle truppe di Serse, pronte per la spedizione contro la Grecia, e il catalogo delle navi achee davanti alle mura di Troia). Non è però solo il contesto narrativo ad accomunare i due episodi: il sogno di Serse, che consiste in realtà in due diverse epifanie avvenute in due notti consecutive, presenta diversi elementi che possono essere messi in relazione con il sogno di Agamennone:

[12] ταῦτα μὲν ἐπὶ τοσοῦτο ἐλέγετο, μετὰ δὲ εὐφρόνη τε ἐγίνετο καὶ Ξέρξην ἔκνιζε ἡ Ἀρταβάνου γνώμη· νυκτὶ δὲ βουλὴν διδοὺς πάγχυ εὕρισκέ οἱ οὐ πρῆγμα εἶναι στρατεύεσθαι ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα. δεδογμένων δὲ οἱ αὐτὶς τούτων κατύπνωσε, καὶ δὴ κου ἐν τῇ νυκτὶ εἶδε ὄψιν τοιήνδε, ὡς λέγεται ὑπὸ Περσέων· ἐδόκεε ὁ Ξέρξης ἄνδρα οἱ ἐπιστάντα μέγαν τε καὶ εὐεϊδέα εἰπεῖν· [2] «μετὰ δὴ βουλευέει, ὦ Πέρσα, στρατεύμα μὴ ἄγειν ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα, προεΐπας ἀλίζειν Πέρσησι στρατόν; οὔτε ὦν μεταβουλευόμενος ποιέεις εὖ, οὔτε ὁ συγγνωσόμενός τοι πάρα· ἀλλ' ὥσπερ τῆς ἡμέρης ἐβουλευέσαιο ποιέειν, ταύτην ἴθι τῶν

⁷⁵ *Il.* II 20a e 59; XXIII 68; XXIV 682; *Od.* IV 803; VI 21. Il verso formulare compare anche in *Od.* XX 32, per descrivere l'apparizione di Atena a Odisseo. L'episodio è stato spesso accostato alle scene tipiche di sogno benché Odisseo riceva la visita di Atena da sveglia e si addormenti solo dopo la partenza della dea.

⁷⁶ Mattaliano 2007.

ὀδῶν». τὸν μὲν ταῦτα εἶπαντα ἐδόκεε ὁ Ξέρξης ἀποπτᾶσθαι. [13] ἡμέρης δὲ ἐπιλαμψᾶσης ὄνειρου μὲν τούτου λόγον οὐδένα ἐποιέετο, ὁ δὲ Περσέων συναλίσσας τοὺς καὶ πρότερον συνέλεξε, ἔλεξέ σφι τάδε: [...]

[14] νυκτὸς δὲ γενομένης αὐτίς τούτου ὄνειρον τῷ Ξέρξει κατυπνωμένῳ ἔλεγε ἐπιστάν· «ὦ παῖ Δαρείου, καὶ δὴ φαίνεαι ἐν Πέρσησί τε ἀπειπάμενος τὴν στρατηλασίην καὶ τὰ ἐμὰ ἔπεα ἐν οὐδενὶ ποιεύμενος λόγῳ ὡς παρ' οὐδενὸς ἀκούσας; εὖ νυν τόδ' ἴσθι, ἦν περ μὴ αὐτίκα στρατηλατέης, τάδε τοι ἐξ αὐτῶν ἀνασχῆσει· ὡς καὶ μέγας καὶ πολλὸς ἐγένεο ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ, οὕτω καὶ ταπεινὸς ὀπίσω κατὰ τάχος ἔσσει».

“Non fu detto più di questo. Giunse poi l'ora del riposo e il parere di Artabano turbava Serse. Affidandosi per consiglio alla notte, trovava che non era un bene per lui fare la spedizione contro la Grecia. Mutata così opinione, si addormentò e nella notte – raccontano i Persiani – ebbe questa visione. Sembrò a Serse che un uomo alto e di bell'aspetto gli si ponesse sopra e gli dicesse: [2] «Tu muti parere, o Persiano, e decidi di non fare più la spedizione contro la Grecia, dopo aver ordinato ai Persiani di raccogliere un esercito? Non fai bene a cambiare idea e nessuno ti darà ragione; ma, come hai deciso di fare durante il giorno, va' per questa strada». E parve a Serse che, detto questo, costui si involasse. [13] Sorta la luce del giorno, Serse non faceva alcun conto di questo sogno ma, riuniti i Persiani che anche prima aveva radunato, diceva loro così: [...]

[14] Sopraggiunta la notte, la stessa visione, ponendosi sopra a Serse che dormiva, gli disse: «O figlio di Dario, è proprio vero che di fronte ai Persiani hai disdetto la spedizione e non hai tenuto in nessun conto le mie parole, come se le avessi udite da un uomo da nulla? Ora, sappi bene questo, che se non guiderai subito la spedizione, ecco quali saranno le conseguenze: come in poco tempo sei diventato grande e potente, così in breve sarai di nuovo misero».

(trad. di G. Nenci⁷⁷)

La scena erodotea segue lo stesso schema della scena tipica del sogno di Agamennone. Il primo elemento di tale schema è rappresentato dalla collocazione temporale del sogno: nell'*Iliade* si insiste sull'idea del “sonno universale” (vv. 1-2: ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἱπποκορυσταὶ / εὗδον παννύχιοι⁷⁸; vv. 18-19: τὸν δὲ κίχανεν / εὗδοντ' ἐν κλισίῃ, περὶ δ' ἀμβρόσιος κέχυθ' ὕπνος⁷⁹) e, allo stesso modo, anche Erodoto ripete per ben quattro volte, nel passo citato, che la scena si svolge di notte, nell'ora “del riposo”. Il secondo elemento

⁷⁷ Il corsivo indica la mia interpretazione dei termini, che si distacca dall'interpretazione di Nenci.

⁷⁸ “Gli altri dei e gli eroi dagli elmi chiamati dormivano per tutta la notte”.

⁷⁹ “Lo trovò che dormiva nella tenda, il sonno divino era diffuso intorno”.

consiste nell'apparizione della figura onirica che si pone sopra ai due sognatori (ἄνδρα οἱ ἐπιστάντα μέγαν τε καὶ εὐειδέα εἰπεῖν e *Il. II v. 20*: στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς Νηληϊῶ υἱ ἔοικώς⁸⁰) e rivolge loro un discorso. Dopo aver parlato, la figura onirica se ne va (*Il. II 35*: ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσετο, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ⁸¹) e il visitato convoca l'assemblea (ὁ δὲ Περσέων συναλίσας τοὺς καὶ πρότερον συνέλεξε, ἔλεξε σφι τάδε e *Il. II vv. 50-51*: αὐτὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε / κηρύσσειν ἀγορὴν δὲ κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς⁸²).

È possibile inoltre riconoscere parallelismi molto forti tra i due episodi anche per quanto riguarda la struttura narrativa dei discorsi pronunciati dalle figure oniriche⁸³. Sia i due discorsi rivolti a Serse che il discorso rivolto ad Agamennone, infatti, si aprono con un rimprovero: Agamennone dorme (*Il. II vv. 23-24*: εὔδεις Ἀτρέος υἱὲ δαΐφρονος ἵπποδάμοιο· / οὐ χρὴ παννύχιον εὔδειν βουληφόρον ἄνδρα⁸⁴) e Serse, nel primo sogno, ha cambiato idea (μετὰ δὴ βουλευεαι, ᾧ Πέρσα) e, nel secondo, non ha tenuto conto della visione precedente (τὰ ἐμὰ ἔπεα ἐν οὐδενὶ ποιούμενος λόγῳ). Al rimprovero segue l'ordine impartito dalla figura onirica, che comanda ad Agamennone di prepararsi ad attaccare Troia (*Il. II vv. 28-29*: θωρήξαι σε κέλευσε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς / πανσυδίη⁸⁵) e a Serse, nel primo sogno, di muovere l'esercito contro la Grecia (ταύτην ἴθι τῶν ὁδῶν). La terza e ultima fase del discorso che il Sogno cattivo rivolge ad Agamennone consiste in una premonizione (*Il. II vv. 29-30*: νῦν γάρ κεν ἔλοις πόλιν εὐρυάγυιαν / Τρώων⁸⁶). Una forma di premonizione appare anche la minaccia che l'uomo “alto e di bell'aspetto” rivolge a Serse nel secondo sogno: se non guiderà la spedizione contro la Grecia, infatti, in breve tempo perderà tutto il suo potere. È ancora aperto, tra gli studiosi, un dibattito riguardante proprio quest'ultimo aspetto dei sogni di Agamennone e Serse. Se il sogno iliadico, infatti, può essere definito senza dubbio un sogno “ingannatore”, dal momento che Omero stesso lo definisce “cattivo” e, soprattutto, poiché predice ad Agamennone una vittoria di cui non è ancora giunto il momento, per il sogno di Serse la questione appare diversa. La figura onirica, infatti, non suggerisce un esito favorevole della spedizione, ma si limita a predire la rovina di Serse qualora non dovesse muovere contro la Grecia. Più che di sogni ingannevoli, dunque, seguendo l'interpretazione di Vannicelli, si potrebbe parlare di “sogni funesti”⁸⁷.

⁸⁰ “Si pose sopra la sua testa sembrando il figlio di Nereo”

⁸¹ “Dopo aver parlato così se ne andò e lo lasciò lì”.

⁸² “Ordinò agli araldi dalla chiara voce di convocare in assemblea gli Achei dai lunghi capelli”.

⁸³ Per la struttura narrativa del discorso che il sogno rivolge ad Agamennone vd. Lévy 1982, pp. 36-41.

⁸⁴ “Tu dormi, figlio del bellicoso Atreo domatore di cavalli; ma non deve dormire tutta la notte un uomo che deve prendere decisioni”.

⁸⁵ “Ti ordina di armare in tutta fretta gli Achei dai lunghi capelli”.

⁸⁶ “Ora infatti potresti prendere la città dalle ampie strade dei Troiani”.

⁸⁷ Vannicelli 2017, p. 321.

Un ulteriore forte parallelismo, infine, è rappresentato dalla funzione dei due sogni, poiché entrambi avviano dei momenti di svolta nelle rispettive narrazioni: la lunga serie di sconfitte e la conseguente presa di coscienza da parte degli Achei dell'importanza di Achille in battaglia e, nelle *Storie*, l'inizio dello scontro tra Greci e Persiani.

Alla luce dell'analisi appena compiuta, si può affermare che i sogni di Serse presentano numerose somiglianze con il sogno di Agamennone, ma è necessario soffermarsi anche sul perché di tali somiglianze. Perché Erodoto riprende in modo tanto fedele il modello omerico? Gärtner risponde a questo interrogativo affermando che Erodoto, in parte, continua la tradizione epica⁸⁸. I sogni di Serse e Artabano, infatti, da un punto di vista puramente narrativo, sono 'inutili' per lo svolgimento dell'azione: Serse aveva già comunicato ai Persiani la sua volontà di attaccare la Grecia, dunque ai fini della narrazione storica non c'era motivo di raccontare i ripensamenti avuti dal re durante la notte. Erodoto però, a mio avviso, continua la tradizione epica in un modo ben preciso e crea delle vere e proprie scene tipiche che guardano al modello di quelle omeriche. Anche Bodei Giglioni, nel suo lavoro sui sogni in Erodoto, sottolinea delle stranezze nell'episodio che fa da cornice ai sogni di Serse e Artabano⁸⁹. La studiosa si interroga infatti sulle motivazioni che spingono Serse a consultare i nobili persiani riguardo alla spedizione contro la Grecia e interpreta tale episodio o come un segno di insicurezza da parte di chi si presenta come sovrano assoluto, o come un tentativo del re di motivare i suoi sudditi più potenti. Anche tale interrogativo potrebbe trovare una risposta leggendo tutto l'episodio come una scena tipica basata sul modello omerico: come nel caso del sogno di Agamennone, infatti, anche la visione che appare a Serse viene collocata dopo un importante consiglio. Nella narrazione erodotea, dunque, l'incontro di Serse con i nobili persiani e i ripensamenti del re che danno origine ai vari sogni appaiono particolari privi di senso nel loro contesto specifico, ma ne acquisiscono se vengono letti come riprese del modello omerico e come elementi tipici necessari a soddisfare l'orizzonte di attesa del pubblico.

1.4 Sintesi

Gli episodi erodotei che descrivono sogni presentano numerosi elementi in comune sia tra di loro che con le scene di sogno omeriche. Alcuni di questi elementi riflettono l'antropologia del sogno tipica del mondo greco, quale appare nell'intera tradizione letteraria, e quindi non dipendono necessariamente dal modello omerico; non c'è dubbio,

⁸⁸ Gärtner 1983.

⁸⁹ Bodei Giglioni 2002, p. 47.

però, che alcuni elementi di carattere formale e strutturale e legati ad una specifica funzione narrativa concorrono senz'altro a delineare una tipicità del sogno che parte dal modello omerico e viene recepita nel sogno erodoteo. Di particolare importanza, a conferma di questa tesi, appare l'unico verso formulare che si trova in tutte e cinque le epifanie omeriche: $\sigma\tilde{\eta}\delta' \acute{\alpha}\rho' \acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho \kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\tilde{\eta}\varsigma \kappa\alpha\acute{\iota} \mu\iota\nu \pi\rho\delta\varsigma \mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\nu \acute{\epsilon}\epsilon\iota\pi\epsilon\nu$. Il confronto con gli episodi erodotei è immediato se si considera che, in tutti i sogni a carattere epifanico, Erodoto si sofferma sulla figura che “si pone sopra” colui che dorme. Tale elemento, se preso singolarmente, può non considerarsi un tratto di tipicità esclusivamente legato al modello omerico, infatti, come sottolinea Dodds, il modello culturale ha indubbiamente inciso sulla rappresentazione del sogno⁹⁰. Se messa in relazione ad altri elementi, però, la posizione che assume la figura onirica che appare al dormiente acquista un significato più profondo. Le scene erodotee, infatti, presentano una sorta di ‘formularità’ interna alle *Storie*: Erodoto, ad esempio, per introdurre i sogni, utilizza sempre la stessa espressione, proprio come nel caso delle formule omeriche. Inoltre, nell'episodio riguardante Serse e Artabano, che risulta essere quello maggiormente sviluppato, è possibile riconoscere quasi tutti gli elementi propri della scena tipica del sogno, compresi i particolari contenuti nei discorsi pronunciati dalle figure oniriche.

Un ulteriore aspetto che avvicina le scene di sogno erodotee alle corrispettive scene omeriche è rappresentato dal rapporto tra tali episodi e il contesto in cui sono inseriti. In Omero, come si è potuto notare nell'epifania ad Agamennone, i sogni avvengono sempre in momenti particolarmente importanti per lo svolgimento dell'azione: Achille ottiene vendetta per Patroclo trascinando il corpo di Ettore intorno alla tomba dell'amico, Priamo può tornare a Troia con il cadavere di Ettore e così il poema si avvia verso la sua conclusione, Nausicaa, obbedendo alla figura onirica che la invita ad andare a lavare le vesti, incontra Odisseo e, infine, il sogno simbolico che appare a Penelope preannuncia il massacro dei Proci. Similmente, nelle *Storie*, i sogni avvengono in momenti di rovesciamento della sorte di una dinastia o di un sovrano, tema particolarmente caro ad Erodoto. Serse, infatti, si avvia verso la rovina marciando contro i Greci e ad Astiage, Ciro e Cambise appaiono sogni premonitori riguardo al cambio della dinastia regnante in Persia. Allo stesso modo il sogno che appare a

⁹⁰ Dodds 1988 ritiene che la posizione del sogno sopra la testa del dormiente non sia da considerare una reminiscenza omerica, dal momento che l'espressione ricorre anche nelle cronache dei templi di Epidauro e di Lindo e in molti autori posteriori. Tale elemento, dunque, sempre secondo Dodds, ha radici profonde non solo nella tradizione letteraria, ma anche nell'immaginario popolare e, dunque, prima che di una “stilizzazione letteraria” bisogna tenere conto di uno “schema culturale” che appartiene a tutta la comunità e che, in un secondo momento, i poeti hanno adottato e utilizzato come motivo letterario.

Creso è relativo alla sua discendenza e i sogni di Sabaco e Setone riguardano rispettivamente la perdita e la conservazione del potere in Egitto. La visione della figlia di Policrate, infine, preannuncia la *μεταβολή* del destino di suo padre, che da una grande fortuna si avvia verso una terribile morte. In Erodoto, così come in Omero, dunque, i sogni sono uno strumento della divinità per influenzare direttamente le vicende umane, sia che si tratti del destino di un singolo personaggio sia che si tratti del corso della storia.

Le scene di sogno erodotee, dunque, possono essere considerate delle scene tipiche per la presenza di azioni e situazioni ripetute, per il lessico dalle caratteristiche formulari e per la vicinanza con il modello omerico anche per quanto riguarda il contesto narrativo in cui sono inserite. Come avviene normalmente per le scene tipiche, inoltre, gli episodi non sono sviluppati tutti allo stesso modo e, talvolta, alcuni elementi tipici possono essere omessi. Ad ogni modo, anche tenendo conto dell'insieme dei sogni descritti nelle *Storie*, non è possibile ritrovare nell'opera erodotea tutti gli elementi propri della scena tipica omerica: il diverso genere letterario, infatti, richiede un necessario adattamento della scena al nuovo contesto. In Erodoto, inoltre, a differenza di quanto accade per i poemi omerici, si può riconoscere anche una certa influenza del razionalismo filosofico, a quei tempi ormai pienamente sviluppato, sulla concezione del sogno: tutti i sogni erodotei, infatti, sia quelli simbolici che quelli epifanici, sono introdotti dal verbo *δοκεῖν*, quasi a sottolineare la soggettività del sogno e a mettere in dubbio quella concretezza realistica che appare, invece, nei poemi omerici⁹¹.

⁹¹ Chiari elementi di razionalizzazione si possono riconoscere nel discorso pronunciato da Artabano a Serse (VII 16β).

Capitolo 2. Le scene di seduzione e di vestizione⁹²

2.1 La scena tipica di seduzione

La ricerca di scene tipiche di seduzione nelle *Storie* potrebbe in parte stupire; il tema della seduzione, infatti, pur essendo presente, trova difficilmente spazio nei contesti bellici ed etnografici che predominano nella narrazione erodotea. Alcuni episodi, però, offrono degli spunti per un confronto con una serie di passi, per lo più omerici, che si presentano come scene di seduzione.

I due studiosi che si sono maggiormente occupati della scena tipica di seduzione sono Forsyth e Nagler e la definiscono rispettivamente *allurement scene* e *attendance motif*.

È possibile parlare di *allurement scene*, secondo Forsyth, quando una figura femminile (umana o divina) si rende particolarmente attraente per poi uscire ed apparire ad un pubblico maschile, immediatamente preso dal desiderio di lei. Nello specifico, lo studioso riconosce sette elementi ricorrenti: la visita da parte di una dea, l'unzione e la preparazione della donna, i riferimenti al sesso o al matrimonio, il movimento, le ancelle, il velo e la reazione del pubblico maschile⁹³. Nagler definisce invece *attendance motif* ogni scena in cui una donna, accompagnata dalle sue ancelle, scende nella sala principale del palazzo, e vi riconosce una serie di elementi ricorrenti, indicati con termini latini: *procedo, non sola, ancillae, sequor, locus* e *velamentum*⁹⁴.

Partendo dagli studi di Forsyth e Nagler e attraverso i commenti ai singoli testi è dunque possibile evidenziare alcune scene di seduzione, omeriche e non, che potranno poi essere confrontate con alcuni episodi erodotei.

2.1.1 La scena di seduzione nell'epos

La scena di seduzione per eccellenza è la Διὸς ἀπάτη (*Il. XIV 159-353*), ovvero l'inganno ordito da Era ai danni di Zeus per distoglierlo dalla battaglia.

Era decide di sedurre il marito per farlo poi addormentare con l'aiuto del Sonno, affinché Poseidone possa intervenire liberamente in battaglia in favore dei Greci. Per ottenere il suo scopo, dopo essersi ben adornata e avendo ottenuto l'aiuto di Afrodite e del Sonno, si reca sul monte Ida. Zeus, non appena la scorge, è immediatamente preso dal desiderio di unirsi a lei, ma Era finge di essersi recata da lui per chiedergli di poter andare da Oceano e Teti.

⁹² Gli argomenti trattati in questo capitolo sono stati in parte anticipati in un articolo (vd. Quadrelli 2017).

⁹³ Forsyth 1979, pp. 107-109.

⁹⁴ Nagler 1974, pp. 64-68.

Dopo aver opposto una blanda resistenza, però, la dea si lascia sedurre dal realmente sedotto Zeus.

Il passo è stato studiato con particolare attenzione da Janko che, confrontandolo con altri episodi di seduzione, vi riconosce un vero e proprio schema narrativo articolato in nove punti: la motivazione (vv. 159-165), la preparazione (vv. 166-186), l'avvicinamento (vv. 225-230 e 281-293), la reazione del sedotto (vv. 294-296), il falso racconto del seduttore (vv. 297-311), il desiderio del sedotto (vv. 312-328), la rimozione degli ostacoli (vv. 329-345), il rapporto e il sonno (vv. 346-353) e, infine, il brusco risveglio (XV, 4-13)⁹⁵. Il secondo punto di tale schema, relativo alla preparazione della dea, viene definito da Janko *adornment scene* e può essere messo in relazione con l'*allurement scene* e l'*attendance motif* appena citati (vv. 166-186):

βῆ δ' ἴμεν ἐς θάλαμον, τόν οἱ φίλος υἱὸς ἔτευξεν
Ἕφαιστος, πυκινὰς δὲ θύρας σταθομοῖσιν ἐπῆρσε
κλειδίῳ κρυπτῆ, τὴν δ' οὐ θεὸς ἄλλος ἀνῶγεν·
ἔνθ' ἢ γ' εἰσελθοῦσα θύρας ἐπέθηκε φαινάς.
ἀμβροσίη μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἡμερόεντος
λύματα πάντα κάθηρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίῳ
ἀμβροσίῳ ἐδανῶ, τό ρά οἱ τεθυωμένον ἦεν·
τοῦ καὶ κινυμένοιο Διὸς κατὰ χαλκοβατῆς δῶ
ἔμπης ἐς γαῖαν τε καὶ οὐρανὸν ἴκετ' ἀϋτμή.
τῶ ρ' ἢ γε χροά καλὸν ἀλειψαμένη ἰδὲ χαίτας
πεξαμένη χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαινοῦς
καλοῦς ἀμβροσίους ἐκ κράτος ἀθανάτοιο.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιον ἔανὸν ἔσαθ', ὃν οἱ Ἀθήνη
ἔξυσ' ἀσκήσασα, τίθει δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλά·
χρυσείης δ' ἐνετῆσι κατὰ στήθος περονᾶτο.
ζώσατο δὲ ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυίη,
ἐν δ' ἄρα ἔρματα ἦκεν εὐτρήτοισι λοβοῖσι
τρίγληνα μορόεντα· χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή.
κρηδέμνω δ' ἐφύπερθε καλύψατο διὰ θεάων
καλῶ νηγατέφ· λευκὸν δ' ἦν ἠέλιος ὣς·
ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.

⁹⁵ Janko 1992, p. 170-171.

“Si avviò verso il talamo, che aveva per lei costruito suo figlio
 Efesto, e aveva serrato i battenti saldi sugli stipiti
 con un chiavistello segreto, che nessun altro dio poteva aprire.
 Entrata lì dentro, richiuse la splendida porta.
 Per prima cosa lavò con linfa divina
 il suo corpo attraente, e lo unse tutto d’un olio
 profumato eterno, da lei distillato:
 al solo agitarlo si spandeva l’odore per la casa di Zeus
 dal suolo di bronzo, lontano, fino alla terra ed al cielo.
 Cosparso di questo il bel corpo e pettinati
 i capelli, di sua mano compose le splendide trecce,
 belle, divine, giù dalla testa immortale.
Addosso si mise una veste meravigliosa, che Atena per lei
 aveva tessuto con arte, inserendovi molti ricami;
 e se la fermava sul petto con fibbie d’oro.
 Passò intorno ai fianchi una cinta adorna di cento pendagli,
 ai lobi delle orecchie ben forati applicò gli orecchini, a tre pietre
 ciascuno, grossi come more: ne riluceva una grazia incantevole.
 Poi la dea fra le dee si pose in testa un velo,
 bello, tutto nuovo: era splendente, come il sole;
 calzò infine ai floridi piedi i sandali belli.”

(trad. di G. Cerri)

All’interno del passo risultano di particolare rilievo i riferimenti all’olio profumato (ἀλείφατο δὲ λίπ’ ἐλαίῳ ἀμβροσίῳ ἔδανῶ,) e al velo (κρηδέμῳ); meritano, inoltre, attenzione i vv. 178-180, in cui vengono descritti l’abbigliamento e gli ornamenti della dea. Nel dimostrare la presenza di uno schema narrativo alla base della Διὸς ἀπάτη, Janko confronta il passo con l’incontro di Elena e Paride, narrato ai vv. 383-447 del III libro dell’*Iliade*⁹⁶. Come spesso accade nelle scene di seduzione, l’episodio si apre con una visita divina: Afrodite invita infatti Elena a tornare a casa, dove la sta aspettando Paride. La donna riconosce la dea e, in un primo momento, si rifiuta di obbedire, mentre in seguito, per paura di una vendetta divina, raggiunge Paride e lo rimprovera per essersi ritirato dal duello contro Menelao. Alla fine della scena, però, cedendo al forte desiderio dell’uomo, Elena si unisce

⁹⁶ Janko 1992, pp. 170-171. Sull’episodio si sofferma anche Forsyth 1979, p.113, che definisce la reazione di Paride, confrontandola con quella di Zeus, “the typical conclusion of our basic scene”.

a lui. Il passo, ai versi 418-423, presenta anche diversi elementi considerati da Nagler propri dell'*attendance motif*: il movimento (βῆ, v. 419), la 'veste bianca splendente' (ἐανῶ ἀργῆτι φαεινῶ, v. 419) e le ancelle (ἀμφίπολοι, v. 422).

Sempre nel III libro, ai versi 139-160, è possibile riconoscere un'ulteriore scena di 'seduzione': Elena, ispirata dalla dea Iris, è presa da un forte desiderio nei confronti di Menelao, impegnato nel duello contro Paride. Oltre agli elementi propri dell'*attendance motif*, il movimento (ὀρμᾶτε, v. 142), le ancelle che seguono la donna (v.143), il *locus* (ἐκ θαλάμοιο, v. 142) e il *velamentum* (ἀργεννήσι ὀθόνησιν, v. 141), risulta di particolare importanza il verso 143, οὐκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο, un verso formulare che ricorre anche in tutte le scene di seduzione riguardanti Penelope, come si vedrà in seguito. Il passo, però, può essere definito una 'seduzione mancata': Elena, infatti, pur essendo presa dal desiderio, non può avvicinare Menelao a causa del suo imminente duello con Paride. Gli elementi propri della scena tipica, dunque, richiamano implicitamente l'idea di seduzione, ma il contesto non rende possibile il compimento della seduzione che, proprio per questo, può essere definita 'mancata'.

Un altro esempio di 'seduzione mancata' si può riconoscere ai versi 230-232 del V libro dell'*Odissea*, che descrivono Calipso al momento della partenza di Odisseo:

αὐτὴ δ' ἀργύφρον φᾶρος μέγα ἔννυτο νύμφη,
λεπτὸν καὶ χαρίεν, περι δὲ ζώνην βάλετ' ἰξυῖ
καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῇ δ' ἐπέθηκε καλύπτρην.

“Invece la ninfa s'avvolse un gran drappo lucente,
sottile e grazioso, si cinse ai fianchi una fascia
bella, d'oro, e pose un velo sul capo.”

(trad. di G.A. Privitera)

I riferimenti al drappo lucente, agli ornamenti d'oro e al velo richiamano fortemente il linguaggio della scena di seduzione. Benché non siano presenti tutti gli elementi propri della scena, infatti, non bisogna sottovalutare il contesto in cui l'episodio è collocato: dopo sette anni e grazie all'intervento di Ermes, la ninfa Calipso decide di lasciar partire Odisseo, pur essendone innamorata. Anche questo episodio, dunque, risulta essere una 'seduzione mancata', ovvero che non può trovare piena realizzazione.

La maggior parte delle scene di seduzione dell'*Odissea* riguarda però Penelope; in particolare Forsyth considera i vv. 187-213 del XVIII libro l'*allurement scene* per eccellenza, in cui sono presenti tutti i sette elementi ricorrenti elencati in precedenza⁹⁷. Atena, dopo aver addormentato Penelope, la rende più affascinante (vv. 187-196) e la donna, al suo risveglio, rivolge il pensiero al marito lontano (vv. 203-205); Penelope scende nella grande sala (v. 206), accompagnata dalle ancelle (vv. 207 e 211) e con il volto leggermente coperto da un velo (v. 210), e i Proci nel vederla sono immediatamente presi dal desiderio di lei (vv. 212-213). All'interno del passo acquistano particolare importanza i vv. 206-211:

ὥς φαμένη κατέβαιν' ὑπερώϊα σιγαλόεντα,
οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.
 ἦ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν,
 στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,
 ἅντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα.
ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.

“Disse così e lasciò le stanze splendenti di sopra,
non sola, con lei andavano anche due ancelle.
 E quando giunse dai pretendenti, chiara fra le donne,
 si fermò vicino a un pilastro del solido tetto,
 tenendo davanti alle guance il lucido scialle:
 da ciascun lato le era accanto un'ancella fedele.”

(trad. di G.A. Privitera)

Oltre al verso formulare (v. 207) già presente nell'episodio di Elena⁹⁸ e a tutti gli elementi propri dell'*attendance motif*⁹⁹, il carattere fortemente tipico del passo è sottolineato dal ricorrere degli stessi versi in altre due scene che riguardano Penelope e alle quali Forsyth fa riferimento¹⁰⁰. Nel I libro (vv. 325-366) i versi 331-335, nei quali è descritta Penelope che appare ai Proci, sono uguali ai versi 207-211 (οὐκ οἴη ... ἐκάτερθε παρέστη) del XVIII libro. I versi 333-335 (~ XVIII 209-211), inoltre, ricorrono identici anche all'inizio del XXI libro

⁹⁷ Ovvero la visita da parte di una dea, l'unzione e la preparazione della donna, i riferimenti al sesso o al matrimonio, il movimento, le ancelle, il velo e la reazione del pubblico maschile. Vd. Forsyth 1979, p. 109.

⁹⁸ *Il.* III 143.

⁹⁹ Elementi la cui tipicità è dimostrata da Nagler proprio attraverso questi versi (Nagler 1974, pp. 68-69).

¹⁰⁰ Forsyth 1979, p. 110.

(vv. 64-66), in cui Atena mette in animo alla donna di organizzare tra i Proci la gara con l'arco di Odisseo.

Degni di attenzione sono anche i vv. 13-284 del VI libro dell'*Odissea*, in cui è narrato l'incontro tra Nausicaa e Odisseo. Il passo, infatti, può essere letto come una lunga scena di seduzione in cui, però, i due protagonisti assumono entrambi sia il ruolo del seduttore che quello del sedotto. In una prima parte (vv. 13-210) è la giovane figlia di Alcino ad avere un aspetto più fortemente seducente, ma non appena Odisseo, lavandosi nel fiume, perde lo spaventoso aspetto da naufrago, i ruoli si invertono e la fanciulla si trova ad essere sedotta dall'eroe (vv. 211-284). Il lungo episodio è ricco di elementi che, come si è visto, risultano fortemente tipici: nella prima parte, in cui è Nausicaa a ricoprire il ruolo della seduttrice, è possibile riconoscere la visita divina (ovvero il sogno, vv. 13-40), i riferimenti all'olio (vv. 79-80 e 96), la presenza delle ancelle (vv. 18, 84-109), il velo (v. 100), i riferimenti alle vesti (vv. 83 e 25-33) e al matrimonio (vv. 26-28, 66-67, 158-159) e la reazione di Odisseo che però, a differenza di quanto accade negli altri episodi analizzati, non è incentrata sul desiderio di unirsi alla donna, ma sullo stupore dell'eroe (149-169). Nel passo è presente anche il verso formulare già messo in evidenza nelle scene riguardanti Elena e Penelope (οὐκ οἶη, ἄμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο, v. 84). Allo stesso modo, nella seconda parte della scena, in cui è Odisseo il seduttore, sono presenti la visita divina (vv. 229-231), la preparazione attraverso l'olio (vv. 215, 219-220 e 227) e le belle vesti (vv. 214 e 228), i riferimenti alle ancelle (vv. 211-223) e al matrimonio (vv. 244-245 e 275-288).

Lo schema narrativo proposto da Janko per le scene di seduzione riguardanti Era ed Elena, inoltre, è applicabile anche al V inno omerico ad Afrodite. Degni di nota risultano essere in particolare i versi 60-67, che rappresentano una vera e propria *adornment scene*:

ἔνθ' ἦ γ' εἰσελθοῦσα θύρας ἐπέθηκε φαεινάς.
ἔνθα δέ μιν Χάριτες λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ
ἀμβρότῳ, οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας,
ἀμβροσίῳ ἐδανῶ, τό ρά οἱ τεθωμένον ἦεν.
ἔσσαμένη δ' εὖ πάντα περὶ χροῖ εἶματα καλὰ
χρυσῶ κοσμηθεῖσα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη
σεύατ' ἐπὶ Τροίης προλιποῦσ' εὐώδεα κῆπον,
ὔψι μετὰ νέφεσιν ῥίμφα πρήσσουσα κέλευθον.

“Quando fu entrata, chiuse la porta risplendente,
e le Grazie la detero, e la unsero con l'unguento

soprannaturale che cosparge gli dei che vivono in eterno,
divino, dolce, che era stato profumato per lei.
E dopo aver bene indossato tutte le sue belle vesti,
adornatasi d'oro, Afrodite che ama il sorriso
si affrettò verso Troia, lasciando il giardino fragrante,
e compì rapidamente il suo viaggio, in alto, fra le nubi.”

(trad. di F. Cassola)

Nel passo è possibile riconoscere diversi elementi che caratterizzano fortemente la scena di seduzione: la preparazione con l'olio profumato (vv. 61-63), le ancelle, che in questo caso sono rappresentate dalle Grazie (v. 61), le vesti più belle (v. 64) e l'oro (v. 65).

L'episodio si presta poi ad un confronto con quello riguardante Era: i versi 61-63, che descrivono l'unzione del corpo, sono infatti molto simili ai versi 171-172 del XIV libro dell'*Iliade*; i due episodi, inoltre, sono gli unici, tra le varie scene fin qui analizzate, a presentare una descrizione dettagliata delle vesti e degli ornamenti indossati (vv. 86-90).

Allo stesso modo, è degno di nota il VI inno omerico ad Afrodite: ai versi 5-13 Afrodite viene vestita e adornata dalle Ore prima di apparire al cospetto degli altri dei e, come negli altri episodi, la descrizione della preparazione della dea è incentrata sullo splendore delle vesti e sugli ornamenti d'oro. Le Ore, inoltre, svolgono nei confronti di Afrodite il ruolo che normalmente spetta alle ancelle. Altri elementi tipici delle scene di seduzione sono la reazione generata dall'arrivo della dea e i riferimenti al matrimonio: gli dei, infatti, all'arrivo di Afrodite, vengono presi dal desiderio di averla come sposa (vv. 14-18).

Alcuni elementi propri della scena di seduzione, infine, si possono riconoscere nelle due descrizioni di Pandora presenti nelle opere di Esiodo: negli *Erga* (vv. 70-76) le Grazie e Atena adornano la donna con collane d'oro (ὄρμους χρυσείους v. 74) e vari ornamenti (κόσμον v. 76), mentre nella *Teogonia* (vv. 570-584) si fa riferimento alla veste candida (ἀργυφῆ ἐσθῆτι, v. 574), al velo ricamato (καλύπτρην δαιδαλέην, vv. 574-575) e alla corona d'oro (στεφάνην χρυσεήν, v. 578).

Per concludere, la scena tipica di seduzione, nell'*epos*, è caratterizzata dalla presenza di alcuni elementi ricorrenti: le ancelle, cui fa riferimento l'unico verso formulare che compare in diversi passi (οὐκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο), l'oro, l'olio e gli unguenti profumati, il velo, i riferimenti alle vesti e al matrimonio e la descrizione della reazione del pubblico maschile. Tali elementi non sono necessariamente presenti in tutti gli episodi

analizzati e non compaiono sempre nello stesso ordine, ma la loro presenza rimanda chiaramente ad un contesto di seduzione.

2.1.2 *La scena di seduzione in Erodoto*

Conclusa l'analisi delle scene di seduzione presenti nell'*epos*, è possibile soffermarsi su alcuni episodi erodotei che, tenendo conto del necessario adattamento della scena tipica ad un nuovo contesto, possono essere considerati delle scene di seduzione.

Il passo erodoteo che ha dato spunto alla ricerca su tali scene all'interno delle *Storie* è l'episodio che narra l'incontro tra la donna di Cos e Pausania alla fine della battaglia di Platea (IX 76,1):

ὥς δὲ τοῖσι Ἕλλησι ἐν Πλαταιῆσι κατέστρωντο οἱ βάρβαροι, ἐνθαυτὰ σφι γυνὴ ἐπῆλθε αὐτόμολος· ἢ ἐπειδὴ ἔμαθε ἀπολωλότας τοὺς Πέρσας καὶ νικῶντας τοὺς Ἕλληνας, εὐῶσα παλλακὴ Φαρανδάτεος τοῦ Τεάσπιος ἀνδρὸς Πέρσεω, κοσμησαμένη χρυσῶ πολλῶ καὶ αὐτὴ καὶ ἀμφίπολοι καὶ ἐσθῆτι τῇ καλλίστη τῶν παρεουσέων, καταβῆσα ἐκ τῆς ἄρμαμάξης ἐχώρεε ἐς τοὺς Λακεδαιμονίους ἔτι ἐν τῆσι φονῆσι ἐόντας.

“Quando a Platea i barbari furono vinti dai Greci, allora giunse da loro una donna che disertava; quando si rese conto che i Persiani erano perduti e che vincevano i Greci, essendo concubina del Persiano Farandate, figlio di Teaspi, adornatasi di molto oro, lei stessa e le ancelle, e della veste più bella che aveva, scesa dal carro si avvicinò ai Persiani, che erano ancora impegnati nella strage.”

È bene specificare che è stata qui riportata solo la prima parte dell'episodio; il passo, infatti, se considerato nella sua interezza, tocca tre tematiche che in Omero sono solitamente sviluppate attraverso delle scene tipiche: la seduzione, la supplica e il riconoscimento di legami di ospitalità. La donna infatti, dopo essersi avvicinata a Pausania, lo prega di salvarla e, secondo la gestualità fortemente tipica della supplica, gli abbraccia le ginocchia¹⁰¹. Pausania, quando capisce che è figlia di Egetoride di Cos, decide di accogliere la sua supplica per rispettare i vincoli di ospitalità che lo legano al padre della donna. La seduzione si presenta dunque pienamente integrata nel contesto bellico: la donna, consapevole di essere diventata bottino di guerra, ricorre ad atteggiamenti seducenti per spingere Pausania ad accogliere la sua supplica.

¹⁰¹ Sulla gestualità della supplica si veda, in particolare, Giordano 1999.

Nell'episodio, soprattutto a causa della brevità del passo, non è possibile rintracciare tutti gli elementi che compongono la scena tipica di seduzione. Sono totalmente assenti, infatti, i riferimenti all'unguento e all'unzione, al sesso o al matrimonio e al velo. Per quanto riguarda la mancanza dell'intervento divino, il particolare non è discriminante. Non bisogna dimenticare, infatti, che per quanto l'influenza omerica sia notevole, pesa una forte differenza di generi: gli dei, il cui ruolo è fondamentale nell'epica, non intervengono direttamente nelle vicende narrate nelle *Storie*.

Un altro particolare assente nel passo erodoteo è la descrizione della reazione del pubblico maschile; la scena, infatti, come si è detto, presenta anche caratteristiche proprie della supplica e del riconoscimento di legami di ospitalità, ed è proprio su questi ultimi due aspetti che si concentra la reazione di Pausania. Nel passo sono però presenti tre elementi fortemente legati alla scena di seduzione: le ancelle, l'oro e le vesti più belle (κοσμησαμένη χρυσῶ πολλῶ καὶ αὐτῇ καὶ ἀμφίπολοι καὶ ἐσθῆτι τῇ καλλίστῃ τῶν παρεουσέων). Le ancelle, come si è potuto vedere, sono l'elemento fondamentale dell'*attendance motif* studiato da Nagler e sono presenti in quasi tutte le scene precedentemente analizzate, ad eccezione degli episodi di Era, Calipso e Pandora. Le ancelle indicano chiaramente un forte legame con la scena di seduzione soprattutto se si considera che l'unico verso formulare che ricorre nei vari episodi trattati è relativo alla loro presenza: οὐκ οἴη· ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.

Nel passo si fa poi riferimento agli ornamenti d'oro, presenti anche in altre scene: Era si adorna con fibbie d'oro (χρυσείης δ' ἐνετῆσι), Calipso con una fascia (ζώνην καλὴν χρυσεῖην) e Afrodite e Pandora con diversi monili (ὄρμοισι χρυσεόισιν; ὄρμους χρυσεῖους). Riferimenti alle vesti più belle, infine, si possono trovare negli episodi di Era, Calipso, Afrodite, Pandora e, in particolare, di Nausicaa. In quest'ultimo caso, infatti, benché non vengano descritte quelle indossate dalla giovane, le vesti assumono un ruolo molto rilevante, essendo fortemente legate al tema del matrimonio ed essendo l'espedito utilizzato da Atena per permettere l'incontro tra Nausicaa e Odisseo. Nel passo erodoteo, infine, viene sottolineato anche il movimento della donna – *procedo*, secondo la terminologia dell'*attendance motif* – che scende dal carro (καταβᾶσα) e si dirige verso i Greci.

In conclusione, dunque, per quanto riguarda la donna di Cos, è possibile parlare di una scena di seduzione molto sintetica. Benché non sia descritto il momento della preparazione della donna, infatti, l'attenzione si concentra sul suo abbigliamento che, grazie al confronto con le altre scene e le altre figure femminili, appare chiaramente essere un abbigliamento 'seducente'.

Il passo riguardante la donna di Cos, dal punto di vista espressivo, può essere confrontato con un altro episodio narrato nelle *Storie*. All'inizio del III libro, per spiegare le cause della guerra contro l'Egitto, Erodoto racconta di un medico egiziano che, per vendicarsi del re Amasi, convince Cambise a chiedere come concubina una delle figlie del re. Amasi, non volendo acconsentire alla richiesta del re persiano ma temendo la sua vendetta, decide di mandare da lui Niteti, figlia del suo predecessore Apries (III 1,3):

ταῦτα δὴ ἐκλογιζόμενος ἐποίησε τάδε· ἦν Ἀπρίεω τοῦ προτέρου βασιλέος θυγάτηρ κάρτα μεγάλη τε καὶ εὐειδής, μούνη τοῦ οἴκου λελειμμένη, οὖνομα δέ οἱ ἦν Νίτητις. ταύτην δὴ τὴν παῖδα ὁ Ἄμασις κοσμήσας ἐσθῆτί τε καὶ χρυσῶ ἀποπέμπει ἐς Πέρσας ὡς ἑωυτοῦ θυγατέρα.

“Valutando la situazione, fece questo. C’era una figlia del precedente re Apries molto alta e bella, unica superstite della famiglia, di nome Niteti. Amasi, adornata la ragazza di vesti e d’oro, la mandò in Persia come se fosse sua figlia.”

Appare subito evidente che l’abbigliamento di Niteti viene descritto con la stessa terminologia impiegata nell’episodio della donna di Cos: il verbo κοσμέω al participio, ἐσθῆτι e χρυσῶ. Anche in questo caso i riferimenti alle vesti e all’oro rimandano inevitabilmente all’idea di seduzione, soprattutto se si tiene conto del contesto in cui si colloca l’episodio: la giovane viene adornata per essere inviata a Cambise, che vuole farne la sua concubina. La presenza degli stessi termini impiegati nella descrizione della donna di Cos acquista ancora più importanza se si considera che proprio tali elementi lessicali sono presenti anche nella scena di seduzione descritta nel V inno omerico ad Afrodite (vv. 64-65): ἐσσαμένη δ’ εὔ πάντα περὶ χροῖ εἴματα καλὰ / χρυσῶ κοσμηθεῖσα.

Un ulteriore elemento ricollegabile alla scena di seduzione nel suo complesso è il tema dell’inganno, presente, come si è visto, negli episodi riguardanti Era e Afrodite. In questo caso la donna non è l’ideatrice dello stratagemma, ma anzi lo subisce; nell’inganno, poi svelato da Niteti stessa, è però possibile riconoscere il tema del “falso racconto del seduttore”, considerato da Janko uno degli elementi caratteristici della scena di seduzione.

Anche il confronto interno alle *Storie*, dunque, sembra confermare la possibilità di interpretare gli episodi della donna di Cos e di Niteti come scene di seduzione. Come nel caso di Elena (*Il.* III 139-160) e di Calipso (*Od.* V 230-232), però, sarebbe più corretto parlare di ‘seduzione mancata’, dal momento che il contesto narrativo non permette la piena

realizzazione della seduzione. Il diverso genere letterario, inoltre, comporta una riduzione notevole dello standard strutturale e l'elemento del potere seduttivo, sia per la donna di Cos sia per Niteti, viene riassunto in un'unica frase. La scena tipica di seduzione è stata quindi necessariamente adattata ad un nuovo contesto. Un tratto emblematico dell'adattamento dell'episodio della donna di Cos, come già accennato, consiste proprio nella conclusione del passo: la scena di seduzione, infatti, si evolve in scena di supplica e di riconoscimento di legami di ospitalità.

2.2 *La scena di vestizione in Omero*

In Omero, come si è potuto vedere nei paragrafi precedenti, la vestizione femminile – definita da Janko *adornment scene* – è parte integrante della scena di seduzione. Per quanto riguarda le figure maschili, invece, la scena tipica di vestizione è senza dubbio una delle più 'canoniche': l'atto di indossare le vesti, infatti, nei poemi omerici, è caratterizzato da un'evidente tipicità descrittiva. Com'è ovvio, la vestizione maschile, a differenza di quella femminile, non è legata ad un contesto di seduzione ma, in compenso, può essere messa in stretta relazione con un'altra scena tipica: l'*arming scene*.

2.2.1 *Vestizione e arming scene dell'eroe*

Partendo dagli studi di Arend¹⁰², è possibile prendere in esame alcuni passi omerici in cui la struttura tipica delle scene di vestizione è maggiormente evidente. Per quanto riguarda l'*Illiade*, lo studioso tedesco evidenzia tre brevi passi, riguardanti Agamennone (II 42-47 e X 21-24) e Nestore (X 131-136):

II 42-47

ἔζετο δ' ὀρθωθείς, μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα
καλὸν νηγάτεον, περὶ δὲ μέγα βάλλετο φᾶρος·
ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον·
εἴλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον ἄφθιτον αἰεὶ·
σὺν τῷ ἔβη κατὰ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτῶνων.

“s'alzò, si mise a sedere, indossò il chitone delicato,
bello pulito, intorno si mise un largo mantello,

¹⁰² Arend 1933, tav. 7.

ai piedi vigorosi calzò i sandali belli,
alle spalle si appese la spada con le borchie d'argento;
prese infine lo scettro paterno, per sempre durevole;
e si recò con questo alle navi degli Achei vestiti di bronzo.”

(trad. di G. Cerri)

X 21-24

ὀρθωθείς δ' ἔνδυνε περὶ στήθεσσι χιτῶνα,
ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
ἀμφὶ δ' ἔπειτα δαφοινὸν ἐέσσατο δέρμα λέοντος
αἴθωνος μεγάλιοιο ποδηγεκές, εἴλετο δ' ἔγχος.

“Si sollevò, indossò il chitone sul petto,
ai piedi vigorosi calzò i sandali belli,
si gettò poi sulle spalle la pelle scura d'un leone
focoso, enorme, lunga fino ai piedi, e prese la lancia.”

(trad. di G. Cerri)

X 131-136

ὧς εἰπὼν ἔνδυνε περὶ στήθεσσι χιτῶνα,
ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
ἀμφὶ δ' ἄρα χλαῖναν περονήσατο φοινικόεσσαν
διπλῆν ἑκταδίην, οὐλή δ' ἐπενήνοθε λάχνη.
εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος ἀκαχμένον ὄξεϊ χαλκῷ,
βῆ δ' ἰέναι κατὰ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

“Dette queste parole, indossò il chitone sul petto,
ai piedi vigorosi calzò i sandali belli;
sopra allacciò con la fibbia il mantello di porpora,
ampio, a doppio tessuto, e pelo folto lo ricopriva;
afferrò la lancia robusta, munita di bronzo tagliente,
e s'avviò lungo le navi degli Achei vestiti di bronzo.”

(trad. di G. Cerri)

Analizzando i passi, appare subito evidente la presenza di un verso formulare (ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα)¹⁰³ e la tipicità della descrizione iniziale dell'atto di

¹⁰³ *Il. II* 44; *X* 22, 132. Questo verso formulare crea un importante collegamento con le scene di vestizione femminile, trovandosi anche nella preparazione di Era (*XIV* 186).

indossare il chitone e il mantello, benché descritta con parole diverse; ogni eroe, inoltre, prende con sé anche un'arma¹⁰⁴. In sintesi, nelle tre scene di vestizione gli oggetti vengono citati sempre secondo lo stesso ordine: chitone, sandali, mantello e lancia (sostituita dallo scettro nella vestizione di Agamennone del II libro¹⁰⁵).

Anche nell'*Odissea* è possibile riconoscere alcune scene di vestizione maschile, di cui sono protagonisti Telemaco (II 3-5 e XX 125-127) e Menelao (IV 308-310). La tipicità dei tre passi è messa notevolmente in risalto dalla presenza di due versi formulari in cui è sinteticamente descritta la vestizione degli eroi:

εἴματα ἐσσάμενος, περὶ δὲ ξίφος ὄξυ θέτ' ὄμω,
ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα

“Indossate le vesti, pose la spada aguzza a tracolla,
legò ai lucidi piedi i bei sandali”

(trad. di G. A. Privitera)

Particolare rilievo assume il verso formulare riguardante i sandali che, trovandosi anche nelle scene di vestizione iliadiche, crea una forte continuità tra i due poemi. Il riferimento alla spada, inoltre, presente anche nella vestizione di Agamennone (*Il.* II 45), rimanda alle *arming scenes*, come si vedrà meglio a breve. Tale legame è reso ancora più forte, nel secondo episodio riguardante la vestizione di Telemaco, dalla presenza della lancia (*Od.* XX 127: εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος).

Una considerazione a parte meritano i versi 528-531 del XIV libro, che descrivono la ‘vestizione’ del porcaio attraverso la spada, il mantello e la picca. L’episodio, a differenza dei precedenti, non riguarda un eroe, ma un personaggio di basso rango. La scena, dunque, è adattata ad un contesto più umile e la pelle di leone, indossata da Agamennone nel X libro dell'*Iliade*, viene sostituita da una più grezza pelle di capro, la lancia è sostituita da una picca e la spada non è fregiata, come le precedenti, da borchie d’argento. Nonostante l’adattamento al nuovo contesto, quindi, nell’episodio sono presenti gli elementi tipici della scena di vestizione, pur non essendo espressi in modo formulare.

¹⁰⁴ Di particolare rilievo risulta II 45, il verso che fa riferimento all’arma di Agamennone e che ricorre, come si vedrà, in tutte le *arming scenes*. Per quanto riguarda la presenza delle armi nelle vestizioni degli eroi si rimanda a Hainsworth 1993, pp. 159-160.

¹⁰⁵ Sulla presenza dello scettro al posto della lancia si rimanda a Kirk 1985, p. 119.

Per quanto riguarda le *arming scenes*, Arend¹⁰⁶ fa riferimento alla vestizione delle armi da parte di Paride (*Il.* III 328-338):

αὐτὰρ ὃ γ' ἄμφ' ὄμοισιν ἐδύσετο τεύχεα καλὰ
διὸς Ἀλέξανδρος, Ἑλένης πόσις ἠϋκόμοιο.
κνημίδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσιν ἔδυνεν
οἷο κασιγνήτιο Λυκάονος· ἤρμοσε δ' αὐτῶ.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον
χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε·
κρατὶ δ' ἐπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν
ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν·
εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ὃ οἱ παλάμηφιν ἀρήρει.

“quello intanto indossò le splendide armi,
Alessandro divino, lo sposo di Elena dalla bella chioma.
Per prima cosa intorno alle gambe si mise le gambiere
belle, allacciate con fibbie d'argento;
poi s'infilava sul petto la corazza
di suo fratello Licaone: e gli stette a pennello.
Si mise a tracolla la spada, fregiata di borchie d'argento,
tutta di bronzo, e quindi lo scudo grande e pesante;
sulla testa vigorosa mise l'elmo ben lavorato, con criniera
di cavallo; e paurosamente la cresta ondeggiava sull'elmo;
prese infine una lancia robusta, che s'adattava al suo pugno.”

(trad. di G. Cerri)

Armstrong, nel suo articolo *The Arming Motif in the Iliad*¹⁰⁷, analizza il passo in questione confrontandolo con altri tre episodi di vestizione delle armi, riguardanti Agamennone (XI 15-46), Patroclo (XVI 130-139) e Achille (XIX 364-424) e identifica la vestizione di Paride con la ‘forma base’ dell’*arming scene*, che può essere adattata e ampliata in base al contesto in cui viene inserita. Mentre la vestizione di Patroclo è pressoché identica a quella di Paride, infatti, quelle riguardanti Agamennone e Achille sono più articolate e presentano varie

¹⁰⁶ Arend 1933, tav. 7.

¹⁰⁷ Armstrong 1958.

amplificazioni. L'*arming scene* di Agamennone, ad esempio, è ampliata attraverso due lunghe digressioni, una riguardante la provenienza e l'aspetto della corazza (vv. 19-28) e una relativa allo scudo (vv. 32-40).

Nonostante le singole variazioni legate al contesto in cui ciascuna scena è inserita, i vari episodi sono accomunati dalla sequenza delle armi indossate, che risulta sempre la stessa: gambiere, corazza, spada, scudo, elmo e lancia. Come già sottolineato, un forte legame con le scene di vestizione è dato dal verso formulare riguardante la spada (ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον), che si ritrova anche nella vestizione di Agamennone (*Il. II* 45)¹⁰⁸.

2.2.2 La vestizione delle armi nelle figure femminili

L'analisi compiuta fin qui porta a sostenere l'esistenza di un forte legame tra scene di vestizione maschile e *arming scenes*, così come vi è un forte legame tra vestizione femminile (*adornment scene*) e scena di seduzione. I due diversi tipi di vestizione, maschile e femminile, però, possono essere collegati tra loro da un ulteriore tipo di vestizione che, finora, non è stata presa in considerazione: l'*arming scene* di figure femminili.

La figura femminile per eccellenza che indossa delle armi è senza dubbio Atena. Nell'*Iliade* la sua vestizione viene descritta nel V libro, ai versi 719-752, e viene riprodotta in una forma meno elaborata nell'VIII libro (vv. 381-396)¹⁰⁹. Il passo presenta diversi elementi propri delle *arming scenes* degli eroi; Atena, infatti, spogliatasi degli abiti femminili, indossa l'egida, che sostituisce la corazza delle vestizioni maschili (v. 738: ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν¹¹⁰), e l'elmo (v. 743: κρατὶ δ' ἐπ' ἀμφίφαλον κυνέην θέτο τετραφάληρον¹¹¹) e poi afferra la lancia (vv. 745-746: λάζετο δ' ἔγχος / βριθὸν μέγα στιβαρόν¹¹²). Nonostante l'assenza di gambiere, spada e scudo, sono evidenti alcuni parallelismi con le *arming scenes* tradizionali. La lancia, ad esempio, viene descritta con la stessa sequenza utilizzata per indicare quella di Achille (*XIX* 387-388) e il verso riguardante l'elmo si ritrova identico nell'*arming scene* di Agamennone (*XI* 41), all'interno della quale è presente anche una digressione sull'egida.

¹⁰⁸ Un legame meno esplicito, e forse un po' azzardato, si potrebbe leggere nell'unico verso formulare presente in tutte le scene di vestizione, sia dell'*Iliade* che dell'*Odissea*, e riguardante i sandali, così come l'unico verso che ricorre identico in tutte e quattro le *arming scenes* è quello relativo alle gambiere.

¹⁰⁹ In particolare i vv. 381-396 dell'VIII libro corrispondono ai vv. 719-721, 733-737 e 745-752 del V libro.

¹¹⁰ "Sulle spalle si mise l'egida ornata di frange".

¹¹¹ "Sulla testa si pose l'elmo a doppio cimiero, a quattro piastre".

¹¹² "Afferrò la lancia pesante, grande, robusta".

2.2.3 L'arming *seducente*

Un episodio molto particolare, e a cui si è già accennato parlando della scena di seduzione, è quello che apre il XXI libro dell'*Odissea*: Penelope, ispirata dalla dea Atena, si reca nelle stanze dove sono conservate le armi di Odisseo. Particolare rilievo assumono i versi 53-62, immediatamente precedenti alla formula che descrive l'apparizione della donna tra i pretendenti:

ἔνθεν ὀρεξαμένη ἀπὸ πασσάλου αἶνυτο τόξον
αὐτῷ γωρυτῷ, ὅς οἱ περίκειτο φαεινός.
ἐξομένη δὲ κατ' αὖθι, φίλοις ἐπὶ γούνασι θεῖσα,
κλαῖε μάλα λιγέως, ἐκ δ' ἤρεε τόξον ἄνακτος.
ἐ δ' ἐπεὶ οὖν τάρφθη πολυδακρύτοιο γόοιο,
βῆ ῥ' ἵμεναι μέγαρόνδε μετὰ μνηστῆρας ἀγαυοὺς
τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην
ιοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες ὀϊστοί.
τῆ δ' ἄρ' ἄμ' ἀμφίπολοι φέρον ὄγκιον, ἔνθα σίδηρος
κεῖτο πολὺς καὶ χαλκός, ἀέθλια τοῖο ἄνακτος.

“Da lì si protese e tolse dal chiodo l'arco
col fodero stesso che, splendido, lo avvolgeva.
E lì sedendo, posatolo sulle ginocchia,
gemeva stridulamente e trasse l'arco del re.
Quando fu sazia di piangere e gemere,
mosse verso la sala, tra i pretendenti egregi,
reggendo l'arco flessibile e la faretra
portasette, con molte frecce funeste.
Le ancelle, con lei, portavano un cesto, in cui v'era
ferro, molto! e bronzo, strumenti di gara del re.”

(trad. di G. A. Privitera)

Il passo è inserito in un contesto di seduzione, confermato dalla presenza dei versi formulari propri dell'*attendance motif*: la donna, infatti, accompagnata dalle sue ancelle, si reca nell'ultima delle sue stanze, luogo dove normalmente si adorna¹¹³. Il suo arrivo tra gli

¹¹³ Cf. *Il. XIV* 166-169, in cui è descritto l'ingresso di Era nella stanza in cui si adorna prima dell'incontro con Zeus.

uomini, però, in questo caso, non è anticipato dalla descrizione della preparazione della donna (*adornment*), bensì da un racconto dettagliato delle azioni che Penelope compie per entrare nella sala e prendere le armi di Odisseo, necessarie alla gara che stabilirà chi dei Proci potrà averla in moglie. Non è chiaramente possibile parlare di una scena di vestizione delle armi, che non vengono indossate dalla donna, ma la loro presenza assume in ogni caso un ruolo determinante. L'arco, essendo strumento di morte ma, allo stesso tempo, simbolo della gara che avrebbe dovuto permettere a uno dei Proci di avere Penelope in sposa, diventa emblematico della presenza di un legame molto forte anche tra scene di seduzione e di vestizione delle armi; Forsyth riassume in modo molto chiaro tale legame, affermando che “Penelope adorns herself now, not with the fragrant clothes lying there (v. 52), but with the bow itself”¹¹⁴. A rafforzare tale legame concorre inoltre la presenza delle ancelle che però, anziché portare le vesti, come avviene ad esempio nell'episodio di Nausicaa, portano ceste cariche di armi. Anche la reazione dei Proci, infine, si addice fortemente alla scena di seduzione: i pretendenti, infatti, accogliendo l'invito di Penelope a partecipare alla sfida, trasformano in azione il loro desiderio.

Un legame tra scene di seduzione e *arming scenes* è stato notato anche da Mastromarco relativamente alla Διὸς ἀπάτη e al suo rapporto con il frammento 196a West di Archiloco e i versi 829-953 della *Lisistrata* di Aristofane. Lo studioso afferma infatti che “la dettagliata descrizione di Era, la quale si agghinda in vista dell'incontro con Zeus, si presenta come una vera e propria parodia di quelle scene in cui sono descritte le vestizioni degli eroi che si apprestano ad andare in battaglia”¹¹⁵. Mastromarco si sofferma infatti sulla singolarità del ruolo ricoperto da Zeus, che da seduttore per eccellenza si ritrova ad essere sedotto, e per di più da sua moglie e, facendo riferimento agli studi di Bernd Seidensticker, definisce l'episodio una sorta di “intermezzo scherzoso” all'interno del poema¹¹⁶. Pur senza mettere in dubbio la comicità di alcuni aspetti del passo, la lunga preparazione di Era non implica necessariamente ed esclusivamente un intento parodico del poeta. L'inevitabile confronto con le scene di vestizione dei guerrieri prima della battaglia e, come lo stesso Janko ha evidenziato¹¹⁷, con la vestizione delle armi da parte di Atena, infatti, alla luce dell'analisi appena compiuta, può essere riconducibile proprio al forte legame che unisce le scene di seduzione, intese sia come *allurement* che come *adornment scenes*, alle *arming scenes*. Tale

¹¹⁴ Forsyth 1979, p. 114.

¹¹⁵ Mastromarco 1995, pp. 53-54.

¹¹⁶ Riguardo alla componente comico-burlesca di alcuni episodi epici vd. anche Palmisciano 2012.

¹¹⁷ Janko 1992, p. 174.

legame, infine, è sottolineato anche da Mauro Menichetti che afferma: “la vestizione dell’armatura da parte di Achille, Ettore, Agamennone, Atena, Eracle è del tutto equivalente alla vestizione dell’armatura della seduzione da parte di Era, Afrodite, Pandora, Elena e Penelope”¹¹⁸. Le armi della seduzione, infatti, proprio come quelle della guerra, sono splendenti, luminose e suscitano ammirazione.

2.3 Arming scenes femminili in Erodoto

Nell’*epos*, dunque, la vestizione femminile è legata alla seduzione così come la vestizione maschile è legata all’armamento del guerriero; allo stesso tempo, però, alcune figure femminili collegano *adornment* e *arming scenes*. Gli stessi legami tra le varie tipologie di scene tipiche sono riconoscibili anche nell’opera erodotea.

Nel IV libro delle *Storie* (180,3-4) Erodoto, parlando degli Ausei, un popolo della Libia, descrive l’usanza delle giovani vergini di combattere tra loro in onore di una dea, che corrisponde alla greca Atena. La lotta rappresenta probabilmente una sorta di rito di iniziazione, attraverso il quale viene anche accertata la verginità delle ragazze. Dopo aver descritto l’abbigliamento delle giovani, e quindi la loro armatura, Erodoto fa riferimento ad un momento specifico dell’usanza, durante il quale la ragazza considerata più bella viene fatta sfilare su un carro:

πρὶν δὲ ἀνεῖναι αὐτάς μάχεσθαι, τάδε ποιεῦσι κοινῇ· παρθένον τὴν καλλιστεύουσαν ἐκάστοτε κοσμήσαντες κυνῆ τε Κορινθίῃ καὶ πανοπλίῃ Ἑλληνικῇ καὶ ἐπ’ ἄρμα ἀναβιβάσαντες περιάγουσι τὴν λίμνην κύκλω. [4] ὁτέοισι δὲ τὸ πάλαι ἐκόσμεον τὰς παρθένουσ πρὶν ἢ σφι Ἑλληνας παροικισθῆναι, οὐκ ἔχω εἰπεῖν, δοκέω δὲ ὦν Αἰγυπτίοισι ὄπλοισι κοσμέεσθαι αὐτάς· ἀπὸ γὰρ Αἰγύπτου καὶ τὴν ἀσπίδα καὶ τὸ κράνος φημὶ ἀπῆχθαι ἐς τοὺς Ἑλληνας.

“Prima di lasciarle combattere, fanno questo a spese della comunità: adornata ogni volta di un elmo corinzio e di un’armatura greca la ragazza considerata più bella, dopo averla fatta salire su un carro, la conducono in giro intorno alla palude. [4] Con quali ornamenti adornassero in passato le vergini prima che i Greci si stanziassero vicino a loro non so dirlo, ma credo che le adornassero con armi egizie; infatti sostengo che lo scudo rotondo e l’elmo siano giunti ai Greci dall’Egitto.”

¹¹⁸ Menichetti 2009, p.140.

Il passo è stato preso in considerazione, innanzi tutto, per la presenza del participio κοσμήσαντες, che caratterizza le scene di seduzione riguardanti la donna di Cos e Niteti. Benché non si possa parlare di una vera e propria scena di seduzione, infatti, la presenza del verbo κοσμέω rimanda ad un linguaggio tipico e non è un caso che Erodoto lo usi in tale contesto: le giovani infatti, non trovandosi a vivere un reale scontro bellico, ma piuttosto un rito di iniziazione, vengono in un certo senso ‘adornate’ dell’armatura. Il tema della seduzione, dunque, sebbene secondario e velato, è riconoscibile all’interno dell’episodio che si rivela essere, però, più simile ad una scena di vestizione che ad una di seduzione. Considerando i passi omerici analizzati in precedenza, infatti, i riferimenti all’elmo, all’armatura e al carro rimandano inequivocabilmente alle scene di vestizione delle armi da parte degli eroi e, in particolare, alla vestizione ‘al femminile’ di Atena. Quest’ultimo legame è messo in risalto anche dai particolari che fornisce lo stesso Erodoto: la festa durante la quale avviene tale combattimento, infatti, è in onore della divinità che corrisponde alla dea greca Atena. Un ulteriore riferimento a Pallade e al suo abbigliamento si trova pochi paragrafi dopo (IV 189,1-2), là dove lo storico ipotizza che la veste e le armi della dea derivino dall’abbigliamento delle donne libiche. Anche la descrizione di tale abbigliamento potrebbe essere a sua volta interpretata come una scena di vestizione; a differenza delle scene di vestizione omeriche, però, l’attenzione non si concentra sull’atto dell’indossare le vesti, bensì su una loro semplice descrizione. Se si accetta una tale estensione del valore di tipicità della scena omerica, dunque, è possibile considerare la descrizione dell’abbigliamento delle donne libiche una ‘parziale’ scena di vestizione.

Un ultimo passo legato alla figura di Atena e, seppure indirettamente, alla sua vestizione delle armi si trova nel I libro (60,4-5). Erodoto, infatti, narra con quale espediente Pisistrato riuscì a recuperare la tirannide ad Atene: una donna di nome Fia viene fatta travestire da Atena e sfilare su un carro per convincere i cittadini a riaccogliere il tiranno. Per quanto la descrizione non sia dettagliata, il riferimento alla vestizione di Atena è chiaro, dal momento che la donna indossa gli abiti che rendono riconoscibile la dea.

2.4 *Vestizione e arming scenes nelle Storie*

Scene di seduzione e di vestizione sono dunque collegate tra loro¹¹⁹. Non stupisce allora che lo stesso linguaggio impiegato negli episodi della donna di Cos e di Niteti, considerate delle

¹¹⁹ Come sottolinea anche Edwards 1992 (p. 312) che, nella sua analisi delle varie scene tipiche, intitola un paragrafo “Dressing and Adornment”.

scene di seduzione, si ritrovi anche in un passo del I libro delle *Storie* riguardante la descrizione dell'abbigliamento di Ciro bambino (I 111,3):

ὥς δὲ τάχιστα ἐσῆλθον, ὁρέω παιδίον προκείμενον ἀσπαῖρόν τε καὶ κραυγανώμενον, κεκοσμημένον χρυσοῦ τε καὶ ἐσθῆτι ποικίλῃ.

“Appena entrato, vedo un bambino esposto che si agita e piange, adornato d'oro e di una veste ricamata.”

La presenza dell'oro e delle vesti ricamate richiama subito le due scene di seduzione erodotee e il parallelismo risulta ancora più chiaro se si analizza il passo dal punto di vista lessicale, data la presenza del participio del verbo κοσμέω, di ἐσθῆτι e di χρυσοῦ.

Un ulteriore riferimento all'abbigliamento di Ciro, in cui è possibile riconoscere nuovamente tutti gli elementi appena evidenziati, si trova a distanza di poche righe (I 111,4): χρυσοῦ τε καὶ εἴμασι κεκοσμημένον¹²⁰.

Non essendo narrato l'atto di indossare le vesti, ma essendo presente semplicemente una loro descrizione, il passo non può essere considerato una vera e propria scena di vestizione secondo il modello omerico. Ma se, come nel caso dell'abbigliamento delle donne libiche analizzato nel paragrafo precedente, si accetta come valida una tale estensione del valore di tipicità della scena, è possibile individuare altre 'parziali' scene di vestizione all'interno dell'opera erodotea.

Come è noto, le *Storie* erodotee presentano in numerosi passi una caratterizzazione fortemente etnografica. Lo storico si sofferma su usi e costumi di molti popoli e, spesso, concentra la sua attenzione anche sul tipo di abbigliamento indossato dalle popolazioni cui fa riferimento. Una delle descrizioni più dettagliate, ma apparentemente priva di elementi tipici, si trova nel I libro, durante la lunga digressione su Babilonia. Erodoto si sofferma infatti sull'abbigliamento dei Babilonesi (195,1):

τὰ μὲν δὴ πλοῖα αὐτοῖσι ἐστὶ τοιαῦτα, ἐσθῆτι δὲ τοιῆδε χρέωνται, κιθῶνι ποδηγεκί λινέω· καὶ ἐπὶ τοῦτον ἄλλον εἰρίνεον κιθῶνα ἐπενδύνει καὶ χλανίδιον λευκὸν περιβαλλόμενος, ὑποδήματα ἔχων ἐπιχώρια, παραπλήσια τῆσι Βοιωτίησι ἐμβάσι. κομῶντες δὲ τὰς κεφαλὰς μίτρησι ἀναδέονται, μεμυρισμένοι πᾶν τὸ σῶμα.

¹²⁰ “adornato d'oro e di vesti”.

“Tali sono le loro barche. Invece usano questo tipo di veste, una tunica di lino lungo fino ai piedi; sopra indossano un'altra tunica di lana e si avvolgono in un mantello bianco, hanno calzari locali, simili ai sandali beoti. Si legano i capelli lunghi con mitre, dopo essersi profumati tutto il corpo.”

L'episodio, come si accennava, non sembra presentare elementi tipici, ma appare come una semplice descrizione. Il passo può però essere confrontato con quello riguardante l'abbigliamento dei sacerdoti egiziani, in cui Erodoto si sofferma brevemente sul tipo di veste e di sandali indossati (II 37,3: ἐσθῆτα δὲ φορέουσι οἱ ἱερεῖς λινέην μούνην καὶ ὑποδήματα βύβλινα¹²¹). Pochi paragrafi dopo, infine, parlando dei giovani egizi, lo storico fa nuovamente riferimento all'abbigliamento e, ancora una volta, si sofferma sulla tunica e sul mantello (II 81,1):

ἐνδεδύκασιν δὲ κιθῶνας λινέους περὶ τὰ σκέλεα θυσανωτούς, τοὺς καλέουσι καλασίρις· ἐπὶ τούτοις δὲ εἰρίνεα εἴματα λευκὰ ἐπαναβληδὸν φορέουσι.

“Indossano tuniche di lino, che chiamano calasiri, ornati di frange intorno alle gambe; sopra a questi portano mantelli di lana bianchi.”

Confrontando i tre passi è possibile notare che le descrizioni erodotee degli abiti si basano sempre su tre elementi: tunica (κιτῶν), calzature e mantello. Appare dunque inevitabile il confronto con chitone, sandali e mantello, elementi che caratterizzano le scene di vestizione omeriche.

Allo stesso modo, per estensione del tema della vestizione delle armi, possono essere presi in considerazione alcuni passi erodotei che, pur non narrando il momento in cui i personaggi indossano le armi, si soffermano sulla loro descrizione.

Nelle *Storie* la più evidente descrizione di uomini in armi è rappresentata dal lungo catalogo delle truppe di Serse, nel VII libro (61-95). Erodoto infatti, elencando tutti i popoli che partecipano alla spedizione contro la Grecia, si sofferma sull'abbigliamento e sulle armi dei vari contingenti.

Il catalogo si apre con la descrizione più elaborata, che riguarda, ovviamente, il contingente persiano (61,1):

¹²¹ “I sacerdoti portano una sola veste di lino e dei calzari di papiro”.

οἱ δὲ στρατευόμενοι οἶδε ἦσαν· Πέρσαι μὲν ᾧδε ἐσκευασμένοι· περὶ μὲν τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους πίλους ἀπαγέας, περὶ δὲ τὸ σῶμα κιθῶνας χειριδωτοὺς ποικίλους < καὶ θώρηκας >¹²² λεπίδος σιδηρέης ὄψιν ἰχθυοειδέος, περὶ δὲ τὰ σκέλεα ἀναξυρίδας, ἀντὶ δὲ ἀσπίδων γέρρα· ὑπὸ δὲ φαρετρεῶνες ἐκρέμαντο· αἰχμᾶς δὲ βραχέας εἶχον, τόξα δὲ μεγάλα, ὀιστοὺς δὲ καλαμίνους, πρὸς δὲ ἐγχειρίδια παρὰ τὸν δεξιὸν μηρὸν παραιωρούμενα ἐκ τῆς ζώνης.

“Questi erano coloro che partecipavano alla spedizione. I Persiani erano equipaggiati così: sulla testa avevano copricapi di feltro flosci, chiamati tiare, sul corpo tuniche di vario colore fornite di maniche < e corazze > di piastre di ferro dall’aspetto simile a un pesce, brache intorno alle gambe, scudi di vimini al posto degli scudi; sotto erano appese le faretre; avevano lance corte, archi grandi, frecce di canna e inoltre pugnali che pendevano dalla cintura lungo la coscia destra.”

Erodoto descrive ciò che i Persiani indossavano in testa (tiara), sul busto (tuniche e corazza) e sulle gambe (brache), poi passa alle armi, e quindi allo scudo, alle frecce e alle lance.

Il parallelismo con le *arming scenes* omeriche è immediato: nei poemi, infatti, vengono sempre citati l’elmo, la corazza, le gambiere, lo scudo, la spada e la lancia.

Nel catalogo erodoteo non tutti gli elementi descrittivi di dettaglio utilizzati per il contingente persiano sono presenti in relazione a ogni popolo, ma c’è sempre un riferimento parziale al tipo di armi e, spesso, al copricapo e alla veste. La maggior parte delle descrizioni, dunque, risulta più sintetica e si sofferma di volta in volta su alcuni particolari¹²³.

Particolare rilievo assume la descrizione del contingente dei Cilici, in cui risulta più chiaro il parallelismo con i passi omerici (91,1):

οὗτοι δ’ αὖ περὶ μὲν τῆσι κεφαλῆσι κράνεα ἐπιχώρια, λαισήια δὲ εἶχον ἀντ’ ἀσπίδων ὠμοβοέης πεποιημένα, καὶ κιθῶνας εἰρινέους ἐνδεδυκότες· δύο δὲ ἀκόντια ἕκαστος καὶ ξίφος εἶχον, ἀγχοτάτω τῆσι Αἰγυπτίησι μαχαίρησι πεποιημένα.

“Costoro avevano sulla testa elmi indigeni, scudi leggeri fatti di pelli villose di bue non conciate, e indossavano tuniche di lana; avevano due giavellotti ciascuno e una spada, fatta in modo molto simile alla sciabola egiziana.”

¹²² L’integrazione qui accolta nel testo è quella proposta da Biel.

¹²³ Nella descrizione dei Traci (75,1) sono nuovamente presenti tutti gli elementi messi in evidenza per il contingente persiano.

Nella descrizione sono presenti tutti gli elementi ricorrenti nelle *arming scenes* omeriche e, a differenza degli altri passi erodotei analizzati, c'è anche un riferimento alla spada. Il particolare che, però, evidenzia maggiormente il legame con le vestizioni degli eroi omerici è il riferimento ai due giavellotti. Le *arming scenes* riguardanti Patroclo e Agamennone, infatti, si differenziano da quelle relative a Paride e Achille proprio per la presenza di due lance.

2.5 Sintesi

Nell'*epos* omerico è possibile riconoscere un forte legame tra scene di seduzione e di vestizione. La vestizione femminile, definita *adornment scene*, è parte della scena di seduzione, mentre quella maschile, *dressing scene*, è legata alle *arming scenes*. Anello di collegamento tra le due tipologie di vestizione può essere considerata la vestizione delle armi da parte di figure femminili. Tali legami sono riconoscibili anche nell'opera erodotea: è stata infatti riscontrata una somiglianza linguistica, fondata soprattutto sul verbo κοσμέω, tra scene di seduzione, come quelle della donna di Cos e Niteti, di vestizione, nel caso di Ciro, e di vestizione delle armi da parte di figure femminili, come per le giovani degli Ausei e Fia. Allo stesso tempo, all'interno delle *Storie* sono presenti anche delle scene di vestizione maschile e delle *arming scenes*. Tali scene, benché a differenza di quelle omeriche non descrivano il momento in cui gli abiti o le armi vengono indossati, possono essere ugualmente definite tipiche: sono infatti costituite da una serie di elementi descrittivi ricorrenti che, in molti casi, corrispondono a quelli epici.

Se per le scene di vestizione è possibile parlare di una ripresa più fedele dello schema omerico, soprattutto per quanto riguarda l'ordine con cui vengono indossati o descritti gli indumenti, per la scena di seduzione il legame potrebbe essere leggermente più complesso. Al di là del semplice aspetto formale, infatti, le scene di seduzione erodotee possono essere ricollegate alle corrispettive scene omeriche anche per quanto riguarda il contesto narrativo in cui sono inserite. In Omero lo stretto rapporto tra *eros* e guerra viene particolarmente evidenziato in alcune delle scene di seduzione prese qui in analisi: Era seduce Zeus per permettere ai Greci di prevalere sui Troiani, Elena è all'origine della guerra di Troia e Penelope, nella scena del XXI libro dell'Odissea, si prepara per la gara che permetterà a Odisseo di compiere la sua vendetta contro i Proci.

Allo stesso modo, anche le scene di seduzione erodotee presentano un forte legame con il tema bellico: l'episodio della donna di Cos si colloca nello spazio narrativo della battaglia di Platea, Fia rappresenta l'espedito di Pisistrato per recuperare la tirannide ad Atene e

l'inganno di Niteti è all'origine del conflitto tra Persiani e Egiziani. Il tema del rapporto tra seduzione e guerra è, inoltre, particolarmente caro ad Erodoto: nel proemio delle *Storie*, proprio a sottolineare che la sua opera si colloca sulla scia dei poemi omerici, lo storico racconta dei vari rapimenti che hanno causato l'ostilità tra Oriente e Occidente e nel III libro (134) specifica che è Atossa, moglie di Dario, a chiedere al marito la conquista della Grecia. Emblematico del rapporto tra seduzione, vesti e guerra è, infine, il celebre episodio della moglie di Candaule che, vista di nascosto da Gige mentre si spoglia, obbliga l'uomo ad uccidere suo marito e ad impadronirsi del potere (I 8-12). Anche in questo caso il ruolo della donna è fondamentale per lo svolgimento della vicenda narrata: con l'uccisione di Candaule e la salita al potere di Gige il regno di Lidia passa dagli Eraclidi alla stirpe di Creso. A differenza della scena di vestizione, dunque, per la quale il riferimento agli episodi omerici è più immediato, la scena di seduzione da un lato ha concesso minori margini di elaborazione, dall'altro ha portato alla necessità di un legame più stretto con il contesto narrativo. In altre parole, la scena di seduzione, all'interno del contesto delle *Storie*, si trova ad avere una funzionalità maggiore rispetto alla scena di vestizione che è, invece, più elaborata e che trova perfettamente posto in un contesto simile a quello originario.

Capitolo 3. Le scene di battaglia

3.1 Una struttura ricorrente

Le *Storie* di Erodoto, pur nella loro estrema varietà tematica che comprende, tra le altre, digressioni di carattere novellistico ed etnografico, sono il racconto di una guerra. È proprio lo scontro tra i Greci e i Persiani a rappresentare il lungo filo rosso che tiene unita tutta l'opera, nonostante l'apparente discontinuità di una narrazione costruita per *logoi*¹²⁴.

Le battaglie descritte sono molte: oltre agli scontri tra Greci e Persiani infatti Erodoto si sofferma a lungo sulle numerose guerre che hanno caratterizzato l'espansione persiana sotto i regni di Ciro e Dario.

Anche per le scene di battaglia erodotee, come per le scene di sogno, di seduzione e di vestizione, è possibile riconoscere una forte influenza del modello omerico a livello sia strutturale sia espressivo. La guerra tra Greci e Persiani viene collocata da Erodoto, fin dal proemio delle *Storie*, in rapporto di continuità con la guerra di Troia: è lo scontro tra Oriente e Occidente, tra civiltà greca e barbari. La battaglia omerica, però, è ormai troppo lontana dalla realtà storica delle guerre persiane, in cui prevalgono la tattica oplitica e i grandi combattimenti di massa. Per rappresentare una realtà bellica più complessa rispetto a quella rappresentata nell'*epos*, dunque, Erodoto inventa una nuova descrizione in prosa delle battaglie, in cui si alternano azioni di gruppo e individuali, spiegazioni delle tattiche, descrizioni geografiche, topografiche e delle condizioni naturali che fanno da sfondo allo scontro. La descrizione erodotea guarda più al quadro complessivo degli eventi che si verificano in una battaglia che non ai particolari privilegiati nella narrazione epica: i dettagli cruenti delle scene di morte omeriche, ad esempio, cedono il passo alla descrizione tecnica di ciò che accade, del tipo di arma impiegata e della parte del corpo colpita. Nonostante questo, però, echi omerici affiorano continuamente nel lessico, nella struttura narrativa e nelle descrizioni delle battaglie erodotee¹²⁵.

Oltre che dal modello omerico, la struttura delle scene di battaglia è fortemente influenzata dal tipo di fonti alle quali Erodoto ha attinto, ovvero, come afferma Tritle¹²⁶, dai racconti dei combattenti. Le tradizioni orali, infatti, tendono a collocarsi all'interno di strutture ricorrenti

¹²⁴ Sulle teorie riguardanti la composizione dell'opera erodotea e la sua divisione in *logoi*, vd. Introduzione, pp. 12-14.

¹²⁵ Per gli echi omerici nella battaglia delle Termopili si vedano Dillery 1996, Pelling 2006, Foster 2012, Gainsford 2013, Carey 2016, Marincola 2016, Vannicelli 2017; per quelli relativi alla battaglia di Platea si vedano Boedeker 2001 e Bettalli 2005.

¹²⁶ Tritle 2006, p. 214.

e lasciano ampio spazio ad aneddoti ed elementi tipici che, già da una prima analisi, risultano essere elementi fondamentali delle scene di battaglia nelle *Storie*.

Tradizioni orali e repertorio omerico affiorano di continuo e sono spesso accostati nella narrazione degli eventi, come nel caso della battaglia di Platea. Bettalli infatti vi riconosce, da un lato, due filoni di tradizioni orali, uno tebano e uno ateniese, che danno luogo ad una serie di episodi di vario genere e, dall'altro, un forte impianto epico che caratterizza alcune scene di contorno come ad esempio la morte di Masistio (IX 20-25) e l'aneddoto su Sofane (IX 73-75)¹²⁷.

Questa parte del lavoro vuole mettere in evidenza come Erodoto descriva la maggior parte delle battaglie seguendo una struttura tipica composta da una serie di elementi ricorrenti – si potrebbe definirli di tipo modulare – che possono essere riutilizzati in contesi diversi e possono essere variamente accostati tra loro. All'interno di tale struttura, che può essere definita 'scena di battaglia', sono spesso presenti singoli elementi di matrice omerica, come ad esempio richiami lessicali o tematici, e addirittura vere e proprie situazioni tipiche omeriche, come cataloghi, *androktasiai* e lotte intorno al cadavere. L'ultimo aspetto che si vuole evidenziare è la presenza, nelle descrizioni erodotee delle battaglie, di motivi¹²⁸ molto frequenti che non hanno un antecedente omerico ma che si configurano come tipici all'interno delle *Storie*.

Data l'ampiezza del materiale analizzabile, per comprendere meglio la frequenza e le diverse possibilità di combinazione degli elementi ricorrenti può essere d'aiuto raccogliere i dati in una tabella¹²⁹:

¹²⁷ Bettalli 2005, pp. 229-237.

¹²⁸ Il termine 'motivo' può essere interpretato in vari modi, ma qui e più avanti nel capitolo verrà impiegato come sinonimo di elemento tipico o ricorrente.

¹²⁹ Per ovvi motivi non è stato possibile inserire nella tabella tutte le scene di battaglia e gli elementi ricorrenti delle *Storie*. Si è scelto di analizzare, oltre alle battaglie maggiori tra Greci e Persiani (Lade, Maratona, Termopili, Artemisio, Salamina, Platea e Micala), gli episodi che presentano il maggior numero di elementi ricorrenti.

Tabella 1.

	Sardi	Massageti	Pelusio	Ioni	Cari	Lade	Marat.	Termop.	Artemisio	Salam.	Asopo	Platea	Micale
Consiglio		I 206,3-208		V 109	V 118	VI 11	VI 109	VII 207; 219	VIII 9	VIII 49; 59-63; 67-69; 78		IX 26-27; 41-42	
Catalogo/Schieramento	I 80			V 110		VI 8	VI 111	VII 202-204	VIII 1-2	VIII 43-48; 85		IX 28-32; 46-48	
Pochi contro molti	I 77			V 119			VI 109,1; 112	VII 207; 209,5; 212,1	VIII 6; 10;15-16				
Disordine e grida dei barbari								VII 211,3		VIII 86		IX 59; 65,1	
<i>Androktasiai</i>				V 113,2	V 121		VI 114; 117,1	VII 224; 226-227		VIII 89		IX 72	IX 103
<i>Aristie</i>						VI 15		VII 226-227	VIII 11; 17	VIII 84-88; 93-95		IX 71-75	IX 104-105
Primo atto eroico in battaglia (Πρόμαχος)									VIII 11	VIII 84		IX 62	
Richiesta d'aiuto							VI 106	VII 172			IX 21	IX 60	IX 90
Attesa prima di attaccare	I 77	I 206					VI 110	VII 210; 223,1	VIII 6-7	VIII 70,1		IX 33,1; 36-38	
Paura del nemico	I 80					VI 9		VII 207	VIII 4	VIII 70; 74-75		IX 46	IX 101
Persiani ridotti di numero								VII 210-212	VIII 12-13	VIII 89			
Follia dei Greci						VI 10	VI 112	VII 210,1; 223,4	VIII 10				
Straordinarietà avversario			III 12				VI 117				IX 25	IX 83	
πεσόντων ἀμφοτέρων πολλῶν (e simili)	I 76,4; 80,6		III 11,3										
“Sta a te rendere i Greci schiavi o liberi”							VI 109,3			VIII 60α		IX 60	
Spia/Messaggero/Disertore			III 4					VII 208; 213	VIII 8	VIII 75; 79-81		IX 44-45	
Passaggio al nemico				V 113,1		VI 13; 14				VIII 82			
Messaggio agli Ioni	I 76,3					VI 9-10				VIII 22			IX 98
300								VII 202; 205,2			IX 21; 23	IX 64; 67	

Da una prima lettura d'insieme appare subito evidente che le battaglie più importanti per il tema centrale della narrazione storica erodotea, ovvero Termopili, Artemisio, Salamina e Platea, sono anche le più ricche di elementi ricorrenti. Allo stesso modo alcuni motivi, quali il consiglio o le *androktasiai*, compaiono in quasi tutti gli episodi presi in considerazione. Erodoto dunque, nel descrivere le battaglie, ricorre ad una serie di elementi più o meno frequenti e il cui ordine di apparizione varia a seconda delle esigenze narrative. Per maggiore chiarezza, però, è necessaria un'analisi più approfondita sia degli elementi di chiara derivazione omerica, che verranno confrontati con le rispettive scene e situazioni tipiche, sia dei motivi propri dell'opera erodotea.

3.2 Elementi omerici

Prima di prendere in considerazione gli elementi erodotei di chiara derivazione omerica, è necessaria una breve analisi preliminare della scena di battaglia in Omero¹³⁰. Come facilmente intuibile, tutte le scene di battaglia omeriche si trovano nell'*Iliade*; l'altissima frequenza di scontri armati richiede però una variazione del modo in cui tali scontri vengono descritti, per evitare la monotonia di un'eccessiva ripetizione. La scena di battaglia dunque, a differenza delle altre scene tipiche studiate da Arend¹³¹, necessita di una leggera estensione di significato. A cogliere tale necessità è stato Bernard Fenik¹³² che, proprio partendo dall'analisi di alcune battaglie dell'*Iliade*, ha dimostrato che, a differenza di scene tipiche quali vestizione delle armi, partenze o arrivi, che consistono in azioni ripetute descritte essenzialmente con lo stesso linguaggio, le scene di battaglia sono composte da dettagli tipici ma si differenziano fortemente l'una dall'altra. Possono dunque presentarsi come brevi sequenze di elementi standard organizzati in un ordine relativamente fisso oppure come strutture più lunghe con una considerevole variazione, quasi sempre tipica, di dettagli. L'aedo dunque, secondo l'interpretazione di Fenik, aveva a disposizione una serie di elementi già pronti, quali formule, versi formulari, dettagli tipici singoli o a gruppi e situazioni ricorrenti, con cui creare delle scene di battaglia¹³³. Nonostante questa apparente

¹³⁰ Per la scena di battaglia in Omero si vedano Kirk 1962 pp.75-80, Beye 1964, Hainsworth 1966, Fenik 1968, Armstrong 1969, Lactacz 1977, Tsagarakis 1982, pp. 104-133, Thornton 1984, pp. 86-92, Kirk (ed.) 1985-1993, Niens 1987, Van Wees 1986 e 1988, Edwards 1987, pp. 241-244, Kirk 1990 pp. 21-26, Van Wees 1997, Hellman 2000, Mueller 2011, van Wees 2011.

¹³¹ Arend 1933.

¹³² Fenik 1968.

¹³³ Lactacz 1977 riconosce sei elementi che caratterizzano le battaglie omeriche: combattimenti di massa, combattimenti individuali, discorsi (resoconto, sfida, vanto e replica, rimprovero, incoraggiamento, consultazione, consiglio), similitudini, interventi divini e movimenti individuali (da e per il campo o la città o da una parte all'altra della battaglia).

meccanicità di composizione, però, tutti gli episodi presentano anche particolari non tipici e le diverse combinazioni dei vari elementi evitano un'eccessiva ripetizione e garantiscono la *variatio*.

In generale i combattimenti omerici sono legati in gran parte alla forza e al coraggio di singoli guerrieri, come impone l'ideale eroico, ed è lasciato molto poco spazio a strategia, tattica e astuzia, a differenza di quanto avviene nelle *Storie*. L'unità di base del combattimento è quindi il duello e si crea spesso una sorta di concatenamento di singoli scontri, dovuto ad una serie di vendette per l'uccisione di un amico o di un parente. Allo stesso tempo non mancano i combattimenti di massa, caratterizzati anch'essi da una struttura ricorrente: un combattimento statico si trasforma in fuga e inseguimento, per cui molti muoiono colpiti alle spalle o mentre cercano di salire sul carro, la fuga porta poi ad un nuovo raggruppamento intorno a un capo o a un punto difendibile, gli inseguitori raggiungono i nemici in fuga e si torna nuovamente ad un combattimento statico.

Nell'*Iliade* dunque moltissimi particolari ed elementi tipici¹³⁴ si alternano a dettagli individuali e variazioni, con la conseguenza che nessuna scena è uguale all'altra.

Per tornare ad Erodoto, appare immediatamente chiaro che gran parte della 'macrostruttura' della scena di battaglia omerica è assente nelle *Storie* ma, nonostante ciò, nelle battaglie erodotee è possibile trovare moltissimi dettagli e singoli elementi omerici¹³⁵.

Si andranno ora ad analizzare i vari motivi erodotei mettendo in evidenza, laddove presente, il rapporto con la corrispettiva situazione tipica omerica¹³⁶.

3.2.1 *Catalogo*

In molte battaglie delle *Storie* Erodoto si sofferma sulla descrizione dei popoli che si accingono a combattere e sul loro ordine di schieramento¹³⁷. Il modello è chiaramente il catalogo omerico e, in particolare, il catalogo delle navi che, per la sua struttura e il lessico ricorrente, può essere considerato una scena tipica¹³⁸.

¹³⁴ Per i quali si rimanda all'appendice B alla fine del capitolo (p.77).

¹³⁵ Ad esempio: Serse assiste alla battaglia dall'alto (VII 44 ~ *Il.* XIII 10-14) e balza tre volte dal trono (VII 212,3 ~ *Il.* XX 61-62), si fa riferimento al doppio nome di Masistio/Macistio (IX 20 ~ *Il.* I 403-404; VI 402-403), viene menzionato il più bello tra i Greci (IX 72 ~ *Il.* II 673-674).

¹³⁶ Alcuni di questi motivi nell'*Iliade* risultano essere alquanto marginali, ma acquistano una forte tipicità all'interno delle *Storie*: è il caso dei 'pochi contro molti' (cfr. *Il.* II 119-133) e del "disordine dei barbari" (cfr. *Il.* III 1-9; IV 427-438).

¹³⁷ È spesso difficile separare nettamente catalogo e descrizione dello schieramento, motivo per cui, nella tabella 1 (p. 54), sono stati presi in considerazione insieme.

¹³⁸ Per gli studi sul catalogo omerico si vedano Beye 1964, Powell 1978, Edwards 1980 e Kirk 1990, pp. 168-177.

Il catalogo più famoso e maggiormente sviluppato delle *Storie* è la rassegna delle truppe di Serse nella pianura di Dorisco, prima della battaglia delle Termopili, nel VII libro. Per poter dimostrare la sua tipicità, però, è necessario comprendere quali siano le caratteristiche generali di questa scena.

Nei poemi omerici sono presenti sia cataloghi molto estesi che semplici liste di nomi; il più elaborato, come si è detto, è la descrizione dei contingenti greci che hanno preso parte alla spedizione contro Troia (*Il. II* 484-770). Per ogni contingente vengono fornite alcune informazioni che, seguendo la schematizzazione proposta da Powell, possono essere organizzate secondo tre diversi *patterns* narrativi¹³⁹:

- I. A. Popolo e capi
B. Luogo di provenienza
C. Numero delle navi

- II. A. Luogo di provenienza
B. Capi (ed eventualmente numero delle navi)
C. Numero delle navi (se non riportato nel punto precedente)

- III. A. Capi, origine e numero delle navi
(B. Luogo di provenienza)

Ad una prima analisi, il catalogo delle navi risulta essere una struttura molto rigida e ripetitiva: un elenco di popoli, nomi di comandanti e numero di navi. In realtà, scomponendo la scena nei suoi singoli elementi, è possibile notare che per ogni contingente non vengono fornite sempre tutte le informazioni e, soprattutto, che l'ordine di apparizione degli elementi di base (popolo, luogo e capi) è alquanto variabile. Anche in questo caso quindi bisogna pensare alla scena tipica non come ad un insieme di versi che si ripetono identici o con minime variazioni, ma come una struttura ricorrente che presenta al suo interno una serie di elementi tipici che possono essere diversamente combinati tra loro.

Quello delle navi non è l'unico catalogo omerico; narrativamente simile può essere considerata la *Teichoscopia* (*Il. III* 161-244) in cui Elena, dalle mura di Troia, mostra a Priamo gli eroi greci. A differenza dell'episodio precedentemente analizzato, il catalogo è

¹³⁹ Powell 1978 si sofferma anche sull'aspetto lessicale della scena, sottolineando ulteriormente la tipicità con cui sono fornite le varie informazioni.

inserito in una cornice narrativa più strutturata, il dialogo tra due personaggi, e di conseguenza è lasciato uno spazio più ampio ai particolari relativi ai singoli eroi presentati¹⁴⁰. Anche in questo caso, però, per ogni personaggio vengono date una serie di informazioni che possono variare dal semplice nome all'indicazione del patronimico e del luogo d'origine o, addirittura, al racconto di un aneddoto.

Un altro catalogo molto simile a quello delle navi per struttura e funzione narrativa è infine il catalogo dei Mirmidoni (*Il.* XVI 168-197): vengono indicati infatti il numero totale delle navi, il numero di uomini per ogni nave e il nome dei capi, per alcuni dei quali viene raccontato anche un aneddoto¹⁴¹.

Anche nelle *Storie* sono presenti diversi cataloghi¹⁴² ma, come si è detto, il più esteso è senza dubbio il catalogo delle truppe persiane in marcia contro la Grecia (VII 60-99)¹⁴³. Per ogni contingente che partecipa alla spedizione vengono date alcune informazioni riguardanti il nome del popolo, l'equipaggiamento, comprendente vesti e armi, il nome dei comandanti e alcuni dettagli minori, spesso in forma di aneddoto, quali l'origine del popolo o del suo nome. La descrizione del contingente persiano, che è il primo ad essere presentato, è l'unica in cui è possibile ritrovare tutti gli elementi appena elencati (VII 61):

οἱ δὲ στρατευόμενοι οἶδε ἦσαν· Πέρσαι μὲν ὧδε ἐσκευασμένοι· περὶ μὲν τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους πύλους ἀπαγέας, [...] ὑπὸ δὲ φαρετρεῶνες ἐκρέμαντο· αἰχμὰς δὲ βραχέας εἶχον, τόξα δὲ μεγάλα, ὀιστοὺς δὲ καλαμίνους, πρὸς δὲ ἐγχειρίδια παρὰ τὸν δεξιὸν μηρὸν παραιωρέυμενα ἐκ τῆς ζώνης. [2] καὶ ἄρχοντα παρείχοντο Ὀτάνεα τὸν Ἀμήστριος πατέρα τῆς Ξέρξεω γυναικός· ἐκαλέοντο δὲ πάλαι ὑπὸ μὲν Ἑλλήνων Κηφῆνες, ὑπὸ μέντοι σφέων αὐτῶν καὶ τῶν περιοίκων Ἀρταῖοι· [3] ἐπεὶ δὲ Περσεὺς ὁ Δανάης τε καὶ Διὸς ἀπίκετο παρὰ Κηφέα τὸν Βήλου καὶ ἔσχε αὐτοῦ τὴν θυγατέρα Ἀνδρομέδην, γίνεται αὐτῷ παῖς τῷ οὖνομα ἔθετο Πέρσην, τοῦτον δὲ αὐτοῦ καταλείπει· ἐτύγχανε γὰρ ἅπαις ἐὼν ὁ Κηφεὺς ἔρσενος γόνου. ἐπὶ τούτου δὴ τὴν ἐπωνυμίην ἔσχον.

¹⁴⁰ Gli eroi presentati da Elena a Priamo sono nell'ordine Agamennone, Odisseo, Aiace e Idomeneo.

¹⁴¹ Nei poemi omerici sono presenti anche dei cataloghi non militari, che non fanno cioè riferimento a quali e quanti siano i combattenti: gli amori di Zeus (*Il.* XIV 315-328), caratterizzato da una struttura fissa e fortemente formulare (οὐ δ'ὄτε... ἦ τέκε...); divinità che soffrono (*Il.* V 382-404), altrettanto formulare (τλῆ μὲν... τλῆ δε...); eroine che appaiono a Odisseo (*Od.* XI 225-329).

¹⁴² Come nel caso dei poemi omerici, nelle *Storie* è possibile trovare alcuni cataloghi esterni alle battaglie: il catalogo dei distretti di Dario (III 89-97) e l'elenco dei popoli che costituiscono l'impero persiano (V 49, 5-7).

¹⁴³ Sui cataloghi erodotei e sul catalogo del VII libro si vedano Erbse 1992 pp. 125-127 e Vannicelli 2013. Per un confronto tra il catalogo delle truppe di Serse e quello omerico delle navi si veda in particolare Armayor 1978.

“Questi erano coloro che prendevano parte alla spedizione. I Persiani così equipaggiati: sulla testa avevano berretti di feltro flosci denominati «tiare», [...] sotto erano appese le faretre; avevano lance corte, grandi archi e frecce di canna; inoltre pugnali lungo la coscia destra appesi alla cintura. [2] Avevano come comandante Otane, padre di Amestri moglie di Serse. Dai Greci un tempo erano chiamati Cefeni, da loro stessi e dai vicini, invece, Artei. [3] Ma quando Perseo, figlio di Danae e di Zeus, giunse da Cefeo figlio di Belo e prese in moglie sua figlia Andromeda, ebbe un figlio cui dette il nome di Perse, e lo lasciò lì; Cefeo, infatti, era privo di discendenza maschile. E da costui presero il nome.”

(trad. di G. Nenci)

A differenza del contingente persiano, nelle descrizioni successive sono fornite soltanto alcune delle possibili informazioni, ma viene dato sempre grande rilievo ai nomi dei comandanti persiani.

L'aspetto che ritengo maggiormente interessante, nell'ottica di un confronto tra l'opera erodotea e i poemi omerici, è la presenza di una struttura ben definita che ricorre in tutti i cataloghi e, in particolare, nei due più importanti. Pur mancando chiari riferimenti lessicali, infatti, in *Il.* II 484-770 e in *Hdt* VII 60-99 le informazioni riguardanti i popoli e i capi sono organizzate secondo gli stessi schemi narrativi e sono spesso arricchite da aneddoti. La struttura è dunque la stessa: ciò che varia, in un confronto tra le due opere ma anche interno ai singoli cataloghi, è l'ordine e il numero delle informazioni fornite.

L'ipotesi che Erodoto ricorra consapevolmente ad una tipicità modellata sulla scena tipica omerica è rafforzata, a mio avviso, dai particolari che lo storico fornisce sui vari contingenti. Alcuni infatti sono descritti in un assetto che si addice più ad una parata militare che ad una spedizione vera e propria; come sottolinea Vannicelli¹⁴⁴, infatti, le rappresentazioni figurative sembrano testimoniare che difficilmente uno stesso soldato persiano era dotato contemporaneamente di arco, lancia e scudo. Il catalogo erodoteo dunque, più che una descrizione del reale assetto delle truppe, risulta essere una situazione tipica che soddisfa l'orizzonte di attesa del pubblico.

Un ulteriore segnale di ripresa del modello omerico è rappresentato dal contesto in cui sono inseriti i cataloghi maggiori appena analizzati: entrambi sono preceduti dal racconto di un sogno indirizzato ai capi della spedizione ed entrambi i sogni, oltre ad essere strutturati secondo lo stesso schema tipico, hanno anche una simile funzione narrativa¹⁴⁵. Le parole che

¹⁴⁴ Vannicelli 2013.

¹⁴⁵ Per i sogni di Serse e Agamennone vd. cap. 1, pp. 22-25.

precedono i cataloghi inoltre esprimono, in Erodoto come in Omero, lo stesso concetto: l'impossibilità di fornire informazioni precise sulla moltitudine che costituisce l'esercito. Erodoto, infatti, afferma di non essere in grado di indicare con esattezza il numero di contingenti forniti da ciascun popolo, non essendo riferito da nessuna fonte (VII 60), mentre Omero fa riferimento alla propria 'fonte', alle Muse, e anticipa che non parlerà della moltitudine dei soldati ma si limiterà a citare i nomi dei capi che partecipano alla spedizione (*Il.* II 488-493).

Nelle *Storie* sono presenti anche altri cataloghi che, pur essendo più sintetici rispetto alla rassegna delle truppe di Serse, contengono i vari elementi tipici che caratterizzano la scena: numero di uomini o di navi dei singoli contingenti e complessivo, nomi dei capi più importanti, solitamente Ateniesi e Spartani, e aneddoti¹⁴⁶. Nella tabella riassuntiva che apre il capitolo, i cataloghi sono accostati agli schieramenti: le due scene presentano infatti caratteristiche simili e sono spesso mescolate tra loro. Le scene di schieramento, come i cataloghi, sono composte da elementi che possono essere diversamente abbinati tra loro: descrizione del luogo in cui sta per svolgersi lo scontro, con frequente indicazione del fiume che vi scorre, aneddoto e posizione del contingente, con indicazione del corrispettivo contingente nemico contro cui è schierato¹⁴⁷. Alcuni episodi, inoltre, possono essere considerati delle forme miste, essendo presenti elementi tipici sia dello schieramento che del catalogo¹⁴⁸.

Per concludere, come nella corrispettiva scena tipica omerica, il catalogo erodoteo è una struttura apparentemente molto rigida, caratterizzata dal susseguirsi di nomi e di informazioni in una sorta di elenco. Gli elementi che compongono tale struttura, però, sono tutt'altro che rigidi: oltre a variare nel contenuto, per ovvie esigenze narrative, i diversi elementi possono essere presenti solo in parte e con un ordine variabile. È bene sottolineare inoltre il rilievo che viene dato, tanto nelle *Storie* quanto nell'*Iliade*, al nome dei capi e dei generali.

Il catalogo erodoteo, dunque, presenta una forte tipicità interna alle *Storie* e tale tipicità è verosimilmente modellata sulla corrispettiva scena tipica omerica.

¹⁴⁶ Hdt VII 202-204, VIII 1-2, VIII 43-48.

¹⁴⁷ Hdt I 80, V 110, VI 111, VIII 85, IX 46-48.

¹⁴⁸ In VI 8 viene indicata sia la posizione nello schieramento che il numero delle navi dei singoli contingenti e totale; in IX 28-32 la scena è più elaborata e sono presenti anche l'indicazione del nome dei capi e alcuni aneddoti.

3.2.2 Atti eroici e morti illustri

Erodoto, nelle numerose descrizioni di battaglie, si sofferma spesso su singoli atti eroici che acquistano un valore di forte tipicità¹⁴⁹. Un elemento di derivazione omerica che ricorre spesso nelle *Storie*, ad esempio, è quello dei ‘pochi contro molti’¹⁵⁰. Lo storico sottolinea spesso l’esiguo numero di Greci che si trovano a combattere contro un esercito molto più numeroso e lo stesso motivo si ritrova anche in battaglie che precedono le guerre Persiane vere e proprie, come nel caso della battaglia di Pteria (I 77) o dello scontro tra Lici e Persiani (I 176,1). I Greci, però, si distinguono dai barbari non solo per il numero di uomini, ma anche per il modo di combattere: un altro elemento ricorrente è infatti quello del ‘disordine dei barbari’¹⁵¹. Entrambi i motivi appena citati hanno un ruolo secondario nei poemi omerici, mentre ricorrono spesso nelle *Storie*; di conseguenza è possibile parlare di una tipicità interna che vede nella corrispettiva situazione tipica omerica un suo antecedente, ma che si sviluppa poi indipendentemente nell’opera erodotea.

Elementi ricorrenti particolarmente significativi risultano essere i due indicati in tabella con i termini relativi alle rispettive scene tipiche omeriche: *androktasiai* e *aristie*. Erodoto infatti, alla fine di quasi tutte le battaglie, elenca i nomi di coloro che si sono dimostrati più valorosi – talvolta non si tratta di singoli guerrieri, ma di interi popoli – e riporta anche i nomi di alcuni ‘morti illustri’.

Le battaglie maggiori si concludono dunque con la segnalazione di chi si è particolarmente distinto, secondo lo spirito proprio delle *aristie* epiche¹⁵². Anche in questo caso si può parlare di una tipicità interna alle *Storie* che è modellata su quella omerica ma che è stata necessariamente adattata ad un nuovo contesto. Nell’opera erodotea infatti, come è facilmente intuibile, l’*aristia* è molto meno sviluppata rispetto alla corrispettiva scena omerica e solitamente consiste in un semplice elenco di nomi e, talvolta, nel racconto di qualche azione memorabile. Nell’*Iliade* invece l’*aristia* è una delle situazioni tipiche più elaborate¹⁵³, poiché ruota intorno alle gesta gloriose di un singolo eroe, tema centrale dell’*epos*. Come per le altre situazioni tipiche delle scene di battaglia, anche in questo caso è possibile riconoscere alcuni motivi individuali che possono essere modificati attraverso vari procedimenti: duplicazione, semplificazione, omissione e cambio e di posizione.

¹⁴⁹ Vd. tabella 1, p. 54.

¹⁵⁰ Cfr. *Il.* II 119-133.

¹⁵¹ Cfr. *Il.* III 1-9 e IV 427-438.

¹⁵² In alcuni passi (VII 227, IX 105) si trova addirittura il verbo ἀριστεύω.

¹⁵³ Sull’*aristia* omerica si vedano in particolare Krischer 1971 e Thornton 1984.

In estrema sintesi, le varie *aristie* dell'*Iliade* sono suddivisibili in quattro momenti: vestizione delle armi, combattimenti precedenti al ferimento dell'eroe, ferimento e ripresa dell'eroe, duello ed epilogo.

Nelle *Storie*, come si è detto, la scena viene fortemente rielaborata e spesso si trasforma in un semplice elenco di nomi. È infatti importante tenere presente il necessario adattamento della scena ad un nuovo contesto: ad essere al centro della narrazione non sono più le imprese di un singolo eroe, ma lo sforzo di molti uomini che combattono per la libertà del proprio popolo. Eppure è possibile riconoscere lo schema proprio dell'*aristia* in un episodio chiave delle *Storie* che, non a caso, è stato considerato da molti studiosi il passo in cui è maggiore l'influenza omerica: l'impresa spartana alla Termopili¹⁵⁴. Il passo potrebbe essere suddiviso come segue:

- *Vestizione delle armi*: gli Spartani si preparano allo scontro facendo ginnastica e pettinandosi i capelli (VII 208);
- *Combattimenti precedenti al ferimento*: prime fasi del combattimento che si concludono a favore dei Greci (VII 210-212);
- *Ferimento*: tradimento e accerchiamento da parte dei Persiani (VII 213-219);
- *Ripresa*: Leonida congeda parte dell'esercito e resta alla guida degli Spartani per raggiungere il κλέος (VII 219-220);
- *Duello ed epilogo*: scontro finale con i Persiani, morte di Leonida e sconfitta degli Spartani (VII 223-224).

Lo scontro delle Termopili può essere dunque considerato un'*aristia* in piena regola, dalla vestizione dell'eroe fino alla sua uccisione; a differenza della scena omerica, però, l'episodio non riguarda un singolo eroe, ma l'intero gruppo degli Spartani. L'adattamento della scena, in questo caso, rispecchia un cambiamento nel vero e proprio modo di concepire la guerra: a deciderne le sorti, infatti, non sono più le imprese dei re e degli eroi protagonisti dell'*epos*, ma gli eserciti che rappresentano le singole *poleis*.

Il racconto delle Termopili prosegue, come molte altre battaglie, con quella che è stata qui definita una *androktasia*, ovvero con un elenco dei nomi di coloro che sono morti e sono degni di essere ricordati. La scena è molto simile all'*aristia* sia per la sua forma elencativa

¹⁵⁴ Gainsford definisce *aristia* l'impresa degli Spartani alle Termopili e sottolinea che, proprio come nella scena omerica, l'azione comincia con la vestizione/preparazione degli Spartani e si conclude con una sconfitta. Inoltre in tutto il passo è fortemente presente il tema epico della ricerca del κλέος (Gainsford 2013). Per gli altri echi omerici nell'episodio delle Termopili vd. n.1.

che per l'abbondanza di aneddoti e presenta diversi elementi propri della corrispettiva situazione tipica omerica.

Nell'*Iliade* le *androktasiai* seguono uno schema ben preciso che, secondo la terminologia proposta da Beye, può essere definito schema ABC¹⁵⁵. Ad una serie di informazioni di base, quali ad esempio i nomi dell'ucciso e dell'uccisore (A), segue spesso il racconto di un aneddoto (B), per finire poi con delle informazioni contestuali che riguardano il modo in cui il guerriero viene ucciso o cosa accade dopo la sua morte (C). Proprio come nel caso del catalogo, di cui le *androktasiai* potrebbero essere considerate un sottogruppo, i tre elementi appena citati non devono essere necessariamente presenti allo stesso tempo e nello stesso ordine, ma anzi è possibile notare una grande varietà di soluzioni legata alle diverse esigenze narrative: il catalogo degli uccisi è infatti fortemente legato al contesto in cui è inserito.

Particolarmente interessante, nell'ottica di un confronto con le *Storie*, risulta il punto B dello schema di Beye: l'aneddoto. Lo studioso vi riconosce alcuni temi ricorrenti, come ad esempio la posizione sociale e la ricchezza dell'eroe, la sua nascita, il luogo d'origine, il matrimonio, la profezia di un indovino e la fuga dell'eroe per evitare una vendetta sanguinosa dopo l'uccisione di qualcuno. Ad ogni modo, non mancano *androktasiai* in cui coloro che sono stati uccisi vengono indicati esclusivamente con il nome del padre e con il luogo d'origine. Anche in questo caso dunque un'apparente meccanicità elencativa nasconde una serie di possibili combinazioni che garantiscono la *variatio*.

Nei cataloghi di 'morti illustri' delle *Storie* è possibile riconoscere sia la struttura individuata da Beye sia molti dei temi che caratterizzano gli aneddoti omerici. Per comprendere meglio cosa si intenda con *androktasia* in Erodoto può essere utile un esempio, tratto dal passo che segue immediatamente lo scontro delle Termopili (VII 224, 227):

[224] δόρατα μὲν νῦν τοῖσι πλέοσι αὐτῶν τηνικαῦτα ἤδη ἐτύγχανε κατηγότα, οἱ δὲ τοῖσι
ξίφεσι διεργάζοντο τοὺς Πέρσας, καὶ Λεωνίδης τε ἐν τούτῳ τῷ πόνῳ πίπτει ἀνὴρ γενόμενος
ἄριστος καὶ ἕτεροι μετ' αὐτοῦ ὀνομαστοὶ Σπαρτιητέων, τῶν ἐγὼ ὡς ἀνδρῶν ἀξίων
γενομένων ἐπυθόμην τὰ οὐνόματα, ἐπυθόμην δὲ καὶ ἀπάντων τῶν τριηκοσίων. [2] καὶ δὴ
Περσέων πίπτουσι ἐνθαῦτα ἄλλοι τε πολλοὶ καὶ ὀνομαστοί, πολλοὶ δὲ καὶ οὐκ ὀνομαστοί,
ἐν δὲ δὴ καὶ Δαρείου δύο παῖδες, Ἀβροκόμης τε καὶ Ὑπεράνθης, ἐκ τῆς Ἀρτάνεω θυγατρὸς
Φραταγούνης γεγονότες Δαρείῳ· ὁ δὲ Ἀρτάνης Δαρείου μὲν τοῦ βασιλέως ἦν ἀδελφεός,
Ὑστάσπεος δὲ τοῦ Ἀρσάμεος παῖς· ὃς καὶ ἐκδιδοὺς τὴν θυγατέρα Δαρείῳ τὸν οἶκον πάντα
τὸν ἐωυτοῦ ἐπέδωκε, ὡς μόνου οἱ εὐούσης ταύτης τέκνου.

¹⁵⁵ Vd. Beye 1964, che considera le *androktasiai* una forma particolare di catalogo.

[...] [227] μετὰ δὲ τοῦτον ἀριστεῦσαι λέγονται Λακεδαιμόνιοι δύο ἀδελφεοί, Ἀλφεός τε καὶ Μάρων Ὀρσιφάντου παῖδες. Θεσπιέων δὲ εὐδοκίμει μάλιστα τῷ οὐνομα ἦν Διθύραμβος Ἄρματίδεω.

“[224] Alla maggior parte di loro le lance si erano ormai spezzate, ed essi uccidevano i Persiani con le spade. E in questo scontro cade Leonida, dopo essersi rivelato uomo valorosissimo e, intorno a lui, altri illustri Spartiati, dei cui nomi mi sono informato come di uomini degni, e anche di tutti i Trecento mi sono informato. [2] Anche dalla parte dei Persiani ne cadono lì molti e famosi, e molti e non famosi, tra i quali anche due figli di Dario, Abrocome e Iperante, nati a Dario da Fratagune figlia di Artane. Artane era un fratello di Dario e figlio di Istaspe figlio di Arsame, il quale dando in moglie sua figlia a Dario, le dette anche tutto il suo patrimonio, poiché questa era l'unica sua figlia.

[...] [227] Dopo di lui raccontano che si siano distinti due fratelli lacedemonii, Alfeo e Marone, figli di Orsifanto. Fra i Tespiesi ebbe fama soprattutto colui che aveva nome Ditirambo figlio di Armatide.”

(trad. di G. Nenci)

Nel brano preso in analisi si possono riconoscere diversi elementi che caratterizzano le *androktasiai* omeriche: la morte di due fratelli, l'indicazione del nome del loro padre e, per quanto riguarda il paragrafo 224, un breve racconto aneddótico sul matrimonio, anche se in questo caso si tratta del matrimonio di Dario, del padre, e non di coloro che sono stati uccisi. Particolarmente interessante risulta la presenza del verbo ἀριστεύω, impiegato da Erodoto per introdurre i nomi degli uomini degni di essere ricordati (μετὰ δὲ τοῦτον ἀριστεῦσαι λέγονται Λακεδαιμόνιοι δύο ἀδελφεοί). Nell'episodio delle Termopili infatti non è possibile distinguere i migliori dai 'morti illustri', le *aristie* dalle *androktasiai*, dal momento che tutti gli Spartani hanno perso la vita. Questo particolare permette però di mettere ancora più in evidenza la forte somiglianza tra le due situazioni tipiche nelle *Storie*¹⁵⁶. In entrambi i casi infatti Erodoto ricorre ad un elenco di nomi, ma lo fa in modo tipico, attraverso l'aggiunta frequente dell'indicazione del nome del padre, del luogo d'origine e, talvolta, di un aneddoto. Per quanto riguarda le *androktasiai*, infine, è possibile un'ulteriore realizzazione della situazione tipica, con il semplice riferimento al numero dei caduti: una riduzione essenziale e stilizzata dell'*androktasia* al solo dato d'insieme. Anche questo elemento risulta però particolarmente significativo. Nell'*Iliade* infatti, come si è detto, le *androktasiai* seguono lo

¹⁵⁶ Attraverso la tabella 1 (p. 54) è possibile notare che i passi indicati come *aristie* e *androktasiai* sono molto vicini tra loro e, talvolta, sono addirittura gli stessi.

stesso schema dei cataloghi, sono un loro sottogruppo, e nei cataloghi i numeri hanno un ruolo fondamentale.

Storie e *Iliade* si differenziano però notevolmente per quanto riguarda le descrizioni delle uccisioni¹⁵⁷. Nel poema omerico sono infatti centrali i dettagli cruenti della morte, mentre Erodoto, come si è già detto, si sofferma sulla dinamica generale del combattimento, sul tipo di armi impiegate o sulle parti del corpo colpite. Nell'opera erodotea le morti in battaglia sono trattate infatti come ordinarie, mentre maggior rilievo viene dato alle morti 'straordinarie' in altri contesti, come per esempio quelle dovute al fato o alla vendetta divina. Tale differenza è dettata soprattutto dalla diversa funzione che assumono le morti in battaglia: nelle *Storie* sono un fatto oggettivo, connesso con gli eventi umani, e la spiegazione e l'analisi predominano sulla narrazione emotiva. Nell'*epos* invece la morte dell'eroe segna il passaggio verso l'immortalità della fama e le descrizioni omeriche sono, di conseguenza, ricche di *pathos*. In altre parole, nelle *Storie* la morte è fatta oggetto di racconto dettagliato quando assume un valore paradigmatico, il che vale prevalentemente per le morti che avvengono in contesti diversi da quello bellico. Sia l'*epos* che la storiografia, infatti, svolgono una funzione celebrativa nei confronti della guerra, ma cambia radicalmente l'oggetto della celebrazione: l'individualità eroica nell'epica, la collettività civile e politica nelle *Storie*.

Un caso particolare, per quanto riguarda le morti in battaglia descritte da Erodoto, è rappresentato dalle uccisioni di Leonida (VII 224-225) e di Masistio (IX 22-23). L'influenza omerica nei due episodi è molto forte e inoltre è possibile riconoscere una chiara tipicità interna che culmina nella lotta intorno ai cadaveri dei due comandanti, il cui antecedente omerico è chiaramente la lotta intorno al cadavere di Patroclo (*Il.* XVII 1-XVIII 238). Anche in questo caso però la scena è molto meno sviluppata rispetto all'*Iliade* e, anziché occupare quasi due libri, viene descritta in poche righe. Il richiamo all'episodio omerico è inequivocabile, soprattutto se si analizzano i passi da un punto di vista contenutistico. Ammettendo anche che Erodoto racconti un combattimento realmente avvenuto intorno al cadavere di Masistio, non avrebbe comunque avuto senso, per gli Spartani, combattere per il corpo di Leonida: i Trecento erano infatti consapevoli di non avere speranze contro l'esercito dei Persiani e sapevano che, alla fine del combattimento, il corpo del re sarebbe caduto in mano al nemico. La lotta intorno al cadavere di Leonida acquista però un significato se viene considerata una situazione tipica, come dimostrano anche i numerosi

¹⁵⁷ Vd. Boedeker 2003.

elementi omerici di cui l'intero episodio è pervaso¹⁵⁸. Tale motivo, oltre ad essere ereditato dall'epica, diventa poi tipico anche all'interno delle *Storie*, come testimonia la lotta intorno al cadavere di Masistio, passo che, come il precedente, risente fortemente dell'influenza omerica¹⁵⁹.

3.3 I motivi erodotei

Tra i numerosi motivi che ricorrono nelle battaglie erodotee è possibile riconoscerne alcuni che non hanno un vero e proprio antecedente omerico¹⁶⁰. In un certo senso Erodoto eredita dall'epica alcune strutture tipiche che sono alla base delle descrizioni delle battaglie e fa suo questo meccanismo di composizione, al punto tale da creare addirittura dei nuovi motivi ricorrenti: la scena tipica omerica rappresenta dunque una sorta di matrice dalla quale vengono creati modelli diversi. È infatti difficile immaginare che alcuni avvenimenti si siano storicamente ripetuti durante più battaglie: non può essere un dato reale che in diversi scontri si aspetti qualche ora o addirittura qualche giorno prima di attaccare¹⁶¹, per cui in questo caso è facile pensare a una situazione tipica dal punto di vista tematico. Che la superiorità numerica dei Persiani venga in un modo o nell'altro limitata dalle circostanze della battaglia si può considerare invece un dato reale, tenendo conto soprattutto della realtà geografica dei luoghi di combattimento¹⁶². Un caso particolare di quest'ultimo motivo è rappresentato dalla tempesta notturna che, poco prima della battaglia dell'Artemisio, distrugge le navi persiane mentre circumnavigano l'Eubea (VIII 13). Erodoto commenta così l'accaduto: ἐποιέετό τε πᾶν ὑπὸ τοῦ θεοῦ ὄκως ἂν ἐξισωθεῖη τῷ Ἑλληνικῷ τὸ Περσικὸν μηδὲ πολλῶ πλέον εἴη¹⁶³. Anche la prima parte dell'episodio delle Termopili (VII 210-212) potrebbe essere interpretata secondo questa chiave di lettura: nelle prime fasi della battaglia infatti Serse non manda contro i nemici tutto l'esercito, ma solo alcuni contingenti. I Persiani dunque sono ridotti di numero sia perché di volta in volta i Greci ne uccidono una parte, sia perché, per

¹⁵⁸ La lotta intorno al cadavere di Leonida è inserita infatti all'interno di una *androktasia*, Leonida e i Trecento sono alla ricerca del κλέος (cfr. VII 220,2) e, infine, per quattro volte gli Spartani riescono a mettere in fuga gli avversari (225,1), così come per tre volte Ettore aveva provato a portare via il corpo di Patroclo agli Achei (*Il.* XVIII 155-156). Per gli altri elementi omerici nella lotta intorno al cadavere di Leonida si vedano, Flower 1998, Pelling 2006, Foster 2012, Gainsford 2013, Carey 2016.

¹⁵⁹ Per gli elementi omerici nell'episodio della morte di Masistio vd. Masaracchia 1978, p. 162.

¹⁶⁰ Alcuni di questi elementi ricorrenti sono stati riportati nella seconda parte della tabella 1, p. 54.

¹⁶¹ *Hdt* I 77 e 206, VI 110, VII 210 e 223,1, VIII 6-7, VIII 70,1, IX 33, 36-38.

¹⁶² Talvolta Erodoto afferma esplicitamente che il numero dei morti Persiani è nettamente superiore rispetto a quello dei Greci e che l'esercito nemico viene così ridimensionato (vd. VIII 89).

¹⁶³ “Tutto ciò era compiuto dal dio, affinché le forze persiane divenissero pari a quelle greche e non fossero molto superiori”.

via dello spazio angusto, il re non può dispiegare contemporaneamente tutte le sue forze ma può mandare all'attacco solo una parte ridotta dell'esercito.

Un altro elemento ricorrente nelle *Storie* è quello della 'follia dei Greci'¹⁶⁴ ed è strettamente legato al motivo omerico dei 'pochi contro molti': i Greci infatti vengono spesso considerati folli dai Persiani perché combattono contro un esercito molto più numeroso del loro. Tale motivo può essere un caso esemplificativo del modo in cui Erodoto costruisce le sue descrizioni di battaglie. Come si è detto, lo storico eredita dall'epica una struttura narrativa e descrittiva basata sul ricorrere di una serie di elementi tipici, ma non si limita soltanto a riprendere quanto già canonizzato: prendendo le mosse da ciò che eredita arriva a creare qualcosa di nuovo, che a sua volta diventa un motivo all'interno delle *Storie*.

Un elemento ricorrente particolare, che diventa un vero e proprio espediente narrativo, è poi quello indicato in tabella con 'spia/messaggero/disertore'. In diverse battaglie infatti è presente una figura-chiave, solitamente del campo avversario, che si presenta davanti al comandante per dare suggerimenti e prendere accordi oppure, senza farsi vedere, cerca di carpire informazioni da portare al nemico. Durante la spedizione persiana contro l'Egitto, ad esempio, il disertore Fanete dà consigli preziosi a Cambise per permettergli di attraversare il deserto (III 4), un cavaliere Persiano spia gli Spartani che si preparano allo scontro delle Termopili e poi riferisce a Serse quanto ha visto (VII 208), sempre alle Termopili i Persiani riescono ad accerchiare gli Spartani grazie ad un disertore che indica loro un passaggio nascosto tra le montagne (VII 213), all'Artemisio è ancora un disertore ad avvisare i Greci che alcune navi Persiane stanno circumnavigando l'Eubea (VIII 8), Temistocle, fingendo di collaborare con il nemico, manda un messaggero ai Persiani prima della battaglia di Salamina per farsi attaccare e mettere così in atto la sua strategia (VIII 75) e infine, prima della battaglia di Platea, il re dei Macedoni Alessandro riferisce ai Greci le intenzioni e i piani di Serse (IX 44-45). I vari episodi cui si è appena fatto riferimento agiscono come variazioni di uno stesso schema narrativo di fondo che, di volta in volta, viene adattato alla spiegazione delle singole circostanze.

I motivi erodotei che ricorrono nelle *Storie* sono dunque diversi¹⁶⁵, ma verrà analizzato in modo più approfondito solo un elemento che, a mio avviso, è stato finora troppo poco preso in considerazione nel suo carattere di forte tipicità interna.

¹⁶⁴ Hdt VI 10; 112; VII 210,1; 223,4; VIII 10.

¹⁶⁵ Per i singoli motivi si rimanda alla tabella 1 (p. 54) e all'appendice A alla fine del capitolo (p.74).

3.3.1 Un nuovo motivo: i Trecento

Nelle *Storie* il numero 300 non è presente solo nell'episodio delle Termopili. I Trecento sono per definizione gli Spartani guidati da Leonida, ma in realtà questo numero ricorre in diverse descrizioni di atti valorosi compiuti da un ristretto manipolo di uomini:

a) I 82: durante la guerra tra Argo e Sparta per il possesso della Tireatide, si svolge un 'duello' tra 300 Argivi e 300 Spartani per decidere le sorti della guerra. Prima del duello vengono però stabilite delle condizioni: i rispettivi eserciti non possono assistere allo scontro per evitare che intervengano in soccorso dei propri compagni. Il duello ha inizio e, quando sopraggiunge la notte, gli unici sopravvissuti sono due Argivi e uno Spartano. Gli Argivi allora, ritenendo di aver vinto, corrono ad Argo, mentre lo spartano Otriade rimane sul posto e spoglia i cadaveri dei nemici. Il giorno successivo entrambi gli eserciti rivendicano la vittoria e si giunge nuovamente ad uno scontro armato; in seguito alla vittoria spartana, gli Argivi stabiliscono che da quel momento tutti gli uomini dovranno portare i capelli rasati, mentre gli Spartani, al contrario, decidono di farsi crescere i capelli¹⁶⁶.

b) IX 21; 23: durante la battaglia dell'Asopo, la cavalleria persiana guidata da Masistio assale i Megaresi, che chiedono aiuto agli alleati. Gli unici ad avere il coraggio di intervenire sono 300 Ateniesi e, poco dopo, proprio questi 300 diventano protagonisti della lotta intorno al cadavere di Masistio. In seguito alla sconfitta, l'esercito persiano e Mardonio manifestano il loro dolore per la morte di Masistio rasandosi il capo.

c) IX 64: a Platea viene ucciso Mardonio e Erodoto racconta un aneddoto sul suo uccisore, lo spartano Arimnesto: qualche tempo dopo le guerre persiane, durante la terza guerra messenica, egli attacca battaglia alla guida di 300 uomini e perde la vita insieme a loro.

d) IX 67: di nuovo a Platea, dopo la fuga dei Persiani, i Tebani continuano a battersi con grande valore e i 300 più illustri e valorosi tra loro muoiono per mano degli Ateniesi.

Se da un lato abbiamo diverse notizie dell'esistenza di un corpo di 300 cavalieri Spartani¹⁶⁷, che spiegherebbero così il numero di uomini non solo alle Termopili, ma anche a Tirea e nella guerra messenica, per quanto riguarda i 300 Tebani illustri e valorosi di Platea, ci sono notizie di unità di 300 opliti a Tebe, ma probabilmente in un periodo successivo alle guerre persiane¹⁶⁸. Riguardo al passo relativo alla battaglia dell'Asopo, però, la questione è più complessa, poiché l'esistenza di corpi di 300 opliti ad Atene è al momento solo un'ipotesi

¹⁶⁶ Sull'episodio vd. Brelich 1961.

¹⁶⁷ Oltre alle testimonianze erodotee (I 82,3; VII 205,2; 224,1; VIII 124,3; IX 64,2) vd. Daverio Rocchi 1990 e Vannicelli 2017, pp. 557-558.

¹⁶⁸ Salmon 1953 e Asheri 2006, pp. 261-262.

non dimostrata¹⁶⁹. Erodoto dunque, probabilmente partendo dalla reale unità spartana, utilizza il numero 300 come elemento tipico e ogni volta che pochi guerrieri valorosi si distinguono in una qualche impresa, e spesso si sacrificano, il loro numero diventa pari a 300. La tipicità di tale numero è messa in evidenza soprattutto nell'episodio dell'Asopo: non solo infatti non abbiamo notizie di un tale manipolo ad Atene ma, per di più, l'episodio descritto culmina nella lotta intorno al cadavere di Masistio e riprende la stessa situazione tipica delle Termopili. Un ulteriore elemento che ricorre in tre degli episodi appena citati è il riferimento ai capelli. Alle Termopili, prima di combattere, gli Spartani si pettinano i capelli in una sorta di rito per prepararsi a morire; a Tirea, in seguito allo scontro, cambiano i costumi di Argivi e Spartani proprio riguardo al modo di portare i capelli e all'Asopo, dopo la morte di Masistio, l'esercito si rade la testa in segno di lutto.

I passi riguardanti le Termopili e Tirea, come ha sottolineato Dillery, presentano diversi punti di contatto oltre al ricorrere del numero 300 e al riferimento ai capelli¹⁷⁰. In entrambi i casi, infatti, quella che sembra essere una sconfitta si rivela poi una vittoria¹⁷¹ e, inoltre, in entrambi gli episodi è possibile riconoscere due ulteriori situazioni tipiche: il duello e l'unico sopravvissuto.

La battaglia di Tirea, organizzata per decidere le sorti della guerra, richiama alla mente i duelli iliadici e, in particolare, i duelli tra Paride e Menelao (III 84-382) e tra Ettore e Aiace (VII 67-312)¹⁷². Prima dello scontro vengono poste delle condizioni, proprio come pongono delle condizioni Paride e Ettore, e una di queste stabilisce che il resto dell'esercito non debba intervenire nel duello. Ancora una volta, dunque, ci si trova di fronte ad un episodio modellato su una scena tipica omerica e, ancora una volta, è possibile riconoscere una nuova tipicità interna alle *Storie*. Nell'opera erodotea sono infatti presenti altri due duelli con caratteristiche molto simili. Nel primo caso, durante la guerra tra Peoni e Perinti vengono fatte sfidare tre coppie: due cani, due cavalli e due uomini (V 1). I Perinti risultano vincitori di due scontri su tre e, in segno di vittoria, intonano il Peana; un oracolo aveva però predetto ai Peoni che avrebbero dovuto attaccare i nemici nel momento in cui si fossero sentiti chiamare per nome. Appena odono il Peana, allora, comprendendo l'oracolo, i Peoni si gettano sui Perinti e li sconfiggono. Il secondo duello avviene invece durante la guerra tra

¹⁶⁹ Vd. Asheri 2006, pp. 200-202.

¹⁷⁰ Dillery 1996.

¹⁷¹ Le Termopili sono considerate una vittoria sia per la conquista del κλέος da parte di Leonida e dei Trecento, che vengono così eroizzati, sia per il forte legame con la successiva battaglia di Platea: l'unico sopravvissuto delle Termopili si riscatta infatti a Platea (VII 231, IX 71) e Mardonio, morendo, paga il prezzo dell'uccisione di Leonida (IX 64).

¹⁷² Sul duello nell'*Iliade* vd. Duban 1981.

Eraclidi e Peloponnesiaci (IX 26): per decidere le sorti della guerra, Illo e Echemo combattono secondo dei patti prestabiliti (ἐπὶ διακειμένοισι) e dopo aver posto precise condizioni.

Nelle *Storie* è presente anche una sorta di ‘duello mancato’: prima della battaglia di Platea (IX 48), Mardonio propone agli Spartani uno scontro a parità di numero di uomini (ἴσοι πρὸς ἴσους ἀριθμὸν) per risolvere le sorti della guerra. A differenza dei duelli iliadici però, in cui i rispettivi eserciti non possono intervenire e devono affidarsi completamente ai duellanti, Mardonio lascia aperta la possibilità che il resto dell’esercito si scontri successivamente. Il duello si può definire mancato poiché gli Spartani non danno nessuna risposta alla proposta del Persiano.

Oltre agli esempi appena citati, in cui è maggiore l’influenza omerica¹⁷³, è bene fare riferimento ad altri due ‘duelli’ descritti da Erodoto che, però, si avvicinano più alla realtà rituale che a quella bellica. Il primo è il duello tra i re dei Cimmeri (IV 11,2-4) che, anziché fuggire davanti al nemico, decidono di combattere tra loro e uccidersi a vicenda per poter giacere nella propria terra. L’episodio, secondo quanto afferma Corcella, ricorda ipotetiche lotte rituali tra re investiti di funzioni sacerdotali¹⁷⁴. Il secondo ‘duello’ è rappresentato invece dalla lotta rituale tra le giovani degli Ausei in onore della dea locale corrispondente alla greca Atena (IV 180)¹⁷⁵.

Alla luce dei passi presentati, si può affermare che nelle *Storie* sono presenti alcuni elementi ricorrenti fortemente legati tra loro e riguardanti il duello, l’unico sopravvissuto e le imprese di 300 uomini valorosi. Il modello omerico è riconoscibile soprattutto per quanto riguarda il tema del duello risolutivo che si svolge secondo condizioni prestabilite e che, spesso, si conclude con un nulla di fatto. Erodoto, però, non si limita a riprendere il modello omerico e, secondo Angelo Brelich, prende spunto anche da antichi agoni rituali che si svolgevano in alcune località della Grecia¹⁷⁶. Lo studioso interpreta in questo senso proprio l’episodio di Tirea: i 300 guerrieri, il duello secondo regole prestabilite e il riferimento ai capelli come

¹⁷³ Si tratta infatti di duelli per decidere le sorti di una guerra e che si svolgono secondo patti prestabiliti. Tra l’episodio di Tirea e lo scontro tra Peoni e Perinti è presente un ulteriore elemento in comune, questa volta puramente erodoteo: in entrambi i casi quelli che sembrano essere gli sconfitti si rivelano poi i veri vincitori (come si è visto anche per le Termopili).

¹⁷⁴ Vd. Corcella 1993, p. 238.

¹⁷⁵ La lotta inizia con la vestizione delle armi da parte delle giovani (vd. cap. 2, pp. 45-46), particolare che accosta l’episodio ai duelli omerici.

¹⁷⁶ Brelich 1961.

aition di un costume locale potrebbero infatti essere letti come una traccia di antiche guerre rituali e riti di passaggio ormai probabilmente scomparsi al tempo di Erodoto¹⁷⁷.

Nella creazione di nuovi motivi ricorrenti all'interno delle *Storie*, dunque, Erodoto potrebbe aver subito una duplice influenza: da un lato la poesia epica, con le sue situazioni tipiche e i suoi elementi ricorrenti, dall'altro le tradizioni popolari, alle quali era affidato il ricordo di antichi scontri rituali.

3.4 Una struttura ricorrente in Erodoto: i doppioni

Ad ulteriore conferma del fatto che Erodoto costruisce le descrizioni di battaglie attraverso una serie di elementi ricorrenti, ereditati dall'*epos* omerico ma anche creati *ex novo* dall'autore stesso, è utile riprendere una riflessione di Masaracchia sulla presenza, in tutte le *Storie*, e in particolare nell'VIII e nel IX libro, di alcune situazioni tipiche che egli interpreta come vere e proprie duplicazioni¹⁷⁸.

Gli ultimi due libri delle *Storie* sono incentrati sulla narrazione degli avvenimenti bellici riguardanti la fase finale delle guerre persiane. Essendo un'esposizione di fatti, di conseguenza, il lettore moderno potrebbe essere disorientato dalla presenza di veri e propri doppioni narrativi, di situazioni quasi identiche che, stando alla narrazione erodotea, si ripetono in momenti e battaglie diverse. Quando Mardonio occupa Atene dopo la battaglia di Salamina (IX 3), ad esempio, trova la città deserta perché tutti i suoi abitanti si sono spostati a Salamina; allo stesso modo, dopo la battaglia dell'Artemisio (VIII 41), gli Ateniesi avevano abbandonato la città e si erano rifugiati nei dintorni (alcuni proprio a Salamina) cosicché Serse si era trovato ad invadere una città quasi disabitata. Un altro doppione potrebbe essere rappresentato dai tentativi diplomatici di Mardonio di piegare gli Ateniesi: egli infatti invia prima Alessandro il Macedone (VIII 136) e poi un tale Murichide (IX 4). Un ultimo caso emblematico è rappresentato dal messaggio che Leotichida rivolge agli Ioni prima della battaglia di Micale (IX 98), avvenimento che richiama il messaggio di Temistocle prima della battaglia di Salamina (VIII 22)¹⁷⁹.

Le duplicazioni possono riguardare singoli avvenimenti ma anche intere battaglie. Asheri riconosce una struttura ben definita nella quale sono collocate le battaglie principali degli

¹⁷⁷ Degno di nota, in questo senso, l'episodio delle giovani degli Ausei (IV 180), presentato da Erodoto come un vero e proprio rito di passaggio verso l'età adulta.

¹⁷⁸ Masaracchia 1977, pp. XII-XVIII. Lo studioso sottolinea inoltre quanto i libri VIII e IX siano fortemente influenzati dall'*epos* omerico non tanto nel lessico quanto nei contenuti e nella struttura narrativa. In particolare, per alcuni singoli elementi omerici si vedano le pp. IX-X.

¹⁷⁹ Il messaggio agli Ioni diventa un vero e proprio elemento ricorrente visto che si ritrova anche in altri due passi delle *Storie* (I 76,3 e VI 9-10, vd. tabella 1, p. 54). Per le altre duplicazioni si rimanda a Masaracchia 1977, pp. XII-XVIII.

ultimi due libri¹⁸⁰: ai lati di un perno, rappresentato dalla battaglia di Salamina, si collocano due coppie di battaglie, una terrestre e una navale (Termopili/Artemisio – Salamina – Platea/Micale). I collegamenti tra le singole battaglie sono numerosi¹⁸¹, ma Asheri si sofferma soprattutto su alcuni particolari che, per riprendere la terminologia fin qui impiegata, possono essere considerati dei ‘doppioni’ che ricorrono nelle battaglie di Platea e di Micale¹⁸². Le due battaglie infatti, oltre ad avvenire in un preciso sincronismo, hanno diversi dettagli comuni: in entrambi i casi i Persiani costruiscono un campo fortificato (IX 15,2-3; 96,3), si presenta il problema della difesa dei passi di montagna (IX 38-39; 99,3; 104), gli Ateniesi sono schierati in pianura e gli Spartani sulle alture (IX 56,2; 102,1), la prima fase dello scontro si svolge intorno ai γέππα, agli scudi (IX 62,2; 102,2-3), i Persiani, dopo un’ultima resistenza di pochi, si ritirano disordinatamente nel campo (IX 63,2-65,1; 102,3-4) e infine alcuni contingenti greci arrivano in un secondo momento sul luogo dello scontro (IX 69; 103,1).

Che alcuni avvenimenti si siano svolti in modo simile in varie battaglie è probabile e verosimile, ma la grande abbondanza di ‘doppioni’ e situazioni topiche spinge fortemente verso l’interpretazione di alcuni elementi come veri e propri motivi ricorrenti.

3.5 Sintesi

Erodoto, quando deve narrare una battaglia, tende ad utilizzare degli schemi ricorrenti e sembra avere a disposizione una serie di situazioni ed elementi tipici che, variamente combinati tra loro, danno come risultato delle battaglie diverse ma al contempo simili. Da un punto di vista storico, risulta difficile pensare che tutte le battaglie si siano svolte allo stesso modo, ma risulta invece più accettabile ritenere che Erodoto abbia attinto ad una sorta di repertorio di elementi ricorrenti che, al bisogno, potevano essere inseriti nelle varie descrizioni. E così, nelle *Storie*, se pochi uomini si dimostrano valorosi o si sacrificano per il bene del resto dell’esercito, quegli uomini diventano 300, se c’è una battaglia cui devono prendere parte gli Ioni, gli altri Greci inviano loro un messaggio per esortarli a passare dalla loro parte o almeno per metterli in cattiva luce agli occhi del re persiano, e così via. Questo repertorio è costituito *in primis* dai poemi omerici e dalle scene di battaglia omeriche; si è visto che Erodoto eredita e rielabora, adattandole al nuovo contesto, scene tipiche quali il catalogo, le *aristie* e le *androktasiai*. Allo stesso tempo però le *Storie* presentano anche dei

¹⁸⁰ Asheri 2003, p. XVIII.

¹⁸¹ Si è precedentemente fatto riferimento, ad esempio, ad alcuni particolari della battaglia di Platea che hanno portato diversi studiosi a considerarla un completamento dello scontro delle Termopili.

¹⁸² Asheri 2003, pp. 298-299.

nuovi motivi, delle nuove situazioni tipiche, benché talvolta risulti difficile separare nettamente gli elementi puramente erodotei da quelli omerici, come nel caso del ricorrere del numero 300, strettamente legato al motivo epico del duello. Con molta probabilità, inoltre, il repertorio cui attinge Erodoto nella costruzione delle sue battaglie è ampliato dalle tradizioni popolari e orali¹⁸³.

Nelle descrizioni delle battaglie erodotee dunque gli avvenimenti trovano spazio all'interno di una struttura, in gran parte ereditata dall'epica, che tende ad assumere caratteri di forte tipicità. All'interno di tale struttura, coesistono elementi di matrice omerica, vere e proprie scene tipiche omeriche e nuovi motivi di creazione erodotea.

Se, in conclusione, viene considerata valida l'estensione di significato del concetto di 'scena tipica' proposta da Fenik¹⁸⁴, si può affermare che nelle *Storie* sono presenti delle scene tipiche di battaglia. Erodoto infatti, oltre a adattare al nuovo contesto alcuni elementi ereditati dalla tradizione epica, crea dei nuovi motivi ricorrenti che, organizzati in una struttura tipica estremamente duttile, acquistano un valore di forte tipicità all'interno delle *Storie*.

¹⁸³ Tradizioni cui faceva riferimento anche Brelich 1961.

¹⁸⁴ Fenik 1968 considera le scene di battaglia omeriche come un insieme di dettagli tipici, di sequenze di elementi che possono essere abbinati tra loro con un ordine variabile ma secondo una combinazione quasi sempre tipica.

Appendice A – Elementi ricorrenti nelle *Storie*

Segue un elenco di alcuni dei passi erodotei che possono essere considerati delle scene di battaglia. La visione sinottica vuole mettere in evidenza la frequenza sia di scene tipiche di matrice omerica che di nuovi motivi all'interno delle descrizioni di battaglie delle *Storie*. Nell'elenco sono stati inseriti anche alcuni elementi ricorrenti per i quali non è stata possibile una trattazione estesa nel corso del capitolo.

300	V 49,5-7 (non militare); 110
I 82,3	VI 8; 111
VII 202; 205,2	VII 61-99; 184-186; 202-204
VIII 124,3	VIII 1-2; 43-48; 85; 113
IX 21; 23; 64; 67	IX 28-32; 46-48
<i>Androktasiai</i>	<i>Consiglio</i>
V 113,2-114; 121	I 206,3-208
VI 114; 117,1	V 109; 118
VII 224; 226-227	VI 11; 109
VIII 89	VII 207; 219
IX 72; 103	VIII 9; 49; 59-63; 67-69; 78
	IX 26-27; 41-42
<i>Aristie</i>	<i>Disordine e grida dei barbari</i>
VI 15	VII 211,3
VII 181; 226-227	VIII 86
VIII 11; 17; 84-88; 93-95	IX 59; 65,1
IX 71-75; 104-105	
<i>Attesa prima di attaccare</i>	<i>Duello - μονομαχέω</i>
I 77; 206	I 82
VI 110	IV 11,4
VII 210; 223,1	V 1; 112,2
VIII 6-7; 70,1	IX 26; 48,4; 75
IX 33,1; 36-38	
<i>Catalogo/Schieramento</i>	<i>Unico sopravvissuto</i>
I 80	I 82
III 90-97 (non militare)	V 87
	VII 229-231; 232

Follia dei Greci

VI 10; 112

VII 210,1; 223,4

VIII 10

IX 4,2

Lotta intorno al cadavere

VII 225

IX 23

Messaggio agli Ioni

I 76,3

VI 9-10

VIII 22

IX 98

Passaggio al nemico

V 113,1

VI 13; 14,2

VIII 82

Paura del nemico

I 80,2

VI 9

VII 207

VIII 4; 70; 74-75

IX 46; 101,3

Persiani ridotti di numero

VII 188-191; 194-195; 210-212

VIII 12-13; 89

πεσόντων ἀμφοτέρων πολλῶν

I 76,4; 80,6

III 11,3

IV 201,1

Pochi contro molti

I 77: 176,1

II 169,1

V 119

VI 109,1; 112

VII 207; 209,5; 212,1

VIII 6; 10; 15-16

Primo atto eroico in battaglia - Πρόμαχος

VIII 11; 84

IX 62

Richiesta d'aiuto

IV 118

V 49

VI 106

VII 157-162; 172

IX 21; 60; 90

Spia-Messaggero-Disertore

III 4

VII 208; 213

VIII 8; 75; 79-81

IX 44-45

“Sta a te rendere i Greci schiavi o liberi”

VI 109,3

VIII 60α

IX 60

Straordinarietà avversario

III 12

VI 117

IX 25; 83

Uccisione durante un banchetto

I 106; 211

II 100,2-3; 107 (tentativo fallito)

V 20

VI 78

(Cfr. anche I 191,6)

Appendice B – Elementi ricorrenti nell’*Iliade*

Si indicano, senza pretese di esaustività, alcuni passi dell’*Iliade* relativi a scene tipiche di battaglia rilevanti nell’ottica di un confronto con le *Storie* erodotee. Per alcune di queste scene è prevista anche una breve spiegazione riguardante la loro struttura. L’elenco rappresenta una sintesi e una rielaborazione dei numerosi passi evidenziati da Bernard Fenik in *Typical Battle Scenes in the Iliad*.

Androktasiai

- Alternate: ovvero reazioni a catena in cui ciascuno si vendica per un’uccisione; si alternano Greci e Troiani: IV 473-504; V 533-560; XIII 361-444; 502-580; XIV 442-507; XVI 569-607; XVII 288-318

- Uccisioni da parte o dei Greci o dei Troiani:

- Greci: V 37-83; V 144-165, V 677-679 VI 5-36; XI 91-162, 221-263, 320-335; 420-427; XIV 511-522; XVI 306-350; 399-418; XX 381-418, 455-489; XXI 381-418; 455-489
- Troiani: V 703-710; VII 8-16; XI 299-309; XII 182-194; XV 328-342

Schema ABC (Beye 1964)

A) informazioni di base

B) aneddoto

C) informazioni legate al contesto

IV 473-488; V 37-84, 144-158, 533-560; V 541-560; VI 21-28; VII 8-10; XI 101-109, 221-247, 737-746; XIII 169-181, 361-382, 427-444; XIV 442-448, 488-505; XV 328-338, 429-435, 525-543; XVI 569-580, 593-602; XVII 288-311; XX 381- 395, 407-418, 484-489

Aristie

V 134-165 (Diomede); XI 91-281 (Agamennone); XI 420-455 (Odisseo); XVI 284-418 (Patroclo); XX 381-XXI 330 (Achille)

- Uccisioni di coppie: V 10, 144, 148, 152, 159, 542, 608; XI 92-93, 101, 122

Le *aristie* si possono concludere in due modi:

- Qualcuno dell’altro schieramento vede (ἴδεν) o si accorge (ἐνόησεν) del grande successo del nemico e si muove per fermarlo: V 166, 679-680; XI 343; XVI 419; XVII 483
- Frase di transizione, descrizione generale della battaglia: IV 470-472; V 84, 627; XI 310, 336-337, 596; XIII 540, 673

Catalogo

- Prima della battaglia: II 494-770; XI 56-61
- Prima di un momento significativo di una battaglia in corso: VIII 261-267, XII 88-104; XIII 685-700; XVI 168-197; XVII 215-218

Lotta intorno al cadavere

IV 489-493; V 297-310, 617-626; XI 580-585; XIII 182-205, 509-520, 550-555; XV 524-559; XVI 563-655, 751-783; XVII 1-XVIII 238

Salvataggio di un guerriero ferito

V 311-317, 663-667; VIII 330-334; XI 485-488; XIII 210-215, 417-423, 533-539; XIV 427-432; XVI 666-683

'Per tre volte...'

V 436-439; VIII 169-171; XI 462-463; XVI 702-706, 784-787; XVIII 155-158, 228-229; XX 445-448; XXI 176-179; XXII 165-210 (in particolare vv. 165 e 208)

Qualcuno implora per aver salva la vita

VI 45-65; X 372-457; XI 130-147; XX 463-472; XXI 71-119

Schema ricorrente 1

- A attacca B e lo manca
- B colpisce lo scudo o l'armatura di A ma non riesce a trafiggerlo
- A uccide B

È sempre il Greco che fallisce il primo tentativo e uccide al secondo

XI 232-240; XIII 601-619; XXII 273-331

Schema ricorrente 2

- A manca B o prende l'armatura
- B uccide (o ferisce) A

Mai quando vince un Troiano

V 15-19, 850-861; XI 434-449; XVI 477-481; XVII 43-50

Schema ricorrente 2A

- Attentato alla vita del nemico
- Vanto prematuro
- Replica sprezzante o aiuto di un compagno per estrarre la freccia

V 95-113, 280-296; XI 369-400

Schema ricorrente 3

- A colpisce lo scudo di B e spezza o perde la lancia
- A si arrabbia e si ritira

XIII 156-166; XIV 402-408

Vendetta per l'uccisione del compagno

IV 494-504; V 533-560, 608-626; XIII 660-672; XVI 581-587

Vendetta per l'uccisione di un fratello:

XI 246-263, 424-438; XIV 476-477; XVI 317-325; XVII 34-50; XX 419-423

Riferimento a figli bastardi

IV 499; V 69-71; XI 101-103, 489-490; XIII 694-698 (= XV 333-336); XVI 738

Riferimento a figli di sacerdote

V 9-13, 76-78, 148-151; XI 328-332; XIII 663-670; XVI 603-605

Riferimento a fratelli

V 148-151, 152-158, 159-165, 541-560; VI 21-28; XI 101-108, 122-147, 248-250, 328-332, 426-428; XVI 317-325; XX 460-462

Capitolo 4. I discorsi: una scena tipica?

4.1 Questioni metodologiche

I discorsi presenti nelle *Storie* erodotee e nei poemi omerici rappresentano una tematica molto ampia e che si presta ad essere affrontata da diversi punti di vista¹⁸⁵, data soprattutto la grande abbondanza di materiale (basti pensare che circa due terzi dell'*Iliade* consiste in discorso diretto¹⁸⁶).

Vista l'impossibilità di trattare l'argomento in modo esaustivo, l'analisi è stata svolta in un primo momento seguendo la metodologia applicata al resto del lavoro, con l'intento di indagare se anche per quanto riguarda i discorsi sia possibile parlare di tipicità interna alle *Storie*, se tale tipicità sia ripresa da Omero o se, addirittura, si possa parlare di scena tipica di discorso in Erodoto. L'indagine si è però rivelata fin da subito molto complessa e ha generato un dubbio che ha reso pressoché inapplicabile il consueto metodo di analisi: esiste, in Omero ancor prima che in Erodoto, una vera e propria scena tipica di discorso?

Nei poemi omerici, come nota anche Kirk¹⁸⁷, risulta difficile parlare di scena tipica in senso stretto in relazione ai discorsi, a differenza di quanto accade invece per scene più 'canoniche' quali, ad esempio, banchetti, sacrifici o vestizione delle armi. Da un lato sarebbe possibile impiegare anche qui, sulla scia degli studi di Fenik¹⁸⁸, la stessa estensione di significato applicata alle scene di battaglia e considerare quindi la scena tipica non tanto come una serie di azioni o situazioni ripetute, quanto piuttosto come un insieme di elementi standard che possono essere variamente combinati tra loro. In questo caso però bisognerebbe tenere presente, come evidenzia Tannen, che la ripetizione è una caratteristica strutturale dello scambio linguistico e che, di conseguenza, una conversazione si trova ad essere essenzialmente formulare per natura¹⁸⁹; si potrebbe dunque correre il rischio di vedere un antecedente omerico in una tipicità che può essere invece legata alla natura del discorso in

¹⁸⁵ Per quanto riguarda i discorsi omerici, si vedano Fingerle 1939, Martin 1989, Edwards 1987, pp. 88-94 e Kirk 1990, pp. 28-35 per il rapporto tra discorsi e caratterizzazione dei personaggi; Edwards 1987, Μπεζαντακος 1996, Beck 2005 e Pagani 2008 per una loro classificazione; Fingerle 1939 e Mackie 1996 per il loro rapporto con il contesto. Lohmann 1970 si sofferma invece maggiormente sulla struttura dei discorsi omerici, mentre il recente studio di Dentice di Accadia Ammone 2012 li analizza prevalentemente dal punto di vista retorico e fornisce un'ampia bibliografia di riferimento. Sui discorsi omerici in generale si vedano anche Cantilena 2002, Griffin 1986, Bakker 1997, Griffin 2004, Minchin 2007, Beck 2008 e 2012.

Sui discorsi erodotei si vedano Solmsen 1943 e 1944, Hohti 1974 e 1976, Lang 1984, Johnson 2001, Murnaghan 2001, Pelling 2006a e 2012, de Bakker 2007, Marincola 2007a, Scardino 2007, 2010 e 2012, Miletto 2009, Schallenberg 2009 e Zali 2015.

¹⁸⁶ Il calcolo è stato fatto da Griffin 2004, p. 156, n.1.

¹⁸⁷ Kirk afferma che i discorsi, essendo meno conservativi rispetto alle parti narrative, difficilmente possono essere tipici e senza tempo come le scene tipiche più 'classiche' (vd. Kirk 1990, pp. 28-35).

¹⁸⁸ Fenik 1968.

¹⁸⁹ Tannen 1989, pp. 36-38.

sé, nelle sue normali strutture retoriche. D'altro canto, nel corso dell'analisi si è fatta sempre più largo l'idea che, nella maggior parte dei casi, i discorsi omerici non costituiscano delle scene tipiche¹⁹⁰, anche se ciò non vuol dire, ovviamente, negare la presenza di elementi tipici come formule di introduzione e conclusione¹⁹¹, eventi e azioni specifiche che fanno da cornice alle parole pronunciate (ad esempio l'alzarsi e il sedersi in assemblea) o, nell'*Iliade*, le brevi esortazioni ai soldati¹⁹². In generale, dunque, i discorsi veri e propri, con i quali si intendono anche i dialoghi tra più personaggi che vanno oltre un semplice e sintetico botta e risposta, non sono così tipici e ripetitivi e le tipicità strutturali che spesso presentano potrebbero essere ricondotte più semplicemente alla prassi retorica¹⁹³. Per comprendere meglio questo aspetto, dunque, a mio avviso, è necessario osservare la questione da un'altra prospettiva. I discorsi omerici, infatti, come si vedrà meglio nel terzo paragrafo, caratterizzano momenti ben precisi della narrazione, sono 'motore' dell'azione, la spingono in avanti, e di conseguenza si prestano ad essere analizzati più per la loro funzione che non per la loro struttura tipica in senso stretto.

Allo stesso modo anche uno studio dei discorsi erodotei presenta numerose difficoltà, sia per la quantità di passi analizzabili che per la varietà di punti di vista da cui l'argomento può essere affrontato. Il lavoro dunque, senza pretese di esaustività, come si è detto, per favorire un confronto con l'*epos* omerico si concentrerà innanzitutto sulla funzione dei discorsi erodotei e solo in un secondo momento cercherà di evidenziare al loro interno la presenza di strutture tipiche.

4.2 *La funzione del discorso: la parola è azione*

Negli anni Ottanta Lang ha condotto un interessante studio sui discorsi erodotei, analizzandoli in rapporto a quelli omerici, e vi riconosce tre funzioni principali: motivare, ovvero dare slancio all'azione che segue, spiegare il 'come' e il 'perché' avvengano determinati eventi e anticipare qualcosa che accadrà¹⁹⁴. Tali funzioni, secondo la studiosa,

¹⁹⁰ Sui discorsi omerici come scene tipiche si veda, in generale, Edwards 1992 (e bibliografia ivi citata per le singole tipologie di discorsi). Si vedano inoltre Beck 2005 e Minchin 2007, che analizza le strutture tipiche attraverso la lente della psicologia cognitiva.

¹⁹¹ Su questo tipo di formule, che sono tra le più fisse di tutta l'epica omerica, si vedano Edwards 1970, Riggsby 1992 e Beck 2005.

¹⁹² Molto frequenti, in particolare, due versi formulari: ὦ φίλοι ἄνδρες ἔστε, καὶ αἰδῶ θεῶν ἐνὶ θυμῷ (V 529a; XV 561, 661) e ἄνδρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς (VI 112; VIII 174; XI 287; XV 487, 734; XVI 270; XVII 185).

¹⁹³ Kirk 1990 (p.32) evidenzia, a sostegno dell'unicità dei singoli discorsi, il loro carattere soggettivo, valutativo, retorico ed emozionale e la loro maggiore complessità sintattica rispetto alle parti narrative. Anche Beck 2005, che pure analizza i discorsi considerandoli delle scene tipiche, afferma che difficilmente il loro contenuto viene ripetuto tra una conversazione e l'altra.

¹⁹⁴ Lang 1984.

dipendono fortemente dallo stile orale che caratterizza le *Storie* e che deriva sia dal contesto di composizione dell'opera sia dalla natura delle fonti erodotee. I discorsi dunque introducono in modo 'naturale' e realistico materiale nuovo e sono funzionali al procedere della narrazione al pari delle azioni, come evidenzia anche Pelling affermando che “for an important sense speeches are action. They play their part – often initiating often responsive – in a chain of events”¹⁹⁵.

Quest'ultima caratteristica mostra un forte legame con la funzione dei discorsi nell'*Iliade* e nell'*Odissea*: sono diversi infatti gli studiosi che si sono soffermati sul rapporto tra discorso e azione nei poemi omerici. Bark, in particolare, afferma che nel binomio parola-azione entrambe le componenti hanno la stessa importanza, mentre Larrain, che analizza i primi 8 libri dell'*Odissea*, riconosce nei discorsi la funzione principale di ricordare quanto è già avvenuto o anticipare gli sviluppi futuri della trama; per Richardson inoltre i discorsi non sono semplice supporto all'azione ma ne sono parte integrante e, infine, Dentice di Accadia Ammone afferma che “la parola parlata sembra avere nei poemi omerici, e in particolar modo nell'*Iliade*, un peso addirittura maggiore rispetto all'azione” e, ancora, che “i discorsi, dirigendo l'azione, contribuiscono allo sviluppo della trama”¹⁹⁶.

Il rapporto tra parola e azione è dunque una chiave di lettura applicabile sia ai discorsi omerici che a quelli erodotei, ma ha radici ben più profonde che, come la stessa Lang ha sottolineato, sono da ricercare in un contesto di cultura orale¹⁹⁷. Si apre dunque una problematica, a mio avviso, particolarmente rilevante per lo studio della funzione dei discorsi nelle *Storie*, ovvero il loro rapporto con la tradizione poetica arcaica sviluppatasi in un sistema di comunicazione prevalentemente orale¹⁹⁸.

La Grecia di V secolo è infatti caratterizzata da una cultura ancora fortemente orale (o meglio aurale) e lo dimostra soprattutto il fatto che la produzione letteraria del tempo veniva fruita prevalentemente tramite *performance*. L'*epos*, la lirica e il teatro erano rivolti ad un pubblico di ascoltatori che, ben lontani dalla moderna lettura solipsistica, si affidavano alla voce e ai gesti del *performer*¹⁹⁹. La parola pronunciata è dunque qualcosa di molto più concreto

¹⁹⁵ Pelling 2006a, p. 103.

¹⁹⁶ Bark 1976, Larrain 1987, Richardson 1990 (pp. 70-88), Dentice di Accadia Ammone 2012 (in particolare pp. 300-301).

¹⁹⁷ Anche Zali 2015 (p. 2) sostiene che “Homeric influence on Herodotus in the extensive use of direct speech and the diversity of speeches goes without saying, and much of the material presented in the *Histories* belongs to the archaic period, largely dependent on oral traditions which give the *Histories* its distinctly conversational colour”. Pelling 2006a (p. 103) mette invece in relazione la frequenza dei discorsi diretti con una possibile fruizione orale delle *Storie*.

¹⁹⁸ Sull'argomento si veda anche Cantilena 2002, p. 34.

¹⁹⁹ Con questa affermazione non si vuole però negare che avvenisse una fruizione delle opere anche attraverso copie scritte, diffuse soprattutto negli ultimi decenni del secolo e usate, probabilmente, in ambito simposiale.

rispetto a quanto noi oggi, in una cultura del testo scritto, possiamo concepire; ha il potere di evocare l'azione ma, al tempo stesso, la rappresenta nella mente e nell'immaginario del destinatario²⁰⁰. In una cultura orale la parola non descrive l'azione ma la crea attraverso un potere magico-creativo e assume, quindi, un ruolo quasi sacrale: il giuramento, la preghiera agli dei, gli oracoli, la supplica sono tutti gesti fondati sulla parola ma attraverso i quali, inevitabilmente, viene sempre generata un'azione. Il giuramento implica poi un determinato comportamento, la preghiera agli dei non resta mai inadempita e genera un'azione nel mondo divino, la supplica prevede una reazione e gli oracoli, infine, che siano ben interpretati o meno, guidano l'agire di chi li riceve. In tutti questi casi, dunque, la parola genera sì un'azione ma, al contempo, è essa stessa azione²⁰¹. È per questo motivo che, a mio avviso, i discorsi dei poemi omerici, in quanto parole pronunciate, non possono essere considerati delle scene tipiche: non è possibile collocarli all'interno della struttura di azioni ripetute che rappresenta il perimetro della scena tipica perché la parola stessa è azione. Un esempio emblematico è rappresentato dai libri IX e XXIV dell'*Iliade*, rispettivamente l'ambasciata ad Achille e il riscatto del corpo di Ettore, in cui lo sviluppo della storia (intesa come procedere della narrazione) si arresta per lasciare spazio ad una lunga serie di discorsi che occupano i due libri quasi interamente: il tutto si riduce quindi alla parola che, in questo caso, sostituisce completamente l'azione.

Nelle *Storie* dunque, in cui traspare chiaramente l'influenza della tradizione epica e poetica arcaica e quella della cultura aurale del tempo di Erodoto, la parola pronunciata ha ancora un ruolo di primissimo piano e ciò si riscontra, oltre che nei discorsi, nella grande abbondanza di oracoli. Come si accennava in precedenza, l'oracolo rientra in pieno nelle pratiche di una cultura prevalentemente orale: in quanto parola del dio, esso non è mai senza effetto, prefigura ciò che avverrà e, inevitabilmente, modifica il comportamento umano e il corso della storia. I responsi oracolari nell'opera erodotea non sono dunque puri espedienti

²⁰⁰ Per Zumthor 1984 la scrittura comporta una separazione tra pensiero e azione (p. 35), mentre la voce, nella sua funzione primaria anteriore all'influenza della scrittura, non descrive ma agisce (p. 62). Vd. anche Aloni 1998. Per il ruolo della parola nel teatro si veda Giovannelli 2015, pp. 45-46: "come in ogni forma di racconto orale, nel teatro greco era la parola a condurre lo spettatore attraverso il mutare dei luoghi e delle condizioni atmosferiche. [...] ciò che viene nominato assume esistenza senza difficoltà". Sul rapporto tra teatro, *epos* e *Storie*, per quanto riguarda la fruizione, si vedano Beltrametti 1986, che si riferisce ai destinatari dell'opera erodotea come a un "pubblico educato a teatro e al ricordo delle recitazioni epiche" (p. 21), e Waters 1966, che sottolinea la stretta connessione dei discorsi erodotei con la tradizione epica e, contemporaneamente, il loro aspetto fortemente drammatico (p. 157).

²⁰¹ Per Zumthor 1984, p. 333, in una cultura orale la voce traccia l'azione che segue e, di conseguenza, è l'azione stessa. Anche Ong 1986 sostiene che nelle culture orali la parola è un modo dell'azione, non è scindibile dall'evento che evoca.

letterari ma, come sottolinea Giangiulio²⁰², sono parte integrante della narrazione e ad essa funzionali e, sulla scia di Crahay²⁰³, possono essere considerati ‘fatti storici’ al pari degli eventi. Erodoto inoltre riproduce oracoli esametrici che facevano parte della tradizione poetica orale arcaica, tradizione che, ancora una volta, affiora chiaramente alle spalle dello storico²⁰⁴.

4.3 I discorsi come ‘motore’ dell’azione

Se si riconosce il potere della parola e la si considera a tutti gli effetti un modo dell’azione, allora è chiaro che i discorsi non sono esclusivamente un puro esercizio retorico o degli intermezzi che spezzano il corso della narrazione. Per quanto riguarda le *Storie*, sono molti gli studiosi che, oltre Lang, come si è visto, riconoscono nei discorsi erodotei la funzione di spiegare e motivare le vicende narrate²⁰⁵; ma per comprendere meglio tale funzione è necessario, ancora una volta, uno sguardo all’indietro verso l’epica omerica.

In un contesto di *performance* orale, quando il cantore dà la parola ai suoi personaggi si può assistere ad una vera e propria sovrapposizione tra la figura del *performer* e quella del protagonista della narrazione²⁰⁶, una sovrapposizione che nell’*epos* omerico diventa addirittura espediente narrativo negli apologhi odissiaci²⁰⁷; ciò implica, inevitabilmente, una crescita del coinvolgimento del pubblico, che si ritrova immerso nel pieno della vicenda, con la possibilità di guardare ‘da dentro’, dal punto di vista di un protagonista, lo svolgersi dell’azione²⁰⁸. Allo stesso tempo le parole pronunciate dal personaggio/*performer* hanno, come si è detto, una funzione essenziale per il procedere della narrazione: Kirk afferma addirittura che i poemi omerici sono “narrative expressed as drama”, dal momento che l’azione, proprio come nel teatro, viene evocata più nelle conversazioni tra personaggi coinvolti che negli ‘interventi esterni’ del poeta-narratore²⁰⁹. La parola dunque spiega, motiva, invita ad agire e, di conseguenza, indirizza gli eventi facendosi ‘motore’ dell’azione.

²⁰² Giangiulio 2014.

²⁰³ Crahay 1956.

²⁰⁴ Vd. Giangiulio 2014 e Luraghi 2014.

²⁰⁵ Si vedano in particolare Waters 1966, p. 157, Hohti 1976, pp. 8 e 139, Pelling 2006a, p. 116 e de Bakker 2007, che definisce i discorsi erodotei dei ‘signposts’ di causa, motivazione e spiegazione di eventi.

²⁰⁶ Richardson 1990 afferma che “Homer’s storytelling was a live performance. The performer was a narrator of events and an imitator of characters, and he held those two roles distinct when rendering speech in his discourse” (p. 88); per Cantilena 2002 inoltre “Il poeta epico non si limita a ‘dire’ i discorsi dei suoi personaggi, ma presta loro voce, espressività, carattere” (p. 33).

²⁰⁷ Vd. Martin 1989.

²⁰⁸ Cf. Ong 2014, p. 92, che considera la sovrapposizione cantore-personaggio un prodotto del carattere enfatico e partecipativo del pensiero orale.

²⁰⁹ Kirk 1990, pp. 28-35.

Nei paragrafi che seguono si cercherà di sottolineare come le tematiche principali dei due poemi omerici, ovvero l'ira di Achille e il ritorno di Odisseo, si sviluppino prevalentemente proprio attraverso i discorsi; come cioè le parole pronunciate dai personaggi siano 'motore' delle azioni su cui si strutturano le specifiche vicende mitiche narrate nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. È chiaro fin da subito, dunque, che non si può ragionare in termini di tipicità dei contenuti, ma resta tuttavia possibile parlare di tipicità per quanto concerne la funzione di tali discorsi.

Procederemo a mostrare come, sulla scia dei poemi omerici, anche nelle *Storie* sia possibile attribuire ad alcuni discorsi la stessa funzione di 'motore' dell'azione.

4.3.1 *L'Iliade: l'ira di Achille*

Μῆνιν è la prima parola dell'*Iliade* e, come tale, mette in luce fin da subito il tema centrale di tutta la narrazione. La vicenda infatti, intervallata da episodi riguardanti altri personaggi, singoli duelli e scontri di massa, procede seguendo il filo rosso dell'ira di Achille: la lite con Agamennone, la richiesta a Teti di far intervenire Zeus in aiuto dei Troiani, la decisione di Achille di ritirarsi dai combattimenti, l'ambasciata di Odisseo, Aiace e Fenice per chiedere il suo rientro in battaglia, la discesa in campo di Patroclo e la sua morte, il ritorno a combattere di Achille e l'uccisione di Ettore, con la conseguente richiesta del corpo da parte di Priamo.

È interessante sottolineare come tutti questi avvenimenti, che costituiscono degli importanti passaggi narrativi per lo sviluppo della trama, non vengano descritti in terza persona dall'aedo-narratore onnisciente, ma siano presentati al pubblico direttamente attraverso le parole dei personaggi che, nei loro dialoghi, spiegano di volta in volta la situazione che si viene a creare e introducono, motivandola, l'azione che segue.

L'assemblea dei capi e la lite tra Achille e Agamennone: lo scoppio dell'ira (I 57-305)

Crise arriva alle navi degli Achei per riscattare la figlia Criseide ma, quando Agamennone gli nega la restituzione della ragazza, egli non può far altro che invocare l'aiuto di Apollo; il dio, in risposta alla preghiera del sacerdote, scatena tra i Greci una terribile pestilenza. Si riuniscono allora i capi achei, ai quali l'indovino Calcante rivela le cause della peste e ai quali Agamennone spiega i motivi per cui non ha intenzione di restituire Criseide (vv. 112-115: πολὺ βούλομαι αὐτήν / οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα / κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθεν ἔστι χερείων, / οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτέ τι

ἔργα²¹⁰). Achille di conseguenza si scaglia contro Agamennone e minaccia di tornare nella sua terra, abbandonando la guerra; quando infine l'Atride decide di prendere con sé Briseide come ricompensa per la restituzione di Criseide, il Pelide con un solenne giuramento prefigura le successive vittorie troiane per mano di Ettore. I due eroi, durante il loro alterco, si attaccano a vicenda e tracciano l'uno il ritratto dell'altro, mettendo in risalto le caratteristiche negative che li contraddistinguono. Sta poi a Nestore, con il suo discorso, delineare un ritratto opposto dei due capi, sottolineando la loro grandezza in battaglia e il loro potere in assemblea.

È direttamente attraverso le parole dei personaggi, dunque, che viene spiegata la situazione in cui si trova il campo acheo (necessità di interpellare l'indovino, motivo della pestilenza), viene motivata l'ira di Agamennone e Achille, viene tracciato un ritratto dei due eroi e prende il via l'azione successiva, ovvero il ritiro del Pelide dai combattimenti e la conseguente crisi dell'esercito acheo, che si troverà a cadere sotto i colpi di Ettore.

Il discorso di Achille a Teti: il ritiro dalla battaglia (I 357-427)

Achille, dopo essersi ritirato dai combattimenti, invoca l'aiuto di sua madre. Teti interviene e, nel dialogo tra i due, viene spiegato l'antefatto della vicenda, ovvero in che occasione Agamennone ha ottenuto Criseide come bottino di guerra, e viene riassunto quanto è stato narrato fino a quel momento²¹¹. Achille chiede poi alla madre di intercedere presso Zeus e, in questo modo, il dialogo tra i due personaggi allo stesso tempo motiva e genera l'intervento del dio in favore dei Troiani. Si conferma inoltre il ritiro di Achille dalla battaglia, elemento che 'muove' l'azione in avanti dando il via alla successiva serie di scontri ai quali l'eroe non prende parte. La situazione è particolarmente rappresentativa dal momento che mette in evidenza come la parola, nella sua sorta di sacralità, abbia il potere di condizionare non solo l'agire umano, ma anche quello divino.

L'ambasciata ad Achille: la conferma dell'ira (IX 222-657)

L'episodio, dopo ben otto libri, riporta la narrazione sul tema centrale dell'ira di Achille. Aiace, Odisseo e Fenice si recano alla tenda dell'eroe per pregarlo di tornare in battaglia. Ancora una volta i discorsi pronunciati dai personaggi spiegano la situazione che si è venuta

²¹⁰ "Desidero molto averla in casa: la preferisco anche a Clitemnestra, mia sposa legittima, poiché non è inferiore a lei né di corpo, né di statura, né di animo, né di bravura".

²¹¹ Sono nuovamente narrate le vicende relative alla pestilenza e alla lite tra Agamennone e Achille. La ripetizione di un episodio, benché appena descritto, è propria dello stile orale dell'*epos*.

a creare, ovvero la crisi dell'esercito acheo messo in ginocchio dalle imprese di Ettore, e viene nuovamente ricordato il motivo dell'ira di Achille. Alla fine del lungo dialogo, inoltre, le parole del Pelide anticipano il suo ritorno a combattere (vv.650-655): egli afferma che non si darà pensiero finché Ettore non giungerà alle tende e alle navi dei Mirmidoni. Anche se il Troiano non arriverà mai ad intaccare i suoi beni, infatti, il discorso di Achille prefigura il suo rientro in battaglia dopo che Ettore avrà distrutto quanto ha di più caro e vicino: Patroclo.

L'assemblea per il ritorno di Achille: l'ira deposta (XIX 54-276)

Dopo l'uccisione di Patroclo, il cui ingresso in battaglia viene motivato e generato da due dialoghi, quello con Nestore (XI 647-805) e quello con Achille (XVI 5-100), il Pelide torna a combattere. Ancora una volta il motivo della decisione viene spiegato durante un discorso che l'eroe rivolge a sua madre (XVIII 79-137) ed è sempre il dialogo tra Achille e Teti a muovere l'azione successiva, la richiesta a Efesto di una nuova armatura, e a prefigurare l'uccisione di Ettore. È però con l'assemblea del XIX libro che il ritorno in battaglia di Achille diventa concreto: l'eroe, rivolgendosi ad Agamennone, depone finalmente l'ira (v. 67: νῦν δ'ἦτοι μὲν ἐγὼ παύω χόλον). Sono proprio i dialoghi che avvengono durante l'assemblea, ancora una volta, a fare da 'motore' per l'azione seguente: tutti si apprestano al pasto e solo dopo essersi rifocillati potranno tornare a combattere. Achille mette quindi da parte il suo rancore verso Agamennone, ma resta ancora accesa in lui l'ira per la sete di vendetta nei confronti di Ettore.

Priamo e Achille: la fine dell'ira (XXIV 485-570)

Il XXIV libro si apre con una serie di discorsi dai quali prende il via l'ultima grande azione dell'*Iliade*: il riscatto del corpo di Ettore. Le parole che Priamo rivolge ad Achille spiegano la situazione in cui si trova il re, privato dei suoi figli, e sono sempre le sue parole a motivare e generare la restituzione del cadavere di Ettore. L'ira di Achille, innescata dalla lite con Agamennone nel I libro, arriva così a placarsi: Patroclo è stato vendicato e il cadavere del nemico, per volontà degli dei, viene restituito.

4.3.2 L'Odissea: il ritorno di Odisseo

I discorsi, che come si è visto ricoprono un ruolo di primo piano nello sviluppo della trama dell'*Iliade*, hanno un peso ancora maggiore nell'*Odissea*, soprattutto se si tiene conto del fatto che per ben quattro libri, dal IX al XII, la narrazione procede per bocca dello stesso Odisseo, che racconta in prima persona ad Alcino le tappe del proprio viaggio.

Anche in questo caso, come per l'*Iliade*, metteremo in evidenza come i passaggi narrativi più importanti relativi alla vicenda del ritorno di Odisseo a Itaca siano segnati dalla presenza di discorsi. Ancora una volta sono le parole pronunciate dai personaggi interni alla vicenda a spiegare, motivare e generare gli eventi che caratterizzano il νόστος dell'eroe.

Il concilio degli dei (I 28-95)

L'*Odissea*, come l'*Iliade*, si apre con un'assemblea, ma a riunirsi in questo caso non sono re e capi di eserciti, bensì gli dei. È Atena stessa che, prendendo la parola, descrive la difficile situazione in cui si trova Odisseo, desideroso di tornare a casa ma impossibilitato a farlo, ed è sempre lei che spiega i motivi dell'ira di Poseidone nei confronti dell'eroe, prefigurando la vicenda del ciclope Polifemo che, pur essendo già avvenuta, verrà narrata solo successivamente. Il dialogo tra Atena e Zeus inoltre motiva l'intervento di Ermes, che deve recarsi da Calipso con l'ordine di lasciar partire Odisseo, e si fa 'motore' dell'azione successiva, generando la partenza di Telemaco da Itaca per ottenere da Nestore e Menelao notizie di suo padre.

Il secondo concilio degli dei (V 1-43)

Dopo il racconto delle vicende di Telemaco a Pilo e a Sparta, il *focus* della narrazione torna nuovamente su Odisseo grazie al discorso che Atena rivolge agli dei riuniti nel concilio. La dea descrive di nuovo brevemente la condizione in cui si trovano l'eroe, bloccato sull'isola di Ogiogia, e il figlio Telemaco, al quale i Proci stanno tendendo un agguato. Le sue parole hanno dunque principalmente la funzione di spiegare la situazione in cui si collocano le vicende narrate; la risposta di Zeus, invece, genera il viaggio di Ermes, che si reca da Calipso, e la conseguente partenza di Odisseo. Il discorso del dio, inoltre, prefigura sia la costruzione della zattera con cui l'eroe riuscirà ad abbandonare l'isola della ninfa sia il suo arrivo nella terra dei Feaci.

Atena e Odisseo (XIII 287-428)

Dopo il soggiorno presso Alcino e il racconto delle sue peregrinazioni, Odisseo è finalmente approdato ad Itaca; qui incontra la dea Atena ma, non riconoscendola, in un primo momento non le rivela la sua vera identità. Quando la dea si manifesta, i due personaggi cominciano a parlare ed è proprio attraverso il loro dialogo che viene nuovamente spiegata la condizione in cui si trova la casa di Odisseo, con i Proci che insidiano Penelope, e che viene prefigurata la strage dei pretendenti. Le parole di Atena inoltre motivano il successivo

travestimento dell'eroe in mendicante e lo spingono a recarsi subito dal porcaio, muovendo così, ancora una volta, l'azione in avanti.

Odisseo e Penelope (XIX 508-599; XXIII 163-230)

Il νόστος di Odisseo non può dirsi pienamente compiuto finché l'eroe non viene riconosciuto da Penelope e, anche in questo caso, i discorsi giocano un ruolo particolarmente importante per lo sviluppo della narrazione.

Durante il primo incontro tra i due sposi, quando Odisseo è ancora sotto le mentite spoglie di mendicante, la donna prefigura l'uccisione dei Proci attraverso il racconto del sogno delle oche (XIX 535-553); sono sempre le parole di Penelope inoltre a motivare e a generare la gara con l'arco che permetterà all'eroe di rivelare la sua vera identità e ottenere vendetta (XIX 570-581). Nel XXIII libro, infine, è il dialogo tra l'eroe e la moglie a rendere possibile l'ultimo e più importante riconoscimento dell'*Odissea*: Odisseo accusa Penelope di avere un "cuore di ferro" (σιδήρεον ἦτορ, v. 172) perché, dopo vent'anni, gli resta ancora lontana. La donna allora lo sottopone alla nota 'prova del letto', che viene narrata interamente prima dalle parole che rivolge alla nutrice Euriclea e poi da quelle sdegnate con cui Odisseo racconta la costruzione, con le sue mani, del loro letto. Penelope riconosce quindi il marito e, ancora in un discorso, spiega le motivazioni del suo gesto.

4.3.3 Le Storie: la μεταβολή

Si è dunque messo in evidenza come i discorsi omerici abbiano principalmente la funzione di spiegare le vicende narrate e motivare e anticipare, se non addirittura generare, gli eventi che devono ancora verificarsi. La stessa funzione, come si è detto, è stata attribuita ai discorsi erodotei; alcuni di essi infatti spiegano non solo che cosa accade, ma anche il come e il perché ciò avviene e possono essere considerati un vero e proprio 'motore' dell'azione, poiché la fanno progredire fornendo informazioni fondamentali per lo sviluppo della narrazione. Tali sviluppi della trama, inoltre, non vengono poi ripresi nel racconto in terza persona del narratore e, di conseguenza, le parole pronunciate dai personaggi risultano essere, oltre che funzionali, indispensabili per comprendere il susseguirsi delle vicende narrate.

Nel III libro (III 134), ad esempio, le parole che Atossa rivolge a Dario motivano e generano la spedizione persiana contro la Grecia: su consiglio del medico Democede la donna invita il re ad estendere il suo dominio, tenendo così impegnati i suoi uomini ed evitando possibili ribellioni, e lo convince a rinunciare alla spedizione contro gli Sciti. Il dialogo tra i due

personaggi inoltre spinge Dario ad inviare degli osservatori in Grecia per una ricognizione che anticipa e prepara la successiva invasione.

Allo stesso modo, le parole che Temistocle rivolge in assemblea a Euribiade (VIII 59-62) e il suo successivo discorso, riportato dal messaggero Sicinno, in cui fa credere ai Persiani di parteggiare per loro (VIII 75), generano la battaglia di Salamina, mentre il dialogo tra Serse, Mardonio e Artemisia (VIII 100-102) motiva e genera il ritorno in Persia del re, con la conseguente elezione di Mardonio a guida dell'esercito.

Si cercherà ora di mettere in evidenza come, in alcuni episodi, le parole pronunciate dai personaggi rivelino più chiaramente la funzione di spiegare, motivare e anticipare/generare gli eventi narrati e in particolare, come per i poemi omerici, ci si concentrerà su quei discorsi che sono in qualche modo collegati ad una delle tematiche principali delle *Storie*: la μεταβολή.

Gige e Candaule (I 8-12)

Per narrare l'episodio di Gige e Candaule, emblematico della μεταβολή, del rovesciamento delle sorti, e prima 'novella' delle *Storie*, Erodoto ricorre prevalentemente ai discorsi. È dalle parole di Candaule stesso che viene spiegata l'origine di tutta la vicenda (I 8,2: Γύγη, οὐ γὰρ σε δοκέω πείθεσθαι μοι λέγοντι περὶ τοῦ εἶδους τῆς γυναικός – ὅτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἔοντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν –, ποίεε ὅκως ἐκείνην θεήσεαι γυμνήν²¹²), e dalla risposta di Gige si evince chiaramente la sua volontà di tirarsi indietro e di non compiere quanto richiesto dal suo signore (I 8, 3-4: δέσποτα, τίνα λέγεις λόγον οὐκ ὑγιέα [...] ἐγὼ δὲ πείθομαι ἐκείνην εἶναι πασέων γυναικῶν καλλίστην, καὶ σέο δέομαι μὴ δέεσθαι ἀνόμων²¹³). Anche il piano attraverso il quale la guardia del corpo può riuscire a vedere la donna nuda viene descritto direttamente dalle parole del re e non viene ripetuto, nei suoi particolari, dal narratore onnisciente (I 9).

La vendetta della moglie di Candaule, infine, viene motivata e generata dal suo discorso a Gige (I 11,2-5), discorso che ancora una volta si fa motore dell'azione, provocando l'uccisione di Candaule e il conseguente passaggio del potere dagli Eraclidi ai Mermnadi.

²¹² “Gige, mi sembra che tu non mi creda quando ti parlo della bellezza di mia moglie – le orecchie infatti, per gli uomini, sono più incredule degli occhi –, fai dunque in modo di vederla nuda”.

²¹³ “Signore, che discorso insano fai [...] Io sono convinto che lei sia la più bella di tutte le donne, e ti prego di non chiedermi cose empie”.

L'abbandono di Ciro bambino (I 108-112)

Un secondo passaggio narrativo particolarmente importante all'interno delle *Storie* è la conquista del potere da parte dei Persiani, per opera di Ciro, a danno dei Medi. La figura di Ciro, come spesso accade per i fondatori di un grande impero, viene subito collegata ad eventi straordinari e miracolosi: Erodoto, infatti, racconta in che modo il futuro re si salva da morte certa quando è ancora un neonato e, nella narrazione dell'intera vicenda, i discorsi giocano un ruolo di primissimo piano.

Astiage, dopo due sogni premonitori riguardanti la discendenza di sua figlia Mandane, decide di far uccidere il bambino che sta per nascere da lei. Nel discorso che rivolge ad Arpago, suo parente e fedele consigliere, viene prefigurata la rovina del nobile persiano e la sua futura alleanza con Ciro ormai adulto (I 108,4: Ἄρπαγε, πρῆγμα τὸ ἄν τοι προσθέω, μηδαμῶς παραχρήση, μηδὲ ἐμέ τε παραβάλη καὶ ἄλλους ἐλόμενος ἐξ ὑστέρης σοὶ αὐτῶ περιπέσης²¹⁴). L'intenzione di Arpago di non uccidere il bambino e la motivazione di questa scelta, inoltre, vengono spiegate nelle parole che l'uomo rivolge a sua moglie (I 109,3: πολλῶν δὲ εἵνεκα οὐ φονεύσω μιν ...), mentre il suo discorso al bovaro descrive in che modo il piccolo deve essere esposto e ucciso (I 110,3). Il bovaro poi, a sua volta, parlando con la moglie, racconta in che modo gli è stato consegnato il bambino e come è venuto a conoscenza della sua vera identità (I 111,2-5). La risposta della donna, infine, genera l'azione più importante dell'intera vicenda: al posto di Ciro viene esposto il figlio del bovaro, che è appena stato partorito privo di vita, mentre il figlio di Mandane viene cresciuto dalla coppia di servi.

L'intera vicenda è dunque spiegata e motivata esclusivamente nei discorsi, dai quali le azioni vengono di volta in volta anticipate e generate.

Il consiglio dei Persiani prima della spedizione di Serse (VII 8-11)

Su consiglio di Mardonio (VII 5), Serse ha deciso di marciare contro la Grecia e raduna tutti i Persiani più eminenti per comunicare loro la notizia²¹⁵. Nel dibattito che si sviluppa durante il consiglio viene espresso il motivo della spedizione, ovvero accrescere gloria e territori (VII 8a: κῦδος τε ἡμῖν προσγινόμενον χώρην) e punire gli Ateniesi per le ingiustizie commesse a danno dei Persiani (VII 8β: ἴνα Ἀθηναίους τιμωρήσωμαι ὅσα δὴ πεποιήκασι

²¹⁴ “Arpago, non prendere affatto alla leggera il compito che ti affido, non tradirmi e non danneggiarti in seguito da solo preferendo altri a me”.

²¹⁵ Nell'episodio è particolarmente forte l'influenza omerica, come traspare soprattutto dalla struttura narrativa 'assemblea-sogno-catalogo', che si ritrova nel libro II dell'*Iliade*. Per gli influssi omerici nei sogni di Serse vd. cap. 2, pp. 22-25, mentre per quelli riguardanti il catalogo vd. cap. 3 pp. 56-60.

Πέρσας τε καὶ πατέρα τὸν ἐμὸν ...). Il discorso di Artabano, invece, incentrato sul tema ricorrente della μεταβολή, mette in evidenza i rischi della spedizione, prefigurando in un certo senso la sconfitta che attende Serse (VIII 10). La risposta del re, infine, si fa motore dell'azione più importante e centrale di tutte le *Storie*: l'invasione persiana della Grecia.

4.4 I discorsi erodotei: una struttura tipica?

L'analisi appena conclusa ha messo in evidenza come i discorsi erodotei condividano con quelli omerici, e presumibilmente ereditino dall'*epos* e dalla cultura orale arcaica, la funzione principale di spiegare, motivare e muovere in avanti l'azione. Oltre che per la loro funzione, però, i discorsi delle *Storie* si prestano ad essere studiati anche per il loro contenuto e per la presenza, al loro interno, di alcuni elementi ricorrenti; il recente lavoro di Zali²¹⁶, ad esempio, che si sofferma prevalentemente sull'aspetto retorico, mette in evidenza la grande frequenza di *topoi*. La studiosa infatti, tenendo conto sia dei discorsi diretti che di quelli indiretti, elenca e analizza gli elementi ricorrenti in due particolari tipologie di discorso: gli *alliance motifs* e i *pre-battle speeches*.

Ma si può ragionare in termini di tipicità interna alle *Storie* anche per quanto riguarda i discorsi? È molto difficile stabilire se tale tipicità sia ripresa da Omero, come per altri elementi trattati nei capitoli precedenti, o se tanto dietro ai poemi omerici quanto dietro all'opera erodotea agisca invece, come riferimento, una prassi retorica diffusa²¹⁷.

Vista la grande quantità di discorsi riportati da Erodoto, si è resa necessaria una loro suddivisione in categorie. Vari studiosi, nel corso del tempo, hanno proposto diverse classificazioni basate su criteri differenti: Jacoby, ad esempio, distingue discorsi politici e novellistici, modellati cioè sulla novella ionica²¹⁸; tale divisione è ripresa anche da Deffner e Schulz²¹⁹ che, però, si soffermano maggiormente sui discorsi politico-storici, presenti soprattutto nella seconda parte delle *Storie*. Il primo, in particolare, analizza lo stile e la posizione dei discorsi ed evidenzia come, solitamente, essi si trovino in apertura o in conclusione delle battaglie maggiori o degli eventi storici più importanti; il secondo, invece, struttura la sua analisi da un punto di vista stilistico e retorico. Alcuni anni dopo Jacoby, Heni opera una distinzione tra discorsi-orazioni (*Reden*) e conversazioni (*Gespräche*)²²⁰, mentre Hohti, soffermandosi principalmente sulla loro funzione, ragiona in termini di

²¹⁶ Zali 2015.

²¹⁷ Su una tipicità erodotea fortemente influenzata da quella omerica si veda, ad esempio, de Bakker 2007 (pp. 29-30, nn. 12 e 13) che parla di vere e proprie formule di introduzione e conclusione dei discorsi delle *Storie*.

²¹⁸ Jacoby 1913, p. 492.

²¹⁹ Deffner 1933; Schulz 1933.

²²⁰ Heni 1976.

discorsi causativi e non causativi, ovvero di discorsi che generano o meno un'azione o un cambiamento nel modo di agire del destinatario²²¹. Nell'ottica di Hohti, dunque, le parole pronunciate dai personaggi possono essere la causa di alcuni avvenimenti o possono anche delinearli. Anche la già citata Lang propone una classificazione dei discorsi erodotei²²² e, sempre nell'ottica di un confronto con Omero, per ogni tipo proposto rimanda ad una serie di passi omerici. La studiosa parla quindi di discorsi singoli, discorsi doppi (domanda e risposta), triadi (tesi, antitesi e sintesi), tetradi (coppia di discorsi doppi) e continua la sua suddivisione proponendo varie possibili combinazioni tra le tipologie di discorso appena elencate.

Benché i tentativi di classificazione siano stati molti e differenti, però, è difficile stabilire un criterio di suddivisione valido per tutti i discorsi delle *Storie*, data la loro quantità e, soprattutto, la loro varietà. Non si intende, dunque, proporre una nuova classificazione generale dei discorsi, ma ci si limiterà a suddividerli senza la pretesa di stabilire dei confini netti tra una tipologia e l'altra, tenendo conto soprattutto del fatto che alcuni discorsi potrebbero rientrare in più di una categoria. L'intento è dunque prevalentemente quello di restringere di volta in volta il campo di indagine ad un più contenuto numero di passi confrontabili tra loro: ci si baserà su un criterio situazionale, fondato cioè sulle circostanze, sui contesti, in cui i discorsi vengono pronunciati. Non si vuole con questo dimostrare che tutti i discorsi erodotei presentino degli elementi ricorrenti ma, fornendo un breve sguardo d'insieme, si porranno in evidenza quegli elementi che ricorrono sia all'interno di un singolo sottogruppo sia nei discorsi in generale, ferma restando la consapevolezza che essi possono risentire, prima ancora che dell'influenza omerica, delle tecniche retoriche.

L'analisi non sarà condotta su tutti i passi interessati, ma solo su alcuni presi come campione; intorno a tali passi si riporterà poi in modo sintetico e schematico l'insieme degli altri luoghi del testo riconducibili al campione preso in analisi.

4.4.1 I discorsi dei messaggeri

Nel suo *Speech and authority in Herodotus' Histories* de Bakker dedica un intero capitolo ai "Transported Speeches"²²³. La figura del messaggero è infatti molto frequente nelle *Storie*, sia che si tratti di un anonimo araldo, sia che un personaggio più o meno importante parli

²²¹ Hohti 1976.

²²² Lang 1984.

²²³ De Bakker 2007, pp. 49-57. Si veda anche la bibliografia sull'argomento riportata alla n.2, p. 49.

per proprio conto, senza riportare il messaggio di altri²²⁴. Una delle scene più elaborate è quella che vede il dialogo tra Alessandro di Macedonia, inviato da Mardonio agli Ateniesi, gli Ateniesi stessi e gli ambasciatori spartani, prima della seconda occupazione di Atene da parte dei Persiani (VIII 140-144). Il discorso di Alessandro è particolarmente complesso e strutturato con un effetto ‘a scatole cinesi’: egli infatti riferisce *verbatim* il messaggio di Mardonio che, a sua volta, riporta le parole di Serse e, infine, parla per proprio conto (VIII 140):

ἄνδρες Ἀθηναῖοι, Μαρδόνιος τάδε λέγει· “ἔμοι ἀγγελίη ἦκει παρὰ βασιλέος λέγουσα οὕτω· [...]”. τούτων δὲ ἀπιγμένων ἀναγκαίως ἔχει μοι ποιέειν ταῦτα, ἢν μὴ τὸ ὑμέτερον αἴτιον γένηται. λέγω δὲ ὑμῖν τάδε. [...]”. Μαρδόνιος μὲν ταῦτα ὃ Ἀθηναῖοι ἐνετείλατό μοι εἰπεῖν πρὸς ὑμέας. ἐγὼ δὲ [...].

“Ateniesi, Mardonio dice: «Mi è giunto dal re un messaggio che dice: [...]» Poiché mi sono giunti questi ordini, devo necessariamente agire così, a meno che non vogliate impedirlo. Allora vi dico: [...]» Mardonio, Ateniesi, mi ha ordinato di dirvi questo. Io invece [...]”

Subito dopo il suo discorso intervengono gli ambasciatori spartani e, infine, gli Ateniesi rispondono prima all’uno e poi agli altri.

Un elemento ricorrente in tutto il dialogo è l’anticipazione di cosa accadrà se si seguirà il consiglio o l’ordine e cosa accadrà, invece, se saranno trascurati²²⁵. Serse afferma infatti che, se gli Ateniesi vorranno accordarsi con lui, verranno loro restituiti i territori e ricostruiti i templi incendiati (VIII 140α,2: τοῦτο μὲν τὴν γῆν σφι ἀπόδος, τοῦτο δὲ ἄλλην πρὸς ταύτη ἐλέσθων αὐτοί, ἦντινα ἂν ἐθέλωσι, ἐόντες αὐτόνομοι· ἰρά τε πάντα σφι, ἢν δὴ βούλωνται γε ἐμοὶ ὁμολογέειν, ἀνόρθωσον, ὅσα ἐγὼ ἐνέπρησα²²⁶) e Mardonio aggiunge che, in caso contrario, saranno privati della terra e della vita (VIII 140α,4: μὴ ὧν βούλεσθε παρισούμενοι

²²⁴ I passi erodotei che ho analizzato in questa tipologia di discorso sono: I 69 (ambasciatori di Creso a Sparta); I 124 (lettera inviata da Arpago a Ciro); I 206 e I 212 (araldo di Tomiri a Ciro); IV 133 (gli Sciti agli Ioni); V 24 (messaggero di Dario a Istieo); V 98,2 (inviato di Aristagora ai Peoni); VI 86 (Leutichida agli Ateniesi); VII 135 (ambasciatori spartani e Idarne); VII 150 (araldo di Serse a Argo); VII 157-162 (ambasciatori greci a Gelone); VIII 29 (araldo dei Tessali ai Focesi); VIII 75 (messo di Temistocle ai Persiani); VIII 110,3 (messo di Temistocle a Serse); VIII 140-144 (Alessandro di Macedonia agli Ateniesi e ambasciatori spartani); IX 7; 11 (inviati ateniesi a Sparta); IX 45 (Alessandro di Macedonia agli Ateniesi); IX 48 (araldo di Mardonio agli Spartani); IX 98,3 (messaggero di Leutichida agli Ioni).

²²⁵ Questo elemento ricorre in molti discorsi di messaggeri: I 124; I 206; I 212; IV 133; V 98,2; VI 86; VII 135; VII 150; VII 157,3; IX 48.

²²⁶ “Restituisci loro la terra e, oltre a questa, ne scelgano un’altra, quale che vogliano, restando autonomi; ricostruisci tutti i templi che ho incendiato, qualora vogliano accordarsi con me”.

βασιλεί στέρεσθαι μὲν τῆς χώρας, θέειν δὲ αἰεὶ περὶ ὑμέων αὐτῶν, ἀλλὰ καταλύσασθε²²⁷). Anche Alessandro prevede la rovina ateniese in caso di rifiuto dell'alleanza (VIII 140β,3: ἦν ὧν μὴ αὐτίκα ὁμολογήσητε [...] δειμαίνω ὑπὲρ ὑμέων [...] φθειρομένων μούνων²²⁸), mentre gli ambasciatori spartani ricordano agli Ateniesi che, qualora si accordassero con Serse, sarebbero responsabili della schiavitù dei Greci (VIII 142,3: αἰτίους γενέσθαι δουλοσύνης τοῖσι Ἑλλησι Ἀθηναίους οὐδαμῶς ἀνασχετόν²²⁹).

Nell'episodio analizzato viene inoltre brevemente spiegata la situazione in cui si trova sia chi manda il messaggio sia chi lo riceve, ovvero le circostanze che caratterizzano il mittente e il destinatario²³⁰, e sono frequenti anche i riferimenti ai temi della libertà e della schiavitù²³¹. Un particolare degno di nota si trova poi in conclusione del messaggio di Mardonio che Alessandro, come si è visto, riporta *verbatim*. Il generale persiano tenta di convincere gli Ateniesi a scendere a patti con il re e afferma ἔστε ἐλεύθεροι, ἡμῖν ὀμαιχμίην συνθέμενοι ἄνευ τε δόλου καὶ ἀπάτης (VIII 140α,4)²³². La formula ἄνευ τε δόλου καὶ ἀπάτης si trova altre due volte nelle *Storie* e, in entrambi i casi, all'interno di discorsi di messaggeri. Nel primo caso (I 69,2) è utilizzata dai messi inviati da Creso a Sparta per proporre un'alleanza; il secondo caso (IX 7α,1), invece, è particolarmente interessante perché fa riferimento proprio all'ambasciata di Alessandro il Macedone, narrata da Erodoto pochi paragrafi prima. Gli ambasciatori ateniesi si recano infatti dagli Spartani per rimproverarli di non essere ancora intervenuti in loro aiuto, permettendo così ai Persiani di invadere l'Attica, e per ricordare loro la proposta di alleanza avanzata da Serse (ἔπεμψαν ἡμέας Ἀθηναῖοι λέγοντες ὅτι ἡμῖν βασιλεὺς ὁ Μήδων τοῦτο μὲν τὴν χώραν ἀποδίδοι, τοῦτο δὲ συμμάχους ἐθέλει ἐπ' ἴση τε καὶ ὁμοίῃ ποιήσασθαι ἄνευ τε δόλου καὶ ἀπάτης²³³). L'utilizzo della stessa formula sottolinea dunque lo stretto legame tra i due episodi. Il tema dell'inganno, inoltre, può avere nei discorsi erodotei anche una seconda sfumatura: ci sono infatti episodi in cui i messaggeri hanno il compito di riferire dei messaggi ingannevoli, come nel caso di Dario che, per evitare ribellioni, tenta di convincere Istieo a recarsi in Persia

²²⁷ “Non vogliate dunque, misurandovi con il re, essere privati della terra e lottare sempre per la vostra vita, ma cessate le ostilità”.

²²⁸ “Se non vi accordate subito [...] ho paura per voi [...] che soli sarete annientati”.

²²⁹ “Non è assolutamente tollerabile che voi Ateniesi divengiate responsabili della schiavitù dei Greci”.

²³⁰ La spiegazione della situazione, che ha spesso la funzione di motivare l'invio del messaggero, si trova in quasi tutti i discorsi presi qui in considerazione: I 69; I 124; IV 133; V 24; V 98,2; VII 150; VII 157; VIII 29; VIII 75; VIII 110,3; IX 7; IX 45; IX 48.

²³¹ Tema che, per quanto riguarda i discorsi dei messaggeri, si trova anche in IV 133, 139,2; VII 135 (nella risposta degli ambasciatori a Idarne); VII 157; IX 45; IX 98,3.

²³² “Siate liberi, stringendo con noi un'alleanza senza frode e inganno”.

²³³ “Gli Ateniesi ci hanno mandato a dirvi che il re dei Medi ci restituisce la terra e ci vuole rendere suoi alleati a condizioni di parità e uguaglianza senza frode e inganno”.

(V 24), o di Temistocle che invia Sicinno ai Persiani, prima della battaglia di Salamina, per far credere loro di parteggiare per il re (VIII 75).

Un ultimo elemento che ricorre spesso nei discorsi dei messaggeri, ma che non è presente nel passo relativo all'ambasciata di Alessandro il Macedone, è la lode rivolta al destinatario del messaggio²³⁴. Un caso particolare, in cui appare una variazione del tema, è rappresentato dall'episodio di Sicinno (VIII 75) che, al cospetto di Serse, tesse le lodi di Temistocle, da cui è stato inviato, anziché quelle del persiano.

Per riassumere, dunque, è possibile riconoscere nei discorsi dei messaggeri alcune tematiche ricorrenti: l'anticipazione di cosa accadrà se si accetterà o meno la richiesta, il consiglio o l'ordine, la spiegazione della situazione in cui si trova chi invia o chi riceve il messaggio, spiegazione che nella maggior parte dei casi motiva l'invio del messaggero, l'inganno, la lode del destinatario e i riferimenti ai temi della libertà e della schiavitù.

4.4.2 I discorsi prima della battaglia

Come accennato in precedenza, un elenco di *pre-battle speeches* presenti nelle *Storie* si trova nel recente lavoro di Zali²³⁵ che, nella sua analisi, sottolinea l'influenza omerica nella struttura e nelle tematiche delle esortazioni erodotee²³⁶. La studiosa concorda con Keitel²³⁷ nell'affermare che i temi tipici dell'esortazione omerica hanno fortemente influenzato gli storiografi ed evidenzia una serie di *topoi* oratori, già presenti in Omero, che diventano standard in Tucidide:

- istruzioni militari prima della battaglia;
- invocazione agli dei;
- conseguenze della sconfitta, con riferimenti soprattutto all'opposizione tra libertà e schiavitù;
- ricompense per chi risulterà vincitore;
- racconto delle precedenti conquiste e vittorie e riferimento ai propri antenati;
- appello al patriottismo e ricordo dell'obiettivo comune;
- gloria derivante da una morte coraggiosa e disonore della sconfitta.

²³⁴ I 69; I 124; V 24 e VII 157.

²³⁵ Zali 2015 (pp. 237-300) tiene conto anche del lavoro di Pritchett 1994 (pp. 52-54 e 102-105).

²³⁶ Alcuni esempi di esortazioni omeriche si trovano in Zali 2015, p. 242, n.19. Per la parenesi in Omero si vedano Fenik 1968, Latacz 1977, pp. 246-250, Beck 2005.

²³⁷ Keitel 1987.

Zali nota anche che Erodoto, a conclusione delle sue esortazioni, ricorre spesso a proverbi (*παροιμίας*) e massime (*γνώμαι*), creando un effetto di maggiore autorità del discorso e ottenendo così un maggiore impatto sull'*audience*.

La studiosa specifica però che nelle *Storie* i discorsi che precedono le battaglie, rispetto ai loro corrispettivi omerici, richiedono un certo tipo di adattamento: le esortazioni avvengono infatti in un contesto bellico, ma non necessariamente negli ultimi momenti prima dello scontro, e inoltre non sono rivolte solo alle armate intere, ma anche a piccoli gruppi di uomini.

Per facilitare un confronto con le altre tipologie di discorso qui proposte non ci si soffermerà su tutti i *topoi* elencati da Zali, ma verranno analizzati solo quegli elementi che risultano essere più ricorrenti anche negli altri tipi di discorso. Inoltre, sulla scia della studiosa, verranno prese in considerazione non solo le esortazioni rivolte alle truppe nella loro totalità, ma anche alcuni dialoghi che si svolgono tra pochi interlocutori²³⁸.

Un caso emblematico è rappresentato dal discorso che Milziade rivolge al polemarco Callimaco durante il consiglio degli strateghi ateniesi che precede la battaglia di Maratona (VI 109, 3-6), episodio che contiene tutti gli elementi ricorrenti su cui qui ci si sofferma. Dal momento che gli strateghi non riescono a trovare un accordo sul da farsi, poiché alcuni propongono di evitare lo scontro mentre altri ritengono che sia necessario combattere, la decisione finale spetta al polemarco. Milziade cerca dunque di convincere Callimaco a votare a favore della battaglia:

έν σοι νῦν, Καλλιμάχε, ἐστὶ ἢ καταδουλώσαι Ἀθήνας ἢ ἐλευθέρας ποιήσαντα μνημόσυνα λιπέσθαι ἐς τὸν ἅπαντα ἀνθρώπων βίον οἶον οὐδὲ Ἀρμόδιός τε καὶ Ἀριστογείτων λείπουσι. νῦν γὰρ δὴ, ἐξ οὗ ἐγένοντο Ἀθηναῖοι, ἐς κίνδυνον ἤκουσι μέγιστον, καὶ ἦν μὲν γε ὑποκύψωσι τοῖσι Μήδοισι, δέδοκται τὰ πείσονται παραδεδομένοι Ἰππῆη, ἣν δὲ περιγένηται αὕτη ἡ πόλις, οἷη τε ἐστὶ πρώτη τῶν Ἑλληνίδων πολιῶν γενέσθαι. [4] κῶς ὧν δὴ ταῦτα οἶά τε ἐστὶ γενέσθαι, καὶ κῶς ἐς σέ τοι τούτων ἀνήκει τῶν πρηγμάτων τὸ κῦρος ἔχειν, νῦν ἔρχομαι φράσω. ἡμέων τῶν στρατηγῶν ἐόντων δέκα δίχα γίνονται αἱ γνώμαι, τῶν μὲν κελεύόντων συμβαλεῖν, τῶν δὲ οὐ. [5] ἦν μὲν νῦν μὴ συμβάλωμεν, ἔλπομαι τινα στάσιν μεγάλην διασεῖσιν ἐμπεσοῦσαν τὰ Ἀθηναίων φρονήματα ὥστε μηδίσαι· ἦν δὲ συμβάλωμεν πρὶν τι καὶ σαθρὸν Ἀθηναίων μετεξετέροισι ἐγγενέσθαι, θεῶν τὰ ἴσα

²³⁸ I passi presi in considerazione sono: I 126,5-6 (Ciro ai Persiani prima della rivolta contro Astiage); V 109 (Ciprioti agli Ioni); VI 9,3-4 (Persiani agli Ioni); VI 11 (Dionisio agli Ioni); VI 109, 3-6 (Milziade a Callimaco); VII 8 (Serse al consiglio dei Persiani prima della spedizione contro la Grecia); VII 53 (Serse ai nobili persiani); VIII 60; 62 (Temistocle prima di Salamina) IX 17,4 (Armocide ai Focesi); IX 18,3 (araldo di Mardonio ai Focesi).

νεμόντων οἷοί τε εἰμεν περιγενέσθαι τῆ συμβολῆ. [6] ταῦτα ὧν πάντα ἐς σέ νῦν τείνει καὶ ἐκ σέο ἄρτηται· ἦν γὰρ σὺ γνώμη τῆ ἐμῆ προσθῆ, ἔστι τοι πατρίς τε ἐλευθέρη καὶ πόλις πρώτη τῶν ἐν τῆ Ἑλλάδι· ἦν δὲ <τὴν> τῶν ἀποσπευδόντων τὴν συμβολὴν ἔλλη, ὑπάρξει τοι τῶν ἐγὼ κατέλεξα ἀγαθῶν τὰ ἐναντία.

“Callimaco, tu hai ora la possibilità di rendere Atene schiava o, rendendola libera, di lasciare un ricordo, finché esisteranno gli uomini, quale neppure Armodio e Aristogitone hanno lasciato. Ora infatti gli Ateniesi corrono il pericolo più grande da quando ebbero origine e, se si sottomettono ai Medi, è già stato deciso quello che dovranno soffrire una volta consegnati a Ippia; se invece questa città ha la meglio, può diventare la prima delle città greche. [4] E come questo è possibile che si realizzi e che a te tocchi la decisione sovrana di queste scelte, ora te lo vado a spiegare. Le opinioni di noi strateghi, che siamo dieci, sono divise, poiché gli uni invitano a combattere, gli altri no. [5] Ora, se non combattiamo, mi aspetto che una grande discordia si abbatta sui pensieri degli Ateniesi e li sconvolga, così da spingerli dalla parte dei Medi. Se invece attacchiamo prima che qualcosa di marcio nasca fra gli Ateniesi, se gli dei restano imparziali, possiamo vincere il combattimento. [6] Ora dunque tutto questo sta a te e da te dipende: se ti unisci al mio parere, hai la patria libera e la città prima tra quelle della Grecia; se invece scegli l’opinione di coloro che sconsigliano la battaglia, ti toccherà il contrario dei beni che ho elencato”.

(trad. di G. Nenci)

Il primo elemento ricorrente, la cui tipicità è stata già messa in evidenza nell’analisi delle scene di battaglia²³⁹, è il ricordare al destinatario del discorso che dipende dalla sua decisione rendere Atene, o la Grecia, schiava o libera; tale elemento è messo particolarmente in rilievo nel passo in questione poiché si trova sia in apertura che in conclusione delle parole di Milziade²⁴⁰. Ritorna dunque anche qui, come nei discorsi dei messaggeri, il riferimento ai temi della libertà e della schiavitù²⁴¹. Un ulteriore elemento che ricorre spesso nell’episodio è l’anticipazione di cosa accadrà se gli Ateniesi vinceranno o no la battaglia (καὶ ἦν μὲν γε ὑποκύψωσι [...] πολίων γενέσθαι) e se Callimaco seguirà o meno il consiglio di Milziade (ἦν μὲν νῦν μὴ συμβάλωμεν [...] τῆ συμβολῆ)²⁴²; ancora una volta, inoltre, la spiegazione

²³⁹ Vd. tabella 1, p. 54.

²⁴⁰ La stessa responsabilità per le sorti della Grecia viene attribuita da Temistocle a Euribiade nel loro dialogo che precede la battaglia di Salamina (VIII 60α).

²⁴¹ La tematica è molto presente anche nei discorsi pronunciati prima delle battaglie: I 126,5; V 109; VI 9,4; VI 11; VII 8γ.

²⁴² Il riferimento a cosa potrebbe accadere si trova in quasi tutti i discorsi appartenenti a questa categoria: I 126,5; VI 9, 3-4; VI 11; VII 8γ; VII 53; VIII 60 e 62; IX 17,4; IX 18,3.

della situazione è funzionale alla motivazione del discorso (κῶς ὧν δὴ ταῦτα οἷά τε ἐστὶ γενέσθαι, καὶ κῶς ἐς σέ τοι τούτων ἀνήκει τῶν πρηγμάτων τὸ κῦρος ἔχειν, νῦν ἔρχομαι φράσων ...) ²⁴³.

Due elementi ricorrenti, che non sono stati analizzati nei discorsi dei messaggeri, sono infine il riferimento alla sfera divina (θεῶν τὰ ἴσα νεμόντων οἷοί τε εἰμεν περιγενέσθαι τῆ συμβολῆ) ²⁴⁴ e, come è ovvio, l'esortazione vera e propria, che caratterizza fortemente i discorsi che precedono le battaglie (ταῦτα ὧν πάντα ἐς σέ νῦν τείνει καὶ ἐκ σέο ἄρτηται) ²⁴⁵. Per ricapitolare, dunque, gli elementi che ricorrono con maggiore frequenza in questa tipologia di discorsi sono: il riferimento alla libertà e alla schiavitù, che talvolta dipendono direttamente dalla decisione che deve prendere il destinatario del discorso, l'esortazione, la spiegazione della situazione in cui ci si trova, con conseguente motivazione del discorso, l'anticipazione di cosa accadrà qualora si vinca o si perda la battaglia o qualora si segua o meno il consiglio e, infine, il riferimento alla sfera divina.

4.4.3 La richiesta d'aiuto

Una circostanza, dagli echi fortemente omerici, in cui i discorsi ricorrono spesso è la richiesta d'aiuto ²⁴⁶; Zali parla in proposito di *alliance motifs* e vi riconosce alcuni *topoi* quali, ad esempio, la richiesta di alleanza, la libertà e l'eccellenza del destinatario.

Un discorso emblematico, che presenta quasi tutti gli elementi ricorrenti presi qui in considerazione, è quello rivolto dagli ambasciatori greci a Gelone, tiranno di Siracusa, per chiedere il suo aiuto contro i Persiani (VII 157) ²⁴⁷. La richiesta non ottiene però i risultati sperati, vista la mancata concessione a Gelone del comando sia su terra che su mare, affidati il primo agli Spartani e il secondo agli Ateniesi.

ἔπεμψαν ἡμέας Λακεδαιμόνιοί τε καὶ Ἀθηναῖοι καὶ οἱ τούτων σύμμαχοι παραλαμφομένους
σε πρὸς τὸν βάρβαρον· τὸν γὰρ ἐπιόντα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα πάντως κου πυνθάνειαι, ὅτι Πέρσης

²⁴³ Si vedano anche I 126,5; V 109; VI 11; VII 8,α-β; VII 53; IX 17,4; IX 18,3.

²⁴⁴ La formula θεῶν τὰ ἴσα νεμόντων si ritrova identica anche in VI 11, mentre altri riferimenti agli dei si trovano in VII 8; VII 53 e VIII 60.

²⁴⁵ Vd. anche I 126,5; VI 9,3-4; VI 11; VII 8,δ; VII 53; VIII 62; IX 17,4; IX 18,3, tenendo presente che talvolta l'esortazione è sostituita dall'indicazione di ciò che bisogna fare.

²⁴⁶ I passi presi in considerazione sono: IV 118-119 (Sciti alle popolazioni vicine); V 49 (Aristagora a Cleomene); VI 106 (Ateniesi agli Spartani); VII 157 (ambasciatori greci a Gelone); VII 172 (Tessali ai Greci); IX 21 (Megaresi ai comandanti greci); IX 60 (Pausania agli Ateniesi); verrà preso in considerazione anche il discorso degli ambasciatori Sami ai comandanti greci (IX 90) che, pur essendo indiretto, presenta molti degli elementi ricorrenti qui analizzati.

²⁴⁷ L'episodio è stato preso in considerazione anche nell'analisi riguardante i discorsi dei messaggeri. Molti elementi tipici, infatti, come appare chiaramente nella tabella 2 (pp. 105-106), ricorrono in tutte le tipologie di discorso.

ἀνὴρ μέλλει, ζεύξας τὸν Ἑλλήσποντον καὶ ἐπάγων πάντα τὸν ἡῶν στρατὸν ἐκ τῆς Ἀσίας στρατηλατήσῃν ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα, πρόσχημα μὲν ποιούμενος ὡς ἐπ’ Ἀθήνας ἐλαύνει, ἐν νόῳ δὲ ἔχων πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα ὑπ’ ἐωυτῷ ποιήσασθαι. [2] σὺ δὲ δυνάμιος <εὗ> τε ἤκεις μεγάλης καὶ μοῖρά τοι τῆς Ἑλλάδος οὐκ ἐλαχίστη μετὰ ἄρχοντί γε Σικελίης· βοήθει τε τοῖσι ἐλευθεροῦσι τὴν Ἑλλάδα καὶ συνελευθέρου. ἀλῆς μὲν γὰρ γενομένη πᾶσα ἡ Ἑλλάς χεῖρ μεγάλη συνάγεται, καὶ ἀξιόμαχοι γινόμεθα τοῖσι ἐπιούσι· ἦν δὲ ἡμέων οἱ μὲν καταπροδιῶσι, οἱ δὲ μὴ θέλωσι τιμωρέειν, τὸ δὲ ὑγιαῖνον τῆς Ἑλλάδος ἦ ὀλίγον, τοῦτο δὲ ἦδη δεινὸν γίνεται μὴ πέση πᾶσα ἡ Ἑλλάς. [3] μὴ γὰρ ἐλπίσης, ἦν ἡμέας καταστρέψηται ὁ Πέρσης μάχη κρατήσας, ὡς οὐκὶ ἤξει παρὰ σέ γε, ἀλλὰ πρὸ τούτου φύλαξαι· βοηθέων γὰρ ἡμῖν σεωυτῷ τιμωρέεις, τῷ δὲ εὖ βουλευθέντι πρήγματι τελευτῇ ὡς τὸ ἐπίπαν χρηστὴ ἐθέλει ἐπιγίνεσθαι.

“I Lacedemoni, gli Ateniesi e i loro alleati ci hanno mandato per chiederti di unirti a loro contro il barbaro; tu sai certamente che egli avanza contro la Grecia, che un Persiano, dopo aver aggiogato con ponti l’Ellesponto e guidando dall’Asia tutte le forze dell’Oriente, si accinge a portare guerra contro la Grecia, con il pretesto di marciare contro Atene, ma in realtà avendo in animo di sottomettere tutta la Grecia. [2] Tu hai una grande potenza, e poiché regni sulla Sicilia, ti appartiene certo una non piccola parte della Grecia: vieni dunque in aiuto a chi vuole la Grecia libera e coopera alla lotta per la libertà. Tutta unita, infatti, la Grecia può raccogliere una grande schiera di uomini, e siamo in grado di fronteggiare gli aggressori. Ma se fra noi c’è chi tradisce, chi non vuole venire in aiuto, se la parte sana della Grecia è piccola, allora sì, c’è da temere che abbia a soccombere la Grecia intera. [3] E se il Persiano ci assoggetterà, dopo averci sconfitto in battaglia, non sperare che non verrà contro di te; prima che ciò accada, sta’ in guardia: venendo in aiuto a noi, difendi te stesso. A un’impresa saggiamente deliberata suole seguire un esito felice.”

(trad. di G. Nenci)

Gli ambasciatori greci spiegano innanzitutto i motivi del loro arrivo e del loro discorso, descrivendo la situazione in cui si trova la Grecia²⁴⁸, minacciata dall’esercito persiano in avvicinamento, (τὸν γὰρ ἐπιόντα [...] ποιήσασθαι) e poi, dopo una *captatio benevolentiae* volta a sottolineare la grandezza del potere di Gelone²⁴⁹ (σὺ δὲ δυνάμιος <εὗ> τε ἤκεις μεγάλης καὶ μοῖρά τοι τῆς Ἑλλάδος οὐκ ἐλαχίστη μετὰ ἄρχοντί γε Σικελίης), rivolgono al tiranno la loro richiesta d’aiuto (βοήθει τε τοῖσι ἐλευθεροῦσι τὴν Ἑλλάδα καὶ

²⁴⁸ La spiegazione della situazione, con conseguente motivazione del discorso, è molto frequente anche nelle richieste d’aiuto: IV 118; V 49; VI 106; VII 172; IX 21; IX 60; IX 90.

²⁴⁹ Il riconoscimento della potenza di colui al quale si rivolge la richiesta d’aiuto è un elemento che, anche per motivi retorici, ricorre diverse volte: V 49; IX 60; IX 90.

συνελευθέρου), ponendo l'accento sull'ormai fortemente tipico tema della libertà²⁵⁰. Gli ambasciatori ricordano inoltre a Gelone che, per essere più forti, è necessario restare uniti²⁵¹ (ἀλλῆς μὲν [...] τοῖσι ἐπιούσι) e prospettano cosa potrebbe accadere sia qualora non si riuscisse a realizzare tale unità, sia qualora i Persiani avessero la meglio sui Greci²⁵² (ἦν δὲ ἡμέων [...] ἤξει παρὰ σέ γε).

Una tematica assente nell'episodio dell'ambasciata a Gelone, ma che ricorre in altri discorsi di richiesta d'aiuto, è la presenza di una prova di veridicità: chi chiede aiuto fornisce cioè una prova a testimonianza del fatto che la situazione descritta corrisponde al vero. Così accade nel discorso che gli Sciti rivolgono alle popolazioni vicine durante l'invasione persiana guidata da Dario (IV 118,4: μέγα δὲ ὑμῖν λόγων τῶνδε μαρτύριον ἐρέομεν²⁵³) e in quello di Aristagora, che per convincere Cleomene della ricchezza dei popoli soggetti al Gran Re ne fa breve catalogo (V 49, 4-7). Questo elemento è presente anche nel discorso, riportato in forma indiretta, che i messi Sami rivolgono ai comandanti Greci: gli ambasciatori dichiarano infatti di essere disposti a consegnarsi come ostaggi per dimostrare la veridicità delle loro parole (IX 90,3).

In conclusione, gli elementi ricorrenti nelle richieste di aiuto sono: la spiegazione della situazione come motivazione del discorso, la *captatio benevolentiae* attraverso la lode del destinatario e la descrizione della sua potenza, i riferimenti alla libertà e alla schiavitù, l'anticipazione di cosa potrebbe accadere in caso di risposta positiva o negativa, l'importanza di combattere insieme per essere più forti e sopraffare il nemico, la presenza di una prova che testimoni la veridicità e sincerità del discorso e infine, ovviamente, la richiesta vera e propria.

4.4.4 Il saggio consigliere

Il saggio consigliere è una figura molto frequente nelle *Storie* e Lattimore la considera un motivo ricorrente al pari di oracoli, sogni e prodigi²⁵⁴. Lo studioso, in particolare, distingue due diversi tipi di consigliere, il tragico e il pratico, benché non sempre sia possibile separare nettamente una tipologia dall'altra. La prima figura, più familiare, è rappresentata da un

²⁵⁰ Il riferimento ai temi della libertà e della schiavitù si trova anche in V 49 (per due volte), VI 106, IX 60 e IX 90; in IV 118 è presente una piccola variazione e si parla di distruzione anziché di schiavitù.

²⁵¹ Sull'importanza di combattere uniti e sull'impossibilità di sconfiggere il nemico da soli si vedano anche IV 118, VII 172 e IX 21.

²⁵² L'anticipazione di cosa potrebbe accadere se si concede o si nega l'aiuto richiesto si trova anche in IV 118; V 49; VII 172; IX 21.

²⁵³ “Vi daremo una prova significativa a sostegno di queste parole”.

²⁵⁴ Si veda Lattimore 1939, che alle pp. 25-28 elenca i passi presi in considerazione.

saggio, solitamente anziano, che cerca di frenare la determinazione testarda di colui al quale rivolge il suo discorso; nella maggior parte dei casi il suo consiglio è pessimista ma giusto, e rimane inascoltato (in questo senso tragico). Il secondo tipo, il consigliere pratico, non si limita a sconsigliare un'azione, ma propone anche una soluzione per far fronte ad una determinata circostanza.

In questa sede non intendo prendere in considerazione tutti gli episodi classificati da Lattimore ma, secondo lo stesso criterio applicato alle altre tipologie di discorso, mi soffermerò esclusivamente sui passi caratterizzati da una maggiore tipicità²⁵⁵.

Uno dei saggi consiglieri più famosi delle *Storie* è sicuramente Artabano, zio di Serse, che cerca di mettere in guardia il re dai pericoli derivanti da una spedizione contro la Grecia. Il discorso che gli rivolge durante il consiglio dei Persiani (VII 10) è molto elaborato ed è possibile riconoscere al suo interno tutti gli elementi ricorrenti di seguito enucleati:

ὦ βασιλεῦ, μὴ λεχθισέων μὲν γνωμέων ἀντιέων ἀλλήλησι οὐκ ἔστι τὴν ἀμείνω αἰρεόμενον ἐλέσθαι, ἀλλὰ δεῖ τῆ εἰρημένην χρᾶσθαι· λεχθισέων δὲ ἔστι [...] [2] ἐγὼ δὲ καὶ πατρὶ τῷ σῷ, ἀδελφεῷ δὲ ἐμῷ Δαρείῳ ἠγόρευον μὴ στρατεύεσθαι ἐπὶ Σκύθας, ἄνδρας οὐδαμόθι γῆς ἄστου νέμοντας· ὁ δὲ, ἐλπίζων Σκύθας τοὺς νομάδας καταστρέψεσθαι, ἐμοὶ τε οὐκ ἐπέθετο στρατευσάμενός τε πολλοὺς καὶ ἀγαθοὺς τῆς στρατιῆς ἀποβαλὼν ἀπῆλθε. [3] σὺ δὲ, ὦ βασιλεῦ, μέλλεις ἐπ' ἄνδρας στρατεύεσθαι πολλὸν ἔτι ἀμείνονας ἢ Σκύθας, οἱ κατὰ θάλασσαν τε ἄριστοι καὶ κατὰ γῆν λέγονται εἶναι. τὸ δὲ αὐτοῖσι ἔνεστι δεινόν, ἐμὲ σοὶ δίκαιόν ἐστι φράζειν. [...] [δ1] σὺ ὦν μὴ βούλευ ἐς κίνδυνον μηδένα τοιοῦτον ἀπικέσθαι μηδεμιῆς ἀνάγκης εὐούσης, ἀλλὰ ἐμοὶ πείθευ· νῦν μὲν τὸν σύλλογον τόνδε διάλυσον· αὐτὶς δέ, ὅταν τοι δοκῆ, προσκεψάμενος ἐπὶ σεωυτοῦ προαγόρευε τά τοι δοκῆ εἶναι ἄριστα. [2] τὸ γὰρ εὖ βουλευέσθαι κέρδος μέγιστον εὐρίσκω ἐόν· εἰ γὰρ καὶ ἐναντιωθῆναι τι θέλει, βεβούλευται μὲν οὐδὲν ἦσσαν εὖ, ἔσσωται δὲ ὑπὸ τῆς τύχης τὸ βούλευμα· ὁ δὲ βουλευσάμενος αἰσχυρῶς, εἴ οἱ ἡ τύχη ἐπίσποιτο, εὖρημα εὖρηκε, ἦσσαν δὲ οὐδὲν οἱ κακῶς βεβούλευται. [ε] ὄρᾳς τὰ ὑπερέχοντα ζῶα ὡς κεραυνοὶ ὁ θεὸς οὐδὲ ἐᾷ φαντάζεσθαι, τὰ δὲ σμικρὰ οὐδὲν μιν κνίξει· ὄρᾳς δὲ ὡς ἐς οἰκήματα τὰ μέγιστα αἰεὶ καὶ δένδρεα τὰ τοιαῦτα ἀποσκήπτει τὰ βέλεα· φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολούειν. οὕτω δὲ καὶ στρατὸς πολλὸς ὑπὸ ὀλίγου διαφθείρεται κατὰ τοιόνδε· ἐπεὰν σφι ὁ θεὸς φθονήσας φόβον

²⁵⁵ I passi presi in esame sono: I 27 (Biante, o Pittaco, a Creso); I 71 (Sandani a Creso); I 88-89 (Creso a Ciro); I 120,5-6 (Magi a Astiage); I 155,3 (Creso a Ciro); I 207 (Creso a Ciro); II 173, 2-4 (amici a Amasi); III 36 (Creso a Cambise); III 134 (Atossa a Dario); IV 97 (Coe a Dario); IV 134, 2-3 (Gobria a Dario); V 31 (Aristagora a Artafrene); V 111, 3-4 (scudiero a Onesilo); VII 5,2 (Mardonio a Serse); VII 10 (Artabano a Serse); VII 46-52 (Artabano a Serse); VII 102 e 104 (Demarato a Serse); VII 209 (Demarato a Serse); VII 235-236 (Serse, Demarato e Achemene); VIII 57 (Mnesifilo a Temistocle); VIII 68 (Artemisia a Serse); VIII 100 (Mardonio a Serse); VIII 102 (Artemisia a Serse).

ἐμβάλη ἢ βροντήν, δι' ὧν ἐφθάρησαν ἀναξίως ἑωυτῶν· οὐ γὰρ ἔᾶ φρονέειν μέγα ὁ θεὸς ἄλλον ἢ ἑωυτόν.

“O re, quando non vengono espresse opinioni contrapposte, non è possibile scegliendo adottare la migliore, ma bisogna servirsi solo di quella che è stata avanzata; è possibile invece quando vengono esposte [...] [2] Anche a tuo padre, mio fratello Dario, io consigliavo di non fare la spedizione contro gli Sciti, uomini che non abitano città in nessun luogo della terra. Lui invece sperando di sottomettere gli Sciti nomadi, non mi ascoltò e, compiuta la spedizione, fece ritorno dopo aver perso molti soldati valorosi. [3] Tu poi, o re, stai per muovere contro uomini che sono molto più valorosi degli Sciti e che si dice siano eccellenti sia per mare sia sulla terra. Quanto pericolo vi sia in ciò, è giusto che io ti dica. [...] [δ1] Non essendoci, dunque, nessuna necessità, non cacciarti di tua volontà in un rischio di questo genere, ma dammi ascolto e sciogli ora questa assemblea; poi, quando ti pare, dopo aver riflettuto con te stesso, ordina ciò che ti sembra la cosa migliore. [2] Io trovo che prendere una buona decisione è sempre il miglior guadagno; se qualcosa le si oppone, ciò che è stato deciso non resta per questo meno buono, ma è stato solo vinto dalla sorte. Chi invece ha deliberato malamente, se capita che la sorte lo accompagni, ha fortuna, ma non di meno ha male deliberato. [ε] Tu vedi come la divinità folgori gli esseri viventi di grande mole e non permetta che facciano bella mostra, mentre invece i piccoli non la infastidiscono; vedi anche come scagli sempre i suoi dardi sulle case più grandi e sugli alberi di tal fatta. Il dio, infatti, è solito abbattere tutte le cose che si innalzano troppo. Così, per questa ragione, anche un esercito numeroso è distrutto da uno piccolo: quando il dio per invidia scatena contro paura o un tuono, allora essi periscono in modo indegno di loro. Poiché il dio non permette che altri, al di fuori di lui, nutrano pensieri ambiziosi.”

(trad. di G. Nenci)

Il discorso, come la maggior parte di quelli pronunciati da saggi consiglieri, si apre con il vocativo ὦ βασιλεῦ²⁵⁶ e prosegue con un riferimento all'importanza e alla necessità del consiglio (μὴ λεχθαισέων [...] λεχθαισέων δὲ ἔστι ... τὸ δὲ αὐτοῖσι ἔνεστι δεινόν, ἐμὲ σοὶ δίκαιόν ἐστι φράζειν)²⁵⁷, la cui autorevolezza è sottolineata, in questo caso, anche dal ricordo del ruolo di consigliere svolto in passato da Artabano nei confronti di Dario (ἐγὼ δὲ καὶ

²⁵⁶ Si vedano I 27,3; I 71; I 88; I 120,5; I 155,3; I 207; II 173,2-4; III 36; III 134; IV 97; IV 134,2; V 111,3; VII 46, 49, 51; VII, 104; VII 235, 236; in VII 102 e VIII 102 manca l'interiezione ὦ. In alcuni discorsi ὦ βασιλεῦ viene sostituito dal vocativo δέσποτα (VII 5,2; VIII 68; VIII 100; VIII 102).

²⁵⁷ Tematica che ricorre spesso (I 89; I 120, 6; I 207; IV 97; V 31,4; V 111; VII 235; VIII 68) e che talvolta viene leggermente variata con un riferimento alla difficoltà di dire cose che possono sembrare sgradite (I 88; VII 104; VII 209; VIII 102).

πατρὶ τῷ σῶ, ἀδελφεῷ δὲ ἐμῷ Δαρείῳ ἠγόρευον)²⁵⁸. Artabano descrive poi brevemente la situazione riguardo alla quale si trova ad esprimere un parere, soffermandosi sui rischi di un'eventuale spedizione e motivando così il suo discorso (σὺ δὲ, ὦ βασιλεῦ, μέλλεις ...) ²⁵⁹, e poi dà il suo consiglio (σὺ ὧν μὴ [...] εἶναι ἄριστα), mostrando anche quali potrebbero essere le conseguenze qualora venisse o meno accettato (τὸ γὰρ εὔ βουλευέσθαι [...] βεβούλευται)²⁶⁰. Le parole di Artabano, incentrate sul tema dello φθόνος θεῶν, infine, rappresentano una forma particolarmente sviluppata di un ulteriore elemento ricorrente nei discorsi dei saggi consiglieri: il riferimento alla sfera divina²⁶¹.

Per ricapitolare, dunque, gli elementi ricorrenti in questa tipologia di discorsi sono: lo specifico vocativo iniziale ὦ βασιλεῦ/δέσποτα, il tema dell'importanza e necessità del consiglio, con la possibile variante relativa alla difficoltà di dare consigli che possono risultare sgraditi, la descrizione della situazione come motivazione del discorso, il consiglio vero e proprio, l'anticipazione di cosa potrebbe accadere e, infine, il riferimento alla sfera divina.

4.4.5 Elementi ricorrenti

Alla luce dell'analisi appena compiuta, è possibile affermare che i discorsi erodotei sono caratterizzati dalla presenza di elementi ricorrenti. Alcuni di essi, come ad esempio il riferimento alle circostanze per motivare il discorso e l'anticipazione di cosa potrebbe accadere, ricorrono indistintamente in tutti i vari tipi di discorso; altri, invece, come la prova di veridicità o il tema dell'inganno, si trovano solo in pochi episodi.

La tabella che segue rileva in modo schematico la presenza dei singoli elementi nei vari passi presi in considerazione; essa tuttavia non tiene conto della classificazione dei discorsi su cui è stata condotta fin qui l'analisi, poiché vuole semplicemente riassumere la frequenza dei singoli elementi nel complesso della casistica.

²⁵⁸ Un riferimento simile si trova anche nel discorso che Cresò rivolge a Cambise (III 36).

²⁵⁹ La spiegazione della situazione, e talvolta dei rischi che ne derivano, è molto frequente anche nei discorsi dei saggi consiglieri: I 27,3; I 71; I 88; I 120,5; I 155; III 36; III 134; IV 97; IV 134,2; V 111; VII 5,2; VII 51; VII 104; VII 209; VII 236; VIII 57; VIII 68; VIII 100.

²⁶⁰ Riferimenti a cosa potrebbe accadere, come nelle altre tipologie di discorso, si trovano in quasi tutti gli episodi: I 71; I 89; I 120,5; I 207; II 173; III 36; III 134; IV 97; V 31; V 111,4; VII 5,2; VII 51; VII 209; VII 235, 236; VIII 57; VIII 68β; VIII 100; VIII 102.

²⁶¹ Si vedano anche I 71; I 89; I 207.

Tabella 2.

	Situazione	Cosa accadrà	Consiglio/ Ordine/ Esortazione /Richiesta	Libertà/ Schiavitù	Sfera divina	Lode	Necessità / Difficoltà di dare consigli	Inganno	Prova di veridicità	Unità	ὁ βασιλεὺς/ δέσποτα
I 27	X										X
I 69	X				X	X		X			
I 71	X	X			X						X
I 88-89	X	X	X		X		X				X
I 120, 5-6	X	X	X	X			X				X
I 124	X	X	X		X	X					
I 126,5	X	X	X	X	X	X					
I 155	X		X								X
I 206		X	X								X
I 207		X	X		X		X				X
I 212	X	X	X		X						
II 173	X	X	X								X
III 36	X	X	X				X				X
III 134	X	X	X			X					X
IV 97	X	X	X				X				X
IV 118- 119	X	X	X	X					X	X	
IV 133	X	X	X	X							
IV 134	X		X								X
V 24	X		X			X		X			
V 31		X	X				X (31,4)				
V 49	X	X	X	X	X	X			X		
V 98,2	X	X	X								
V 109	X	X		X							
V 111	X	X	X				X				X
VI 9,3-4		X	X	X							
VI 11	X	X	X	X	X						
VI 86	X	X									
VI 106	X		X	X							
VI 109	X	X	X	X	X						
VII 5,2	X	X	X								X
VII 8	X	X	X	X	X						
VII 10	X	X	X		X		X				X
VII 46- 52	X	X	X	X	X						X
VII 53	X	X	X		X					X	
VII 102; 104	X						X	X			X
VII 135	X	X		X							
VII 150	X	X	X								
VII 157	X	X	X	X		X				X	
VII 172	X	X	X							X	
VII 209	X	X	X				X				
VII 235- 236	X	X	X				X			X	X
VIII 29	X		X	X							
VIII 57	X	X	X								
VIII 60; 62		X	X	X	X						
VIII 68	X	X	X			X	X				X
VIII 75	X		X			X		X			
VIII 100	X	X	X	X							X
VIII 102		X	X	X			X				X
VIII 110,3	X		X			X					
VIII 140-144	X	X	X	X				X			

	Situazione	Cosa accadrà	Consiglio/ Ordine/ Esortazione /Richiesta	Libertà/ Schiavitù	Sfera divina	Lode	Necessità / Difficoltà di dare consigli	Inganno	Prova di veridicità	Unità	ὁ βασιλεῦ/ δέσποτα
IX 7; 11	X		X					X			
IX 17,4	X	X	X								
IX 18,3	X	X	X								
IX 21	X	X	X							X	
IX 45	X		X	X							
IX 48	X	X	X								
IX 60	X		X	X		X					
IX 90	X		X	X	X	X			X		
IX 98,3			X	X							

4.5 Sintesi

L'analisi dei discorsi erodotei non è stata condotta basandosi sulla categoria di 'scena tipica', dal momento che tale concetto è difficilmente applicabile agli stessi discorsi omerici. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* infatti è possibile riconoscere la presenza di formule molto rigide di introduzione e conclusione dei discorsi, ma non si può parlare di vere e proprie azioni ripetute; elementi di tipicità si possono semmai trovare nelle situazioni che costituiscono il contesto narrativo in cui i discorsi vengono pronunciati e sono queste le categorie sulle quali si è condotta anche l'analisi dei discorsi erodotei: il contesto situazionale e la funzione.

Partendo dai contesti situazionali sono stati messi in evidenza gli elementi ricorrenti in ciascuno dei vari sottogruppi²⁶²: discorsi dei messaggeri, discorsi prima della battaglia, richieste d'aiuto e discorsi di saggi consiglieri. L'analisi ha rivelato la presenza di alcuni elementi che, come è stato notato anche relativamente alle scene di battaglia²⁶³, possono essere variamente mescolati tra loro, producendo l'effetto di episodi tutti differenti l'uno dall'altro ma, allo stesso tempo, caratterizzati da una struttura simile²⁶⁴.

L'aspetto, a mio avviso, più interessante è però risultato essere la funzione dei discorsi, ovvero, come sostiene Lang²⁶⁵, motivare, spiegare e anticipare l'azione. Le parole pronunciate dai personaggi erodotei, dunque, guardano al passato (spiegando le cause), al presente (motivando ciò che accade) e al futuro (prefigurando ciò che avverrà), secondo uno schema che ricorda fortemente le finalità del canto epico²⁶⁶. Si è dunque tentato di stabilire un confronto tra discorsi erodotei e omerici sulla base della loro funzione e, in particolare,

²⁶² È importante però tenere sempre ben presente che alcune tipicità, tanto in Omero quanto in Erodoto, potrebbero essere riconducibili prevalentemente alla prassi retorica.

²⁶³ Vd. capitolo 3.

²⁶⁴ Per una visione d'insieme degli elementi ricorrenti nei discorsi erodotei, della loro frequenza e delle loro possibili combinazioni si veda la tabella 2, pp. 105-106.

²⁶⁵ Lang 1984.

²⁶⁶ Si veda, ad esempio, Esiodo che, in quanto aedo ispirato dalle Muse, è in grado di conoscere τὰ τ' ἔσόμενα πρό τ' ἔόντα (*Theog.*, v. 32).

del rapporto tra parola e azione. Nel contesto culturale di tipo orale-aurale, in cui si collocano sia i poemi epici che le *Storie*, la parola non si limita infatti ad evocare l'azione ma la genera e, addirittura, è essa stessa azione²⁶⁷. Per tale motivo si è giunti ad affermare che in Omero i discorsi non possono essere considerati delle scene tipiche, perché anziché consistere in azioni o situazioni ripetute sono motore dell'azione; in particolare, attraverso alcuni esempi, è stato messo in evidenza come siano proprio alcuni discorsi a far progredire l'azione nell'*Iliade*, nell'*Odissea* e nelle *Storie*.

La funzione dei discorsi erodotei potrebbe dunque rivelare uno stretto rapporto con i poemi omerici e, più in generale, con la tradizione poetica arcaica, fortemente legata ad un contesto di *performance* orale. Di conseguenza, tali discorsi potrebbero essere considerati una componente dell'oralità che, molto probabilmente, caratterizzava la diffusione dell'opera erodotea: il loro ruolo di 'motore' dell'azione non vuole dunque essere interpretato esclusivamente come una ripresa stilistica della tradizione poetica arcaica, ma come un aspetto concretamente funzionale ad un contesto di *performance* orale. Per un pubblico abituato alle recitazioni epiche e al teatro, infatti, la parola pronunciata dal personaggio sottolinea un passaggio narrativo importante, muove l'azione in avanti: l'uso dei discorsi nelle *Storie*, dunque, risponde alle attese di un pubblico di ascoltatori.

Il presente studio sulla funzione dei discorsi erodotei in rapporto a quelli omerici, però, non vuole essere un argomento in sé compiuto, ma rappresenta piuttosto un'idea che necessita di essere approfondita, soprattutto attraverso un confronto con altri testi e, in particolare, con altre opere storiografiche.

²⁶⁷ Si è fatto riferimento in particolare all'importanza della parola negli oracoli, nei giuramenti, nelle preghiere e nelle suppliche.

Conclusioni

Nelle *Storie* di Erodoto è possibile riconoscere una forte influenza del modello omerico per quanto riguarda molteplici aspetti, dalla struttura narrativa alle scelte tematiche e lessicali. Fin dal proemio, Erodoto pone la sua opera sulla scia dell'*epos* con cui, di conseguenza, le *Storie* sono in continuo dialogo. Alcuni influssi omerici potrebbero però fornire degli importanti indizi utili a ricostruire i meccanismi di composizione e le modalità di pubblicazione dell'opera erodotea.

Erodoto si colloca in una fase di passaggio da una cultura prevalentemente orale ad una cultura del testo scritto e le sue *Storie* rispecchiano in pieno tale passaggio. Si tratta infatti di un'opera composta per iscritto e affidata alla scrittura, ma che contiene al suo interno alcune caratteristiche riconducibili ai meccanismi cognitivi propri dell'oralità.

Un'importante traccia di oralità è riconoscibile nella presenza di scene tipiche che, come nel caso di quelle omeriche, non devono essere considerate delle strutture rigide, caratterizzate esclusivamente da una ripetizione di alcuni versi o moduli espressivi. Si tratta invece di azioni e situazioni ripetute che, tendenzialmente, vengono raccontate con parole simili, ma che, soprattutto, si costruiscono attraverso una serie di elementi ricorrenti riconducibili ad una sorta di repertorio tradizionale. Erodoto, nello specifico, oltre ad ereditare delle strutture e degli elementi tipici dall'*epos*, crea a sua volta delle nuove situazioni tipiche e arricchisce il repertorio cui attinge con nuovi elementi ricorrenti. E così, nelle *Storie*, è possibile riconoscere delle scene tipiche di sogno, molto vicine alle corrispettive scene omeriche sia per l'aspetto espressivo, dalle caratteristiche quasi formulari, sia per il contesto narrativo in cui vengono inserite. Allo stesso tempo, sono presenti scene di seduzione e di vestizione che, da un lato, si fondano su una tipicità lessicale – si è visto in particolare il ricorrere del verbo κομῶ – e, dall'altro lato, sono caratterizzate da alcuni elementi ricorrenti, quali oro, ancelle, vesti o armi, che di rado sono presenti contemporaneamente nella stessa scena ma che, comunque, caratterizzano in senso tipico i vari episodi. La presenza di un repertorio tradizionale di situazioni ed elementi tipici (omerici e non) è però ancor più evidente nelle scene di battaglia: come avviene nei poemi omerici, infatti, singole situazioni e singoli elementi ricorrenti possono essere combinati in modo vario per creare degli episodi fortemente tipici ma, allo stesso tempo, diversi tra loro e unici. Tale ripresa e rielaborazione del modello omerico può essere spiegata partendo proprio dalla funzionalità delle scene tipiche, strettamente legate al contesto di originaria composizione e diffusione orale dell'*epos*. La loro presenza nelle *Storie* può dunque essere ricondotta, come per i poemi omerici, ad una pubblicazione orale dell'opera. Durante una *performance* orale è infatti

fondamentale il rapporto con il pubblico e, soprattutto, è importante tenere conto di quello che è stato definito 'orizzonte di attesa'. Un pubblico abituato alle recitazioni epiche e alle scene tipiche si aspetta che alcuni argomenti rispondano alla propria attesa di tipicità: gli elementi e le situazioni tipiche rappresentano una sorta di 'segnale' da parte del *performer* per orientare il suo pubblico nello sviluppo della narrazione e stabilire una comunicazione rassicurante ed efficace.

La presenza di scene tipiche nell'opera erodotea non rappresenta dunque la semplice ripresa di un modello letterario: l'impiego di una tecnica compositiva che tiene conto dell'orizzonte di attesa di un pubblico di ascoltatori suggerisce piuttosto una pubblicazione orale delle *Storie*.

Nella stessa direzione conduce anche un altro aspetto dell'opera erodotea: la funzione dei discorsi, che tuttavia nell'economia del presente lavoro rappresenta più un'idea da sviluppare che un argomento compiuto. Come per le scene tipiche, anche in questo caso è possibile riconoscere una forte influenza del modello omerico e, ancora una volta, tale influenza può essere interpretata come un'eredità legata al comune contesto di pubblicazione orale. I discorsi erodotei infatti, come quelli omerici, hanno la funzione di spiegare, motivare e muovere in avanti l'azione e, talvolta, la parola stessa si manifesta come azione. Per un pubblico abituato alle *performances* orali, inoltre, la presenza di un discorso diretto all'interno della narrazione è indice di un passaggio narrativo importante: il *performer*, infatti, si fa da parte per un momento e lascia che la parola, acquistando un peso addirittura maggiore rispetto all'azione, venga pronunciata dal personaggio stesso.

Il presente lavoro, in conclusione, ha tentato di mettere in evidenza come gli influssi omerici che caratterizzano le *Storie* non rappresentino una semplice ripresa stilistica del modello epico, se vogliamo fine a sé stessa: le scene tipiche e i discorsi rappresentano un'eredità funzionale che la storiografia erodotea riprende dall'*epos* in ragione di un comune contesto di oralità della pubblicazione, e questo non può e non deve essere ignorato.

Bibliografia

Edizioni critiche e commenti:

Storie:

Asheri D. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, I, *Libro I: La Lidia e la Persia*, Roma-Milano 1988

Lloyd A. B. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, II, *Libro II: L'Egitto*, Roma-Milano 1989

Asheri D. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, III, *Libro III: La Persia*, Roma-Milano 1990

Corcella A. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, IV, *Libro IV: La Scizia e la Libia*, Roma-Milano 1993

Nenci G., (cur.), Erodoto, *Le Storie*, V, *Libro V: La rivolta della Ionia*, Roma-Milano 1994

Nenci G., (cur.), Erodoto, *Le Storie*, VI, *Libro VI: La battaglia di Maratona*, Roma-Milano 1998

Vannicelli P. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, VII, *Libro VII: Serse e Leonida*, Roma-Milano 2017

Masaracchia A. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, VIII, *Libro VIII: La battaglia di Salamina*, Roma-Milano 1977

Asheri D. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, VIII, *Libro VIII: La vittoria di Temistocle*, Roma-Milano 2003

Masaracchia A. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, IX, *Libro IX: La sconfitta dei Persiani*, Roma-Milano 1978

Asheri D. (cur.), Erodoto, *Le Storie*, IX, *Libro IX: La battaglia di Platea*, Roma-Milano 2006

Iliade:

Kirk G. S. (ed.), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge 1985-1993

Per i singoli volumi:

Kirk G. S., *The Iliad: A Commentary*, I, *Books 1-4*. Cambridge 1985

Kirk G. S., *The Iliad: A Commentary*, II, *Books 5-8*, Cambridge 1990

Hainsworth J. B., *The Iliad: A Commentary*, III, *Books 9-12*, Cambridge 1993

Janko R., *The Iliad: A Commentary*, IV, *Books 13-16*, Cambridge 1992

Edwards M. W., *The Iliad: A Commentary*, V, *Books 17-20*, Cambridge 1991

Richardson N. J., *The Iliad: A Commentary*, VI, *Books 21-24*, Cambridge 1992

Odissea:

West S. (cur.), *Omero, Odissea*, I, *Libri I-IV*, Roma-Milano 1981

Hainsworth J. B. (cur.), *Omero, Odissea*, II, *Libri V-VIII*, Roma-Milano 1982

Heubeck A. (cur.), *Omero, Odissea*, III, *Libri IX-XII*, Roma-Milano 1983

Hoekstra A. (cur.), *Omero, Odissea*, IV, *Libri XIII-XVI*, Roma-Milano 1984

Russo J. (cur.), *Omero, Odissea*, V, *Libri XVII-XX*, Roma-Milano 1985

Fernández-Galiano M., Heubeck A. (cur.), *Omero, Odissea*, VI, *Libri XXI-XXIV*, Roma-Milano 1986

Scene tipiche e formule

Arend W., *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933

Armstrong J. I., *The Arming Motif in the Iliad*, «AJP» 79, 1958, pp. 337-354

Armstrong C. B., *The Casualty Lists in the Trojan War*, «G&R» 16, 1969, pp. 30-31

Austin N., *The Function of Digressions in the Iliad*, «GRBS» 7, 1966, pp. 295-312

Bakker E. J., *Introduction. Homer and Oral Poetry Research*, in de Jong I. J. F., *Homer Critical Assessments*, I, *The Creation of the Poems*, London-New York 2004, pp. 163-183

Beck D., *Homeric Conversation*, Washington, DC 2005

Beye C. R., *Homeric Battle Narrative and Catalogues*, «HSPH» 68, 1964, pp. 345-373

Bowra C. M., *The Comparative Study of Homer*, «AJA» 54, 1950, pp. 184-192

Clark M., *Formulas, Metre and Type-Scene*, in Fowler R. (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge 2004, pp. 117-138

Dimock G. E., *From Homer to Novi Pazar and Back*, «Arion» 2, 1963, pp. 40-57

Edwards M. W., *Homeric Speech Introductions*, «HSCPh» 74, 1970, pp. 1-36

- Edwards M. W., *Type-scenes and Homeric Hospitality*, «TAPhA» 105, 1975, pp. 51-72
- Edwards M. W., *Convention and Individuality in Iliad I*, «HSCPh» 84, 1980, pp. 1-28
- Edwards M.W., *Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I*, «Oral Tradition» 1, 1986, pp. 171-230
- Edwards M.W., *Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II*, «Oral Tradition» 3, 1988, pp. 11-60
- Edwards M. W., *Homer and Oral Tradition: the Type-Scene*, «Oral Tradition» 7, 1992, pp. 284-330
- Ercolani A., *Omero. Introduzione allo studio dell'epica arcaica*, Roma 2006
- Fenik B., *Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968
- Forsyth N., *The Allurement Scene: a Typical Pattern in Greek Oral Epic*, «CSCA» 12, 1979, pp. 107-120
- Friedrich R., *Oral Composition-by-Theme and Homeric Narrative. The Exposition of the Epic Action in Avdo Medjedovic's Wedding of Meho and Homer's Iliad*, in Montanari F. (cur.), *Omero tremila anni dopo*, Roma 2002, pp. 41-71
- Gainsford P., *Cognition and Type-Scenes: the Aoidos at Work*, in Budelmann F., Michelakis P. (edd.), *Homer, Tragedy and Beyond: Essays in Honour of P. E. Easterling*, London 2001, pp. 1-21
- Giordano M., *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999
- Gunn D. M., *Narrative Inconsistency and the Oral Dictated Text in the Homeric Epic*, «AJP» 91, 1970, pp. 192-203
- Gunn D. M., *Thematic Composition and Homeric Authorship*, «HSPh» 75, 1971, pp. 1-31
- Hainsworth J. B., *Joining Battle in Homer*, «G&R» 13, 1966, pp. 158-166
- Hellman O., *Die Schlachtszenen der Ilias*, Stuttgart 2000
- Hoekstra A., *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the Development of Greek Epic Diction*, Amsterdam-London 1969
- Kirk G. S., *The Song of Homer*, Cambridge 1962

- Krischer T., *Formale Konventionen der homerischen Epik*, Munich 1971
- Latacz J., *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Iliad, bei Kallinos und Tyrtaios*, Munich 1977
- Lord A. B., *Composition by Theme in Homer and South Slavic Epos*, «TAPhA» 82, 1951, pp. 71-80
- Lord A. B., *The Singer of Tales*, Cambridge MA 1960
- Lord A. B., *Homer and Other Epic Poetry*, in Wace A. J. B., Stubbings F. H. (edd.), *A Companion to Homer*, London 1962, pp. 179-214
- Lord A. B., *Memory, Meaning and Myth in Homer and Other Oral Epic Traditions*, in Gentili B., Paioni G. (cur.), *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, Roma 1985, pp. 37-63
- Minchin E., *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford-New York 2001
- Morris J. F., 'Dream Scenes' in Homer, a Study in Variation, «TAPA» 113, 1983, pp. 39-54
- Mueller M., *Battle-Scenes*, in Finkelberg M. (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I, Oxford 2011, pp. 125-128
- Nagler M. N., *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles 1974
- Niens C., *Struktur und Dynamik in den Kampfszenen der Ilias*, Heidelberg 1987
- Parks W., *Ring Structure and Narrative Embedding in Homer and Beowulf*, «NPhM» 89, 1988, pp. 237-251
- Parry A., *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971
- Parry M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style*, «HSCPh» 41, 1930, pp. 73-147
- Parry M., rec. Arend 1933, «CPh» 31, 1936, pp. 357-360 (= Parry A., *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971, pp. 404-407)

Powell B. B., *Word Patterns in the Catalogue of Ships (B494-709)*, «Hermes» 106, 1978, pp. 255-264

Reece S., *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, Ann Arbor 1993

Richardson N. J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974

Riggsby A. M., *Homeric Speech Introductions and the Theory of Homeric Composition*, «TAPhA» 122, 1992, pp. 99-114

Russo J. A., *Homer against His Tradition*, «Arion» 7, 1968, pp. 275-295

Thornton A., *Homer's Iliad: Its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen 1984

Tsagarakis O., *Form and Content in Homer*, Wiesbaden 1982

Van Wees H., *Leaders of Men? Military Organization in the Iliad*, «CQ» 36, 1986, pp. 285-303

Van Wees H., *Kings in Combat: Battles and Heroes in the Iliad*, «CQ» 38, 1988, pp. 1-24

Van Wees H., *Homeric Warfare*, in Morris I., Powell B. (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden 1997, pp. 668-693

Van Wees H., *Warfare*, in Finkelberg M. (ed.), *The Homer Encyclopedia*, III, Oxford 2011, pp. 928-931

Altri studi

Aloni A., *Cantare glorie di eroi: comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998

Ambaglio D., *Note sui sogni in Erodoto*, «Hormos» 9, 2007 pp.7-17

Armayer O. K., *Herodotus' Catalogue of the Persian Empire in the Light of the Monuments and the Greek Literary Tradition*, «TAPhA» 108, 1978, pp.1-9

Bakker E. J., *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca 1997

- Bakker E. J., *The Making of History: Herodotus' Historiēs Apodexis*, in Bakker E. J., de Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 3-32
- Baragwanath E., *Motivation and Narrative in Herodotus*, Oxford 2012
- Barck C., *Wort und Tat bei Homer*, Hildesheim-New York 1976
- Beck D., *Character-Quoted Direct Speech in the Iliad*, «Phoenix» 62, 2008, pp. 162-183
- Beck D., *Speech Presentation in Homeric Epic*, Austin 2012
- Beltrametti A., *Erodoto: una storia governata dal discorso. Il racconto morale come forma della memoria*, Firenze 1986
- Bettalli M., *Erodoto e la battaglia di Platea*, in Giangiulio M. (cur.), *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, Trento 2005, pp. 215-246
- Bettalli M., *Erodoto*, in Bettalli M. (ed.), *Introduzione alla storiografia greca*, Roma 2009, pp. 47-66
- Bodei Giglioni G., *Erodoto e i sogni di Serse. L'invasione persiana dell'Europa*, Roma 2002
- Boedeker D., *Herodotus' Genre(s)*, in Depew M., Obbink D. (edd.), *Matrices of Genres: Authors, Canons, and Society*, Cambridge MA-London 2000, pp. 97-114
- Boedeker D., *Heroic Historiography: Simonides and Herodotus on Platea*, in Boedeker D., Sider D. (edd.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York 2001, pp. 148-163
- Boedeker D., *Epic Heritage and Mythical Patterns in Herodotus*, in Bakker E. J., De Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 97-116
- Boedeker D., *Pedestrian Fatalities: the Prosaics of Death in Herodotus*, in Derow P., Parker R. (edd.), *Herodotus and his World*, Oxford 2003, pp. 15-36
- Bowra C. M., *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford 1930
- Brelich A., *Guerre, agoni e culti nella Grecia arcaica*, Bonn 1961
- Brillante C., *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991

- Cagnazzi S., *Tavola dei 28 logoi di Erodoto*, «Hermes» 103, 1975, pp. 385-423
- Canfora L., Corcella A., *La letteratura politica e la storiografia*, in Cambiano G., Canfora L., Lanza D., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, Roma 1992, pp. 433-472
- Canfora L., *Il «Ciclo» Storico*, «Belfagor» 26, 1971, pp. 653-670
- Cantilena M., *Sul discorso diretto in Omero*, in Montanari F. (cur.), *Omero tremila anni dopo. Atti del Convegno di Genova, 6-8 luglio 2000*, Roma 2002, pp. 21-40
- Carey C., *Homer and Epic in Herodotus' Book 7*, in Efstathiou A., Karamanou I., *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*, Berlin 2016, pp. 71-90
- Caskey J. L., *Herodotus and Homer*, «CIWeekly» 35, 1942, p. 267
- Chanotis, A., *Historie und Historiker in der Griechische Inschriften*, Stuttgart 1988
- Cinalli A., *Πρανοῖς Ποσίβ. Letterati e musicisti itineranti di età ellenistica nelle fonti epigrafiche (Beozia, Delfi, Cicladi)*, Diss., Roma 2012
- Coffey M., *The Function of the Homeric Simile*, «AJP» 78, 1957, pp. 113-132
- Crahay R., *La littérature oraculaire chez Hérodote*, Paris 1956
- Darbo-Peschanski C., *Les "logoi" des autres dans les Histoires d'Hérodote*, in «QS» 22, 1985, pp.105-128
- Daverio Rocchi G., *Promachoi ed epilektoi: ambivalenza e ambiguità della morte combattendo per la patria*, «CISA» 16, 1990, pp. 11-36
- de Bakker M. P., *Speech and authority in Herodotus' Histories*, Diss. Amsterdam 2007
<http://dare.uva.nl/document/48869>
- Deffner A., *Die Rede bei Herodot und ihre Weiterbildung bei Thukydides*, Munich 1933
- Dentice di Accadia Ammone S., *Omero e i suoi oratori: tecniche di persuasione nell'Iliade*, Berlin-Boston 2012
- Dillery J., *Reconfiguring the Past: Thyrea, Thermopylae and Narrative Patterns in Herodotus*, «AJP» 117, 1996, pp. 217-254
- Dodds E. R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951

- Dodds E. R., *Modello onirico e modello culturale*, in Guidorizzi G. (cur.), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp. 3-16
- Dorati M., *Le Storie di Erodoto: etnografia e racconto*, Pisa 2000
- Dorati M., *Sogni doppi*, «SIFC» s.IV 11, 2013, pp. 201-250
- Duban J. M., *Les Duels majeurs de l'Iliade et le langage d'Hector*, «LEC» 49, 1981, pp. 97-124
- Edwards M. W., *Homer: Poet of the Iliad*, Baltimore, MD 1987
- Erbse H., *Studien zum Verständnis Herodots*, Berlin-New York 1992
- Evans J. A. S., *The Dream of Xerxes and the nomoi of the Persians*, «CJ» 57, 1961, pp. 109-111 [= *The Beginnings of History. Herodotus and the Persian Wars*, Campbellville 2006, pp. 123-128]
- Evans J. A. S., *Herodotus Explorer of the Past. Three Essays*, Princeton 1991
- Evans S., *The Recitation of Herodotus*, in Pigoñ J. (ed.), *The Children of Herodotus: Greek and Roman Historiography and Related Genres*, Cambridge 2009, pp. 1-16
- Fehling D., *Herodotus and His "Sources": Citation, Invention and Narrative Art*, Liverpool 1989
- Ferrucci S., *ἄπαξ λέγειν. Il λογογράφος tra storia e oratoria*, «SemRom» 4, 2001, pp. 103-126
- Fingerle A., *Typik der homerischen Reden*, Munchen 1939
- Finnegan R., *Oral Literature in Africa*, Oxford 1977
- Flower M. A., *Simonides, Ephorus and Herodotus on the Battle of Thermopylae*, «CQ» 48, 1998, pp. 365-379
- Foster E., *Thermopylae and Pylos, with Reference to the Homeric Background*, in Foster E., Lateiner D. (edd.), *Thucydides and Herodotus*, Oxford 2012, pp. 185-214
- Fränkel H., *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921
- Frisch P., *Die Träume bei Herodot*, Meisenheim am Glan 1968

- Gainsford P., *Herodotus' Homer: Troy, Thermopylae, and the Dorians*, in Matthew C.A., Trundle M. (edd.), *Beyond the Gates of Fire: New Perspectives on the Battle of Thermopylae*, Barnsley 2013, pp. 117-137
- Gartner H. A., *Les rêves de Xerxès et Artabane*, «Ktema» 8, 1983, pp. 11-18
- Gentili B., *L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale*, «QUCC» 8, 1969, pp. 8-21
- Gentili B., *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*, in Della Corte F. (ed.), *Introduzione allo studio della cultura classica. I, Letteratura*, Milano 1972, pp. 57-105
- Gentili B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984
- Germain G., *Le songe de Xerxès et le rite babylonien du substitut royal*, «REG» 69, 1956, pp. 303-313
- Giangiulio M., *Storie oracolari in contesto*, «SemRom» n. s. 2, 2014, pp. 211-232
- Giovannelli M., *Il teatro antico tra narrazione e performance: il protagonista comico come demiurgo*, in Arpaia M., Albanese A., Russo C. (cur.), *L'oralità sulla scena: Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli 2015, pp. 45-51
- Griffin J., *Homeric words and speakers*, «JHS» 106, 1986, pp. 36-57
- Griffin J., *Die Ursprünge der Historien Herodots*, in Ax W. (ed.), *Memoria rerum veterum*, Stuttgart 1990, pp. 51-82
- Griffin J., *The Speeches*, in Fowler R. (ed.), *A Companion to Homer*, Cambridge 2004, pp. 156-170
- Guarducci, M., *Poeti vaganti e conferenzieri di età ellenistica*, «Mem. Acc. Linc.» s. 6, vol. 2, 1927-1929, pp. 629-665
- Guarducci M., *Epigrafia greca*, I, Roma 1967
- Guidorizzi G. (cur.), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988
- Harris W. V., *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, Roma-Bari 2013 (ed. or., *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Cambridge-MA 2009)
- Harrison T., *Divinity and History. The Religion of Herodotus*, Oxford 2000

- Havelock E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Roma-Bari 1973 (ed. or., *Preface to Plato*, Cambridge-MA 1963)
- Heni R., *Die Gespräche bei Herodot*, Heilbronn 1976
- Himmerwahr H. R., *Aspects of Historical Causation in Herodotus*, «TAPA» 87, 1956, pp. 241-280
- Hohti P., *Freedom of Speech in Speech Sections in the Histories of Herodotus*, «Arctos» 8, 1974, pp. 19-27
- Hohti P., *The Interrelation of Speech and Action in the Histories of Herodotus*, Helsinki 1976
- Hornblower S., *A Commentary on Thucydides*, II, Books IV-V.24, Oxford 1996
- Huber L., *Herodots Homerverständnis*, in Flashar H., Gaider K. (edd.), *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, Pfullingen 1965, pp. 29-52
- Hundt J., *Der Traumglaube bei Homer*, Greisfswald 1935
- Huxley G., *Herodotos and the Epic: a Lecture*, Athens 1989
- Immerwahr H. R., *Historical Action in Herodotus*, «TAPhA» 85, 1954, pp 16-45
- Immerwahr H. R., *Aspects of Historical Causation in Herodotus*, «TAPhA» 87, 1956, pp. 241-280
- Immerwahr H. R., *Ergon: History as a Monument in Herodotus and Thucydides*, «AJPh» 81, 1960, pp. 261-290
- Immerwahr H. R., *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland 1966
- Isager S., *The pride of Halikarnassos: Editio Princeps of an Inscription from Salmakis*, «ZPE» 123, 1998, pp. 1-23
- Jacoby F., *Herodotos*, in Pauly-Wissowa, *RE*, Suppl. II, Stuttgart 1913, coll. 205-520
- Jeffery L. A., *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961
- Johnson D. M., *Herodotus' Storytelling Speeches: Socles (5.92) and Leotychides (6.86)*, «CJ» 97, 2001, pp. 1-26

- Johnson W., *Oral Performance and the Composition of Herodotus' Histories*, «GRBS» 35, 1994, pp. 229-254
- Keitel E., *Homeric Antecedents to the Cohortatio in the Ancient Historians*, «CW» 80, 1987, pp. 153-172
- Kessels A. H. M., *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht 1978
- Lang M. L., *Herodotean Narrative and Discourse*, Cambridge-London 1984
- Lang M. L., *Herodotus: Oral History with a Difference*, «Proc. Am. Phil. Soc.» 128, 1984a, pp. 93-103
- Larrain C. J., *Struktur der Reden in der Odyssee 1–8*, Hildesheim 1987
- Lateiner D., *The Historical Method of Herodotus*, Toronto 1989
- Lattimore R., *The Wise Advisor in Herodotus*, «CP» 34, 1939, pp. 24-35
- Lattimore R., *The Composition of the History of Herodotus*, «CP» 53, 1958, pp. 9-21
- Lee D. J. N., *The Similes of the Iliad and the Odyssey Compared*, London-New York 1964
- Lévy E., *Le rêve homérique*, «Ktema» 7, 1982, pp. 23-41
- Lévy E., *Le rêve chez Hérodote*, «Ktema» 20, 1995, pp. 17-27
- Lohmann D., *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970
- Luraghi N., *Oracoli esametrici nelle Storie di Erodoto: appunti per un bilancio provvisorio*, «SemRom» n.s. III, 2, 2014 pp. 233-255
- Mackie H., *Talking Trojan: Speech and Community in the Iliad*, Lanham 1996
- Marincola J., *Odysseus and the Historians*, «SyllClass» 18, 2007, pp. 1-79
- Marincola J., *Speeches in Classical Historiography*, in Marincola J. (ed.), *Companion to Greek and Roman Historiography*, Malden 2007a, pp. 118-132
- Marincola J., *The Historian as Hero: Herodotus and the 300 at Thermopylae*, «TAPA» 146, 2016, pp. 219-236
- Martin R. P., *The Language of Heroes. Speech and Performances in the Iliad*, Ithaca-London 1989

- Martin R. P., *Similes and Performance*, in Bakker E. J., Kahane A. (edd.), *Written Voices, Spoken Signs: Performance, Tradition, and the Epic Text*, Cambridge MA 1997, pp. 138-166
- Mastromarco G., *Donne e seduzione d'amore*, in Raffaelli R. (cur.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del convegno. Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona 1995, pp. 44-60
- Mattaliano F., *Sogni di gloria: un pattern narrativo in Omero, Erodoto e Tucidide*, «Hormos» 9, 2007, pp. 195-207
- Mazzarino S., *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1965
- Menichetti M., *Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici*, «IncidAntico» 7, 2008, pp. 137-157.
- Miletti L., *Contesti dei discorsi alle truppe nella storiografia greca: Erodoto, Tucidide, Senofonte*, in Abbamonte G., Miletti L., Spina L. (cur.), *Discorsi alla prova. Atti del Quinto Colloquio italo-francese 'Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa', Napoli – S. Maria di Castellabate (SA), 21-23 settembre 2006*, Napoli 2009, pp. 47-61
- Minchin E., *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford 2007
- Moles J., *Herodotus and Athens*, in Bakker E. J., de Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 33-52
- Momigliano A., *Storiografia su tradizione scritta e storiografia su tradizione orale. Considerazioni generali sulle origini della storiografia moderna*, «AAT» 96, 1961-1962, pp. 186-97 (= Momigliano A., *La storiografia greca*, Torino 1982, pp. 95-105)
- Momigliano A., *The Historians of the Classical World and their Audiences: Some Suggestions*, «ASNP» s.III 8, 1978, pp. 59-75 (tr. it. *Gli storici del mondo classico e il loro pubblico: alcune indicazioni*, in Momigliano A., *La storiografia greca*, Torino 1982, pp. 106-124)
- Montanari F., *Ragione storica e tradizione mitica in Erodoto. Il caso della guerra di Troia*, in Uglione R. (cur.), *Scrivere la storia nel mondo antico, Atti del convegno nazionale di studi: Torino 3-4 maggio 2004*, Alessandria 2006, pp. 39-53

- Μπεζαντακος Ν. Π., *Η ΠΗΤΟΠΙΚΗ ΤΗΣ ΟΜΗΡΙΚΗΣ ΜΑΧΗΣ*, Atene 1996
- Murnaghan S., *The Superfluous Bag. Rhetoric and Display in the Histories of Herodotus*, in Wooten C. W. (ed.), *The Orator in Action and Theory in Greece and Rome*, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 55-72
- Murray G., *The Rise of the Greek Epic*, Oxford 1934
- Murray O., *Herodotus and Oral Tradition*, in Sancisi H., Kuhrt A. (edd.), *Achaemenid History II: The Greek Sources*, Leiden 1987, pp. 93-115 (= Luraghi N. (ed.), *The Historian's Craft*, Oxford 2001, pp. 16-44)
- Murray O., *Herodotus and Oral History Reconsidered*, in Luraghi N. (ed.), *The Historian's Craft*, Oxford 2001, pp. 314-325
- Nagy G., *Herodotus the 'logios'*, «*Arethusa*» 20, 1987, pp. 175-184
- Nicolai R., «*Pater semper incertus*». *Appunti su Ecateo*, «*QU*» 56, 1997 pp. 143-164.
- Nicolai R., *ἀκρόασις*, in Ampolo C., Fantasia U. (dirr.), Porciani L. (coord.), *Lexicon Historiographicum Graecum et Latinum I*, Pisa 2004, pp. 66-70
- Nieddu G., *Alfabetizzazione e uso della scrittura in Grecia nel VI e nel V sec. a.C.*, in Gentili B., Paioni G. (cur.), *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, Roma 1985, pp. 80-100
- Okpewho I., *African Oral Literature*, Bloomington-Indianapolis 1979
- Oliver I. C., *The Audiences of Herodotus: the Influence of Performance on the Histories*, Classics Graduate Theses & Dissertations, 12, https://scholar.colorado.edu/clas_gradetds/12 2017
- Ong W. J., *La presenza della parola*, Bologna 1970 (ed. or., *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven 1967)
- Ong W. J., *Text as Interpretation. Mark and after*, in Foley J. M. (ed.), *Oral tradition in literature. Interpretation in context*, Columbia 1986, pp. 147-169
- Ong W. J., *Oralità e scrittura*, Bologna 2014 (ed. or., *Orality and literacy. The technologizing of the word*, London-New York 1982)
- Oppenheim A. L., *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, Philadelphia 1956

- Pagani L., *Il codice eroico e il guerriero di fronte alla morte*, in Aceti C., Leuzzi D., Pagani L. (edd.), *Eroi nell'Iliade. Personaggi e Strutture Narrative*, Roma 2008, pp. 327-418
- Palmisciano R., *Gli amori di Ares e Afrodite (Od. 8. 266-366). Statuto del discorso e genere poetico*, «SemRom» n.s. 1, 2012, pp. 187-209
- Parke H. W., *Citation and Recitation: A Convention in Early Greek Historians*, «Hermathena» 67, 1946, pp. 80-92
- Pelling C., *Homer and Herodotus*, in Clarke M. J., Currie B. G. F., Lyne R. O. A. M. (edd.), *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition presented to Jasper Griffin by former pupils*, Oxford 2006, pp. 75-104
- Pelling C., *Speech and Narrative in the Histories*, in Dewald C., Marincola J. (edd.), *The Cambridge Companion to Herodotus*, Cambridge 2006a, pp. 103-121
- Pelling C., *Aristotle's Rhetoric, the Rhetorica ad Alexandrum, and the Speeches in Herodotus and Thucydides*, in Foster E., Lateiner D. (edd.), *Thucydides and Herodotus*, Oxford 2012, pp. 281-315
- Pohlenz M., *Herodot: Der Erste Geschichtschreiber des Abendlandes*, Stuttgart 1937
- Porciani L., *Oralità, scrittura, storiografia*, in Alessandrì S. (cur.), *Ἱστορίη. Studi offerti dagli allievi a Giuseppe Nenci in occasione del suo settantesimo compleanno*, Galatina 1994, pp. 377-397
- Porciani L., *Lo storico nel mondo antico: storia e retorica*, in Bettalli M. (ed.), *Introduzione alla storiografia greca*, Roma 2009, pp. 21-35
- Powell J. E., *The History of Herodotus*, Amsterdam 1939
- Priestley J., *Herodotus and Hellenistic Culture*, Oxford 2014
- Pritchett W. K., *Essays in Greek History*, Amsterdam 1994
- Quadrelli S., *Influssi omerici in Erodoto: le scene di seduzione e di vestizione*, «SemRom» n. s. 6, 2017, pp. 179-198
- Quadrelli S., *La scena tipica del sogno in Omero e in Erodoto: un breve sguardo d'insieme*, in Savo M. B. (cur.), *Specula Historicorum. Trasmissione e tradizione dei testi storiografici nel mondo greco. Atti del Convegno Internazionale (L'Aquila 10-11 novembre 2016)*, Tivoli 2019, pp. 15-34

- Raaflaub K. A., *Philosophy, Science, Politics: Herodotus and the Intellectual Trends of his Time*, in Bakker E. J., de Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 149-86
- Rengakos A., *Homer and the Historians: The Influence of Epic Narrative Technique on Herodotus and Thucydides*, in Montanari F., Rengakos A. (edd.), *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*, Genève 2006, pp. 183-214
- Richardson S. D., *The Homeric Narrator*, Nashville 1990
- Rösler W., *The Histories and Writing*, in Bakker E. J., de Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 79-94
- Rossi L. E., *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18, pp. 69-94
- Rossi L. E., *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in Cambiano G., Canfora L., Lanza D. (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, Roma 1992, pp. 77-106
- Rutherford R. B., *Structure and Meaning in Epic and Historiography*, in Foster E., Lateiner D. (edd.), *Thucydides and Herodotus*, Oxford 2012, pp. 13-38
- Sale M., *In Defence of Milman Parry: Renewing the Oral Theory*, «Oral Tradition» 11, 1996, pp. 374-417
- Salmon P., *L'armée fédérale des Béotiens*, «AC» 22, 1953, pp. 347-360
- Sbardella L., *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma 2006
- Sbardella L., *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma 2012
- Scardino C., *Gestaltung und Funktion der Reden bei Herodot und Thukydides*, Berlin-New York 2007
- Scardino C., *Die Rolle der Reden in Herodots Erzählung des Skythenfeldzuges*, in Pausch D. (ed.), *Stimmen der Geschichte: Funktionen von Reden in der antiken Historiographie*, Berlin-New York 2010, pp. 17-44
- Scardino C., *Indirect Discourse in Herodotus and Thucydides*, in Foster E., Lateiner D. (edd.), *Thucydides and Herodotus*, Oxford 2012, pp. 67-96

- Schallenberg R., "They Spoke the Truest of Words": Irony in the Speeches of Herodotus's Histories, «Arethusa» 42, 2009, pp. 131-150
- Schulz E., *Die Reden im Herodot*, Greifswald 1933
- Schwabl H., *Zu den Träumen bei Homer und Herodot*, in *Αρετῆς μνήμη. Αφιέρωμα εἰς μνήμην τοῦ Κωνσταντίνου Ι. Βουρβέρη*, Athenai 1983, pp. 17-27
- Scott W. C., *The Oral Nature of the Homeric Smile*, Leiden 1974
- Slings S. R., *Oral Strategies in the Language of Herodotus*, in Bakker E. J., de Jong I. J. F., van Wees H. (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 53-77
- Solmsen F., *Two Crucial Decision in Herodotus*, in *Mededelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, AFD. Letterkunde 37, Amsterdam-London 1974, pp. 139-170 [= *Kleine Schriften*, III, Hildesheim-Zürich-New York 1982, pp. 78-109]
- Solmsen L., *Speeches in Herodotus' Account of the Ionic Revolt*, «AJPh» 64, 1943, pp. 194-207
- Solmsen L., *Speeches in Herodotus' Account of the Battle of Plataea*, «CPh» 39, 1944, pp. 241-253
- Strasburger H., *Homer und die Geschichtsschreibung*, Heidelberg 1972
- Tannen D., *Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse*, Cambridge 1989
- Thomas R., *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge 1992
- Thomas R., *Performance and written publication in Herodotus and the Sophistic generation*, in Kullmann W., Althoff J. (edd.), *Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur*, Tübingen 1993, pp. 225-244
- Thomas R., *Herodotus in Context: Ethnography, Science and the Art of Persuasion*, Cambridge 2000
- Tritle L., *Warfare in Herodotus*, in Dewald C., Marincola J. (edd.), *The Cambridge Companion to Herodotus*, Cambridge 2006, pp. 209-223
- Turner E. G., *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, London 1952 (trad. it. di Manfredi M., Manfredi L., *I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.*, in Cavallo G. (cur.),

Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica, Roma-Bari 1975, pp. 5-24)

Van Lieshout R. G. A., *A Dream on a *καῖρός* of History*, «*Mnemosyne*» s.IV, 23, 1970, pp. 225-249

Van Lieshout R. G. A., *Greeks on Dreams*, Utrecht 1980

Vannicelli P., *Resistenza e intesa. Studi sulle guerre persiane in Erodoto*, Bari 2013

Waters K. H., *The Purpose of Dramatisation in Herodotos*, «*Historia*» 15, 1966, pp. 157-171.

West S., *And It Came to Pass That Pharaoh Dreamed: Notes on Herodotus 2.139, 141*, «*CQ*» 37, 1987, pp. 262-271

Zali V., *The Shape of Herodotean Rhetoric: a Study of the Speeches in Herodotus' Histories with Special Attention to Books 5-9*, Leiden 2015

Zumthor P., *La presenza della voce: Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984 (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983)